

TESIS DOCTORAL

AÑO 2017

**LA PRÉSENCE DU QUOTIDIEN DANS LA POÉSIE
FRANÇAISE CONTEMPORAINE**

IRATI FERNÁNDEZ ERQUICIA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA:
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

DIRECTORA: DRA. LAURA EUGENIA TUDORAS

TESIS DOCTORAL

AÑO 2017

**LA PRÉSENCE DU QUOTIDIEN DANS LA POÉSIE
FRANÇAISE CONTEMPORAINE**

IRATI FERNÁNDEZ ERQUICIA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA:
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

DIRECTORA: DRA. LAURA EUGENIA TUDORAS

**FACULTAD DE FILOLOGÍA DE LA UNED:
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA**

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mi directora de Tesis, la Doctora Laura Eugenia Tudoras, que, desde el Máster en Estudios Franceses y Francófonos, me ha guiado y me ha encaminado en mis investigaciones, brindándome la oportunidad de descubrir y de explorar el fascinante mundo de la literatura.

También quiero agradecer a mis padres su apoyo incondicional en este proyecto, y a mi tía Lola, por haber suscitado en mí el interés y el gusto por la lectura desde pequeña.

Y por supuesto a Markel, que es quien, en el día a día, me ayuda a ver lo que hay de extraordinario en lo cotidiano.

*De la vida cotidiana
de fuera a dentro
penetran por mi piel
cada momento,
penas alegrías sucesos
y salen a la vez
de dentro a fuera
convertidos en versos.*

Gloria Fuertes.

RESUMEN

El propósito de la presente Tesis Doctoral es estudiar la presencia de lo cotidiano en la poesía francesa contemporánea, intentando determinar en qué medida lo cotidiano constituye un motivo poético recurrente y que ha adquirido una relevancia considerable en el espacio poético actual, en el que parece estar desarrollando nuevas funciones, tanto temáticas como formales. Para ello, se ha procedido al estudio tanto de la obra poética como de la obra crítica o teórica de ciertos poetas franceses contemporáneos, que hemos clasificado en dos grandes grupos, basándonos en la frecuencia y en la abundancia de sus contribuciones al desarrollo del tema de lo cotidiano. El primer grupo de autores está compuesto por los siguientes poetas: Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair y Jean-Claude Pinson, que hemos considerado como los más prolíficos en su acercamiento al tema de lo cotidiano. Pero, además de estos poetas principales, también hemos hecho alusión a un segundo grupo de autores que, a pesar de tratar el tema de lo cotidiano de manera más modesta, también hacen aportaciones dignas de ser estudiadas en nuestro trabajo. Se trata de Guy Goffette, Pierre Alferi, William Cliff, Benoît Conort y Marie-Claire Bancquart.

El trabajo realizado se ha propuesto demostrar que lo cotidiano tiene una posición importante y un relieve considerable y sin precedentes en la poesía francesa contemporánea, recalando las nuevas funciones temáticas y formales que la presencia de lo cotidiano desempeña en el panorama poético actual. Para ello, hemos procedido a hacer un estudio analítico-crítico del tema de lo cotidiano en la obra poética y teórica de los autores previamente citados, partiendo de la hipótesis de que ciertos poetas contemporáneos franceses parecen querer desarrollar su obra poética en contacto con lo cotidiano, ya sea como tema poético o como vehículo de expresión poética. Por otra parte, este acercamiento a lo cotidiano, parece suponer una nueva vía de concebir y abordar el trabajo poético en la actualidad. A partir de esta hipótesis, nos hemos centrado en el estudio de los temas y de los procedimientos poéticos que la presencia de lo cotidiano hace surgir en la obra de dichos poetas. Además, el estudio de la mirada especialmente atenta con la que estos autores abordan lo cotidiano, nos ha permitido, a su vez, analizar la lectura particular que hacen de la sociedad y del mundo actual.

Asimismo, el hecho de estudiar también las obras teórico-críticas de estos poetas, nos ha brindado la ocasión de tener un mayor y más profundo conocimiento del panorama poético contemporáneo francés, al que hemos intentado acercarnos con nuestra humilde contribución,

proponiendo la existencia de una nueva vía de expresión poética que parece estar desarrollándose en la actualidad, en contacto precisamente con lo cotidiano.

En cuanto al desarrollo propiamente dicho del trabajo, sigue la estructura que explicamos a continuación: el trabajo empieza por un primer capítulo teórico, que pretende hacer un primer acercamiento al panorama poético contemporáneo francés, así como al lugar que lo cotidiano ocupa en él en particular. El segundo y tercer capítulo, están centrados en el estudio analítico-crítico propiamente dicho de los diversos aspectos en los que lo cotidiano se presenta en la poesía de estos autores. Más concretamente, el segundo capítulo estudia los aspectos positivos o neutros del acercamiento a lo cotidiano, y el tercero se centra más en los aspectos negativos o críticos de este, lo que nos ha permitido tener una visión completa de los temas y de los procedimientos poéticos que los autores estudiados utilizan en su obra en relación con lo cotidiano. El cuarto capítulo intenta abordar la existencia de otros temas presentes en la poesía actual que estos poetas parecen abordar en su obra, y que, a pesar de no estar directamente relacionados con lo cotidiano a priori, aparecen también reflejados en él, aunque de una forma más sutil. De esta manera, hemos podido estudiar otros temas y otras fórmulas poéticas que estos poetas utilizan y que constituyen a menudo puntos de encuentro en sus obras. Finalmente, el quinto capítulo está dedicado al estudio de los aspectos formales que hemos podido observar en la obra de los poetas seleccionados, elementos que también contribuyen a desarrollar su particular contacto con lo cotidiano. El trabajo termina finalmente con un último capítulo dedicado a las conclusiones que hemos podido sacar de nuestro estudio, en el que hemos intentado establecer las bases de la presencia de lo cotidiano en la obra de ciertos poetas contemporáneos franceses, que parecen hacer de lo cotidiano un instrumento poético que, a su vez, les sirve para observar, percibir y tratar de entender el mundo actual. Asimismo, hemos observado que el acercamiento a lo cotidiano permite a estos poetas explorar espacios poéticos tradicionales, como es el caso del lirismo, por ejemplo, manteniendo al mismo tiempo su perspectiva contemporánea. También hemos querido hacer hincapié, en este último apartado de nuestro trabajo, en las principales innovaciones y aportaciones de este, como la humilde contribución que dicho trabajo pretende hacer al campo de la poesía contemporánea francesa, que es objeto de estudio en contadas ocasiones, o la propuesta de lo cotidiano como tema y vía de expresión poética actual, y también como línea de investigación para estudios futuros.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION	10
• État de la question	13
• Objectifs	20
• Méthodologie	24
• Annonce du plan	25
CHAPITRE 1 : APPROCHE THÉORIQUE	33
1.1. Le panorama poétique de la fin du XIX ^{ème} siècle et du début du XX ^{ème}	34
1.2. Le panorama poétique contemporain : des années 1950 à nos jours	37
1.3. Présence et évolution du quotidien dans le panorama poétique français : précurseurs	49
1.4. L'approche du quotidien dans l'actualité	73
CHAPITRE 2 : ASPECTS POSITIFS OU NEUTRES DE LA PRÉSENCE DU QUOTIDIEN EN POÉSIE	81
2.1. Tirer l'extraordinaire du quotidien	81
2.1.1. Le quotidien comme origine de la poésie	83
2.1.2. La mise en valeur de la banalité	95
2.1.3. La mise en mots poétiques du quotidien	110
2.2. Une poésie de circonstance, en contact avec la réalité et la vie	125
2.2.1. Des gestes quotidiens qui représentent des gestes de vie	128
2.2.2. Le vécu énoncé par le quotidien	138
2.2.3. Les circonstances quotidiennes comme refuge face aux angoisses de la vie	155
2.3. Le quotidien comme accès à une transcendance	170
2.3.1. Les petites choses, les petits détails, véhicules de transcendance	173
2.3.2. La mémoire	189
2.3.3. La conscience temporelle et l'esprit de conservation	203
2.4. Atteindre le lecteur à travers le quotidien	218
2.4.1. À la rencontre du lecteur à travers le quotidien	222
2.4.2. L'utilisation d'un langage simple et lisible	235

2.4.3.	La puissance de la simplicité	255
CHAPITRE 3 :	ASPECTS NÉGATIFS OU CRITIQUES DE LA PRÉSENCE DU	
QUOTIDIEN EN POÉSIE		270
3.1. Le quotidien en tant que critique de nos sociétés modernes		270
3.1.1. Critique de divers aspects de la société actuelle		273
3.1.2. L’effacement identitaire, l’altérité et la perte de repères		301
3.1.3. L’effort de réception du message poétique		329
3.2. Lutter contre la banalisation du langage		349
3.2.1. Critique du langage usé, vide et médiatisé des échanges quotidiens		352
3.2.2. Recours à la musicalité du langage pour récupérer le véritable pouvoir des mots		383
3.2.3. À l’écoute du quotidien		399
3.2.4. Fascination pour les langues étrangères		409
3.3. Un lyrisme du quotidien : regard critique sur le lyrisme traditionnel		422
3.3.1. Surgissement du « Nouveau Lyrisme » et du « Lyrisme Critique »		424
3.3.2. La polémique lyrisme versus littéralisme		431
3.3.3. Nouvelle exploration du lyrisme à travers le quotidien		437
CHAPITRE 4 :	D’AUTRES THÈMES PRÉSENTS DANS LA POÉSIE ACTUELLE	
.....		464
4.1. La réflexion métopoétique		469
4.2. Le silence		485
4.3. La mort		496
4.4. Le voyage		509
CHAPITRE 5 :	ASPECTS FORMELS	524

5.1. L'éclatement des genres	526
5.2. L'expérimentation formelle	537
5.3. D'autres supports et des nouvelles technologies	544
CONCLUSIONS	549
BIBLIOGRAPHIE	570

INTRODUCTION

La thèse doctorale que nous nous disposons à présenter, a comme objectif d'étudier la présence du quotidien dans la poésie française contemporaine, en faisant une étude analytique et comparative des divers aspects qui témoignent du développement du quotidien dans le paysage poétique actuel. Le quotidien semble avoir une forte présence dans le milieu de la poésie contemporaine, où il accomplit de nouvelles fonctions poétiques, aussi bien thématiques que formelles et, les poètes qui figurent dans la présente étude, s'avèrent être des auteurs qui l'abordent avec une récurrence considérable, aussi bien comme thème poétique que comme instrument d'expression poétique. Cette approche du quotidien représente en plus une nouvelle manière d'aborder le travail avec les mots, et elle est également à la base du nouveau regard que les poètes que nous avons étudiés versent sur le monde actuel. Néanmoins, malgré la forte présence que le quotidien a acquis dans la poésie française contemporaine, en assumant de nouvelles valeurs poétiques qui se manifestent à travers les thématiques abordées et les procédés formels mis en place par les poètes actuels, les études théoriques ou critiques sur le sujet sont très peu nombreuses et elles abordent rarement le quotidien en tant que thème poétique significatif et patent dans la poésie actuelle. D'où la nécessité de réaliser la présente étude, qui cherche à combler, du moins dans une certaine mesure, ce manque d'études théoriques profondes et exhaustives sur un élément poétique aussi fécond que le quotidien dans le panorama poétique contemporain. À travers ce travail, nous voudrions donc mettre en évidence que le quotidien est devenu, non seulement un thème récurrent dans la poésie actuelle, mais aussi une perspective poétique nouvelle, qui permet aux poètes étudiés d'aborder leur travail de mise en page des mots et leur tâche de lecture du monde actuel à partir d'un point de vue innovateur.

Pour la réalisation de cette étude, nous avons sélectionné les principales œuvres de création poétique, ainsi que les principaux essais théorico-critiques des poètes que nous considérons les plus représentatifs de cette présence du quotidien en poésie. Il s'agit des poètes suivants : Jean-Michel Maulpoix, avec des recueils poétiques comme *Portraits d'un éphémère* (1990), *L'écrivain imaginaire* (1994), *Domaine public* (1998), *Chutes de pluie fine* (2002), *Pas sur la neige* (2004), ou *Le voyageur à son retour* (2016), et des essais plus théoriques comme *La poésie malgré tout* (1995), *La poésie comme l'amour* (1998), *Le poète perplexe* (2002), *Pour un lyrisme critique* (2009), ou *La poésie a mauvais genre* (2016) entre autres ; James Sacré, dont nous avons étudié des recueils comme *Si peu de terre, tout* (2000), *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (2003), *Âneries pour mal braire* (2006), *Un paradis de*

poussières (2007), *America solitudes* (2010), ou *Donne-moi ton enfance* (2013), et des essais sur la poésie contemporaine comme *Parler avec le poème* (2013) ; Antoine Emaz, avec des recueils poétiques comme *Ras* (2001), *K.O.* (2004), *De l'air* (2006), *Caisse claire* (2007), *Cambouis* (2009), ou *De Peu* (2014) ; Yves Leclair, et ses recueils poétiques tels que *L'or du commun* (1993), *Manuel de contemplation en montagne* (2005), *Bâtons de randonnées* (2007), *Orient intime* (2010), ou *Cours s'il pleut* (2014) ; et Jean-Claude Pinson, avec des recueils poétiques comme *Laius au bord de l'eau* (1993), *Fado (avec flocons et fantômes)* (2001), *Free Jazz* (2004), *Drapeau rouge* (2008), ou *Alphabet cyrillique* (2016), et des essais théorico-critiques comme *Habiter en poète : Essais sur la poésie contemporaine* (1995), *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* (1999), ou *Sentimentale et naïve : Nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (2002).

À part ces principaux poètes qui constituent le corps central de notre travail, nous avons également attribué une place particulière à d'autres poètes dont l'œuvre poétique semble porter une certaine attention sur la présence du quotidien et, même s'il est vrai qu'ils le font d'une manière plus subtile ou timide, leur travail poétique constitue également une source d'étude pour la présente thèse. Il s'agit de Guy Goffette, dont nous avons étudié des recueils poétiques comme *Le pêcheur d'eau* (1995), *Un manteau de fortune* (2001), *L'adieu aux lisières* (2007), ou *Tombeau du Capricorne* (2009) ; Pierre Alferi, avec des recueils comme *Sentimentale journée* (1997), *La voie des airs* (2004), *Intime* (2005), ou des essais plus théoriques comme *Chercher une phrase* (1991) ; William Cliff, avec des recueils comme *Le pain quotidien* (2006), *Épopées* (2008), *Immense existence* (2010), ou *Amour perdu* (2015) ; Benoît Conort, dont nous avons étudié des recueils comme *Main de nuit* (1998), *Cette vie est la nôtre* (2001), ou *Écrire dans le noir* (2006) ; et Marie-Claire Bancquart, avec des recueils comme *La vie. Lieu-dit* (1997), *Rituel d'emportement* (2002), *Verticale du secret* (2007), *Explorer l'incertain* (2010), ou *Violente vie* (2012), et des essais plus théoriques comme *La poésie en France du surréalisme à nos jours* (1996).

Tous ces recueils poétiques et ces essais théorico-critiques que nous venons de citer et qui constituent le corpus principal de notre étude, témoignent de la présence du quotidien dans la poésie française contemporaine, aussi bien en tant que thème poétique qu'en tant que véhicule d'autres réflexions et procédés poétiques dans l'œuvre des auteurs mentionnés.

Si nous avons décidé d'étudier la présence du quotidien et ses diverses représentations dans l'œuvre des poètes cités ci-dessus, c'est, tout d'abord, parce qu'à la suite de la lecture de

certaines des recueils poétiques déjà mentionnés, nous avons observé une présence importante et, parfois même une omniprésence du quotidien, qui semblait constituer soit un thème poétique à part entière, soit un véhicule pour la mise en poésie d'autres thèmes et d'autres motifs et procédés qui semblent accomplir de nouvelles fonctions au sein du poème. À partir de cette première constatation, nous avons été enclins à approfondir davantage dans ce sujet, à travers une lecture plus profonde et plus vaste, aussi bien des recueils poétiques que des travaux plus théoriques de ces poètes.

Une deuxième raison qui nous a poussés à aborder cette étude, c'est le fait d'avoir constaté que, de nombreux essais de théorisation sur divers aspects de la poésie contemporaine française en général, observent et revendiquent la présence de plus en plus importante du quotidien en tant que moyen d'aborder la création poétique chez certains poètes actuels. C'est le cas de l'œuvre *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures énonciatives* (2012), écrite sous la direction d'Élisa Bricco, des deux essais de l'écrivain Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées: Une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui* (2011) et *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (2014), c'est le cas aussi de l'anthologie de Sylvie Jacobée-Biriouk, *Poètes francophones contemporains* (2010), de l'essai du critique littéraire et poète Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* (2010), de l'essai *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine* (2014) de l'écrivain et éditeur Jean-Luc Maxence, de l'anthologie de Jean Orizet, *La poésie française contemporaine* (2004), de l'essai *Gestes lyriques* (2013) de Dominique Rabaté, ou encore de l'essai de l'écrivain Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde* (2015), entre autres. Malgré tout, il faut avouer que le nombre d'études théorico-critiques qui abordent directement et profondément le thème du quotidien, est assez restreint, ce qui a supposé une motivation pour aborder cette étude exhaustive sur la présence du quotidien dans la poésie française actuelle, avec le but de contribuer à la théorisation d'un thème dont la présence et l'étendue est indéniable dans le paysage poétique contemporain.

Un dernier aspect qui a motivé la réalisation de cette étude, c'est l'intention de vouloir contribuer au développement et à la diffusion d'un genre, la poésie, qui, par son statut minoritaire au sein du panorama littéraire contemporain, ne fait pas très souvent l'objet d'études et de recherches profondes. C'est pourquoi ce travail voudrait humblement participer à l'épanchement de ce genre qui, malgré sa condition de minorité, continue de prospérer, d'évoluer et de se diffuser, et qui mérite donc d'être reconnu comme un moyen d'expression

écrite aussi majeur et important que d'autres genres littéraires plus populaires et qui font l'objet de nombreuses études de nos jours.

En rapport avec ce caractère minoritaire de la poésie dans le contexte contemporain, il faudrait souligner que nous n'avons pas trouvé beaucoup de bibliographie sur ce qui constitue le sujet de notre étude, ce qui reflète également le peu d'intérêt que le genre poétique suscite non seulement parmi les lecteurs, mais aussi parmi les chercheurs contemporains. Cet aspect a donc également favorisé la motivation de notre travail, qui souhaiterait réaliser une modeste contribution à l'étude de la poésie contemporaine en général, et de la présence du quotidien en elle en particulier.

ÉTAT DE LA QUESTION

Il faudrait commencer cette présentation de l'état de la question en tenant compte du fait que la poésie constitue un genre minoritaire en général, et aussi dans le panorama littéraire français actuel, ainsi que nous venons de l'affirmer dans l'introduction : d'après les données de l'an 2014 du Syndicat National de l'Édition, la littérature en général représente le 25,2% des livres vendus en un an, dont le 24,9% correspond aux romans, et seulement le 1% correspond non pas à la poésie, mais à une catégorie dénommée « autres », dans laquelle on imagine qui seront inclus des genres comme le théâtre ou la poésie. La poésie est donc publiée à petits tirages et elle atteint une partie réduite du public. En même temps, les travaux théorico-critiques consacrés à ce genre littéraire sont également assez restreints et, pour ce qui est de la place que des médias comme la presse, la télévision ou la radio consacrent à la poésie, elle représente un espace très limité qui ne contribue pas à rendre ce genre littéraire plus visible. Ainsi qu'il est affirmé dans la revue de recherche littéraire *Acta fabula* : « la poésie ne représente que 3% du temps de programmation d'émissions culturelles » (Mahot Boudias, 2012).

Partant de cette base et, en faisant allusion au thème dont il est question plus précisément dans notre étude, à savoir la présence du quotidien dans la poésie française contemporaine, nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'un sujet sur lequel on a très peu écrit et qui a suscité très peu de recherches et d'études théoriques exhaustives. Il est vrai que certains experts et écrivains ont repéré la présence de la banalité et du quotidien comme faisant partie d'une manière d'aborder la création poétique à partir notamment de la modernité poétique et jusqu'à nos jours. C'est le cas de diverses études sur des poètes comme Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, que des experts tels que l'allemand Hugo Friedrich, dans son travail *Structure de la poésie moderne* (Friedrich, 2010), ont associés à un certain rapprochement de la trivialité, notamment à travers l'image de

la ville moderne. Dans cet ouvrage, le romaniste et théoricien de la littérature Hugo Friedrich, présente les auteurs qui ont fondé la modernité poétique en Europe, en faisant particulièrement attention aux figures de Rimbaud, Mallarmé et Baudelaire, qui ont contribué à fonder les bases stylistiques et les structures poétiques qui ont instauré la modernité en poésie. En nous rapprochant un peu plus du thème du quotidien, Friedrich affirme que ces poètes ont ouvert la voie, sinon vers le quotidien lui-même, du moins vers la banalité et la vulgarité en poésie. Avec Baudelaire, une nouvelle esthétique de la laideur est instaurée, qui a doté la banalité du réel d'une capacité esthétique inédite jusqu'alors. Cette nouvelle esthétique a été accompagnée par le surgissement de nouvelles formes et catégories poétiques pour nommer le bas et le trivial, comme le poème en prose. Rimbaud s'attaque, quant à lui, à la beauté traditionnelle, et fait de la laideur un procédé poétique qui le conduit à côtoyer la vulgarité en poésie. De son côté, Mallarmé s'adonne à la quête de ce qu'il y a de mystérieux dans les objets les plus familiers, en attribuant une dimension énigmatique aux choses les plus simples de la réalité. L'ouvrage de Friedrich finit avec un dernier chapitre consacré à la poésie européenne du XX^{ème} siècle, où il affirme que dans la poésie de cette époque domine toujours le modèle né en France aux alentours des années 1850, et que la poésie continue de puiser dans le domaine du banal et du vulgaire, comme les espaces de la grande ville, entre autres.

En nous approchant un peu plus de l'ère contemporaine, des chercheurs comme Michel Brophy, ont consacré des études plus centrées sur la mise en poésie du quotidien, par exemple dans son livre sur le poète Eugène Guillevic et son rapport au quotidien : *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien* (Brophy, 2009). Dans cet essai, Brophy souligne avec insistance le rapport indéniable que la poésie d'Eugène Guillevic maintient avec le quotidien. En plus, il met en relief que la poésie de cet auteur constitue une pratique de toutes les possibilités du quotidien, qui représente pour lui une manière de s'inscrire dans le monde. Ainsi, Brophy insiste sur le fait que la considération du quotidien en tant que ressource poétique, représente pour Guillevic une manière de faire que le poète soit en contact avec la réalité et le monde. Néanmoins, Guillevic semble vouloir rendre compte du quotidien non pas pour le transformer, mais pour pénétrer dans son essence. De même, d'après Brophy, le rapport de Guillevic avec le quotidien, dépasse la simple volonté de répertorier des éléments quotidiens, il ne se limite pas à faire l'inventaire des objets quotidiens, mais il aspire à découvrir le rapport profond qu'ils ont avec la réalité. De sorte que c'est le regard singulier que le poète verse sur ces objets quotidiens, qui lui permet d'en saisir la densité. Finalement, dans cet essai on souligne que c'est grâce à cette

insistance du poète dans la fréquentation du quotidien, que la poésie devient un moyen de connaissance du monde.

Pour ce qui est de l'ère contemporaine proprement dite, nous pouvons parler de quelques dossiers parus dans diverses revues, qui ont voulu étudier la poésie contemporaine en général, et qui ont fait quelques allusions à la présence du quotidien en tant que sujet poétique contemporain. C'est le cas de la revue *Littérature* qui, dans son n°110 (juin 1998), a recueilli les propos de Jean-Claude Pinson dans un article intitulé « Poésie pour « un peuple qui manque » » (Pinson, 1998), dans lequel il évoque, entre autres, l'existence d'une « poésie enracinée dans le quotidien ». L'article commence en faisant une révision de la situation de la poésie en tant que genre littéraire, et Pinson affirme que si la poésie est un genre aussi peu fréquenté de nos jours, c'est, entre autres, à cause de son refus des prototypes traditionnels en ce qui concerne aussi bien l'énonciation que la réception du poème, et aussi à cause de l'insistance de vouloir demeurer dans la dimension des mots eux-mêmes, ce qui semble provoquer un certain éloignement du public. Néanmoins, Pinson nous fait remarquer que certains poètes actuels tentent de récupérer la fonction énonciative du poème, en essayant de l'adresser au lecteur. L'article continue avec une révision chronologique des principales étapes poétiques qui ont précédé l'ère contemporaine : les années 60 sont associées à une remise en question du fait poétique, qui est allée jusqu'à déclarer le poème « inadmissible ». Les années 70 représentent une intensification des tendances textualistes de la poésie. Et les années 80 ont apporté une remise en cause de ces démarches formalistes précédentes, ainsi que la recherche d'une reconstruction critique de la poésie et un retour de certaines valeurs lyriques de la poésie. En faisant allusion à cette dernière lignée poétique qui tente d'accomplir ce que Pinson appelle un « repeuplement » de la poésie, le poète évoque des figures comme celle de Georges Perros ou Jacques Réda, qu'il considère des poètes qui ont essayé de remettre en contact le poème avec le monde, en pratiquant une « poésie de circonstance », qui tente de faire des circonstances quotidiennes le lien entre le poème et la réalité. Ensuite, Pinson cite des poètes plus contemporains comme William Cliff, James Sacré ou Guy Goffette, des poètes qui font l'objet de notre étude, et que Pinson considère les héritiers de cette poésie qui évoque des éléments banals mais qui constituent pourtant l'essence de l'existence. De même, Pinson souligne la volonté de ces poètes d'énoncer les objets quotidiens à travers un langage simple et familier, qui puisse atteindre tout type de lecteur. Finalement, Pinson avoue que cette poésie aux abords du quotidien peut entraîner des risques, comme le fait de tomber dans la platitude et le manque

de transcendance, un phénomène que les poètes cités semblent combattre avec leur volonté de renouer avec un langage poétique qui permette d'établir un certain rapport sensible au monde.

Un autre article qui fait partie de ce même numéro de la revue que nous venons de citer, et qui représente un exemple de la considération du quotidien comme un aspect de la poésie contemporaine à étudier, c'est l'article de Michel Collot, qui, sous le titre de « Lyrisme et réalité » (Collot, 1998), fait allusion au « choix délibéré de la trivialité » que certains poètes contemporains semblent avoir fait. L'article commence en évoquant les tendances poétiques du début du XX^{ème} siècle, qui ont voulu rapprocher la poésie de la réalité moderne, avec des poètes comme Apollinaire, Larbaud ou Cendrars. Néanmoins, l'arrivée de la 1^{ère} guerre mondiale, a provoqué une nouvelle tendance de fuite de la réalité, qui a donné lieu au Surréalisme. Mais, après la 2^{ème} guerre mondiale, Collot affirme qu'un « nouveau réalisme poétique » est né, avec des représentants comme l'École de Rochefort, qui s'est tournée vers le quotidien, des poètes comme Yves Bonnefoy ou André Du Bouchet, qui ont cherché un « réel absolu », ou des tendances que Collot définit comme du « réalisme socialiste ». L'article souligne également l'émergence du « Nouveau Lyrisme », à partir notamment des années 1980, une tendance qui a paradoxalement prôné un retour au réel, en essayant de reconstruire un lyrisme poétique proche de la réalité et du langage familier. Collot utilise le terme de « lyrisme de la réalité » pour désigner ce lyrisme nouveau que des poètes comme Reverdy, Follain ou Guillevic ont incarné, en s'approchant de la réalité quotidienne. Finalement, Collot cite des poètes contemporains qu'il considère des représentants de ce « lyrisme de la réalité », comme Jean-Pierre Lemaire, Jean-Michel Maulpoix ou Yves Peyré. À la fin de l'article, Collot mentionne le poète Antoine Emaz qui, avec son écriture du dépouillement et son penchant pour la trivialité en poésie, conduit le poème « jusqu'à la neutralité du constat ».

En nous tournant vers l'analyse des essais théorico-critiques qui ont la poésie contemporaine pour objet d'étude, nous avons également remarqué que, même s'il n'y en a aucun qui soit exclusivement centré sur la présence du quotidien en poésie, il existe des chapitres ou des parties consacrées au développement de ce thème. C'est ce que nous avons constaté dans l'essai *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014), de Jean-Michel Espitallier, où il y a un chapitre intitulé « Du banal », qui évoque brièvement la présence de la banalité dans la poésie contemporaine. Dans ce chapitre, Espitallier critique durement la « sédentarité répétitive » à laquelle nous sommes soumis dans le mode de vie actuel, qui nous pousse à avoir un contact très distant et inconscient avec la réalité. Espitallier affirme également l'existence de quelques poètes contemporains qui, malgré

les grandes différences dans leurs démarches poétiques, sont enclins à demeurer à l'écoute du quotidien, et font de leur poésie un espace prêt à accueillir la banalité. En plus, d'après Espitallier, cette mise en poésie de la banalité, acquiert souvent le rôle de critique de ce qu'il appelle « l'hypermédiatisation » qui caractérise notre monde actuel.

De même, dans l'anthologie d'entretiens à différents poètes contemporains rassemblés par Monique Petillon sous le titre *À mi-voix* (Petillon, 2006), elle évoque certains poètes qui, d'une manière ou d'une autre, s'approchent d'une poésie simple et qui évoque le quotidien. Par exemple, elle attribue le titre suivant à l'entretien fait au poète Pierre Alferi : « Le rébus du quotidien », où elle fait allusion au thème du quotidien et à la manière dont ce poète note et observe la disposition du quotidien en poésie. C'est le cas aussi de Jean Cayrol, qui, d'après les propos de Petillon, pratique une poésie simple et quotidienne, de Philippe Delerm, qui se concentre sur les « plaisirs minuscules » du quotidien, de Philippe Jaccottet, dont l'œuvre poétique recueille beaucoup d'éléments simples du quotidien, qui ont pourtant une grande puissance transcendante, ou de Georges Perros, qui est allé au-delà de la simple mention des éléments quotidiens, en essayant de trouver leur rapport sensible au monde et à la vie.

Dans le troisième volume de sa célèbre *Histoire de la poésie française*, consacré à *La poésie du vingtième siècle* (Sabatier, 1988), Robert Sabatier ajoute également un chapitre intitulé « Renouvellements », où il parle de poètes tels que James Sacré, William Cliff ou Jean-Michel Maulpoix entre autres, en soulignant leur rapport à une poésie au ton simple et près du quotidien.

De même, dans son essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), le poète et essayiste Jean-Pierre Siméon souligne l'importance du rôle de la poésie en tant qu'outil de lutte contre la banalisation du langage quotidien et aussi contre l'individualisme et le manque de conscience auquel la vie quotidienne actuelle semble nous pousser inévitablement. Le ton de cet essai est de dure critique contre la perte de conscience que le mode de vie actuel provoque en nous, et présente la poésie comme celle qui nous permettra de sortir de ce que Siméon appelle le « carcan des conformismes », pour aboutir à une « insurrection de la conscience ». Siméon commence avec une sorte de diagnostic de la poésie contemporaine, dont il avoue la situation de marginalité, tout en déclarant que sa position de presque invisibilité, est un symptôme du rapport distant que nous avons au monde. Suivant ce ton critique qui imprègne l'essai et, en nous approchant plus concrètement du thème du quotidien, Siméon parle de l'usage répétitif du langage que nous faisons dans les échanges quotidiens, et il revendique la poésie comme celle

qui nous permettra de récupérer une langue qui dépasse le stade de « signification restreinte et immédiate » et d'explorer des significations qui vont au-delà de la surface et de la « caricature du réel » que le « magma verbal » quotidien nous impose.

À part ces chapitres et ces passages de revues que nous venons de citer, il faudrait également parler des poètes qui constituent l'objet de notre étude, parce que, à part leur travail poétique dans lequel ils se sont servis du quotidien, ils ont également participé, dans une mesure plus ou moins grande, au développement du quotidien en tant que sujet poétique à travers leurs contributions plus théoriques ou critiques. C'est le cas du poète Jean-Michel Maulpoix, dont il faudrait spécialement citer une conférence donnée à l'Université de Toulouse II Le Mirail en 2012, sous le titre *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012), lors de laquelle il a abordé l'approche de la poésie à la trivialité, notamment de la modernité à nos jours. Maulpoix observe une tendance dans la poésie moderne à insister dans le développement du banal à travers l'écriture, comme un moyen de s'approcher du réel, ce qui fait que le quotidien et le banal soient souvent à l'origine de l'écriture poétique. Lors de cette conférence, Maulpoix utilise des expressions qui nous rapprochent de cette présence du quotidien en poésie, comme « lyrisme du trivial » ou « lyrisme du banal » entre autres, qui expriment toujours la volonté de certains poètes actuels de demeurer au plus près du réel sans renoncer au lyrisme poétique. Néanmoins, Maulpoix avoue qu'il existe un oxymore dans les expressions citées ci-dessus, parce que le lyrisme fait traditionnellement allusion à la part de sublime, de chant ou d'élévation de la poésie, et le banal et le trivial sont du côté du bas et du commun. Malgré tout, c'est précisément à partir de cette contradiction apparente, que Maulpoix tente de redéfinir le lyrisme, qu'il conçoit comme étant éloigné de la subjectivité et doté d'une dimension critique qui lui permet de mettre en cause le langage lui-même. Autrement dit, le trivial et le quotidien ne sont pas antipoétiques pour Maulpoix, et permettent au poète de s'approcher de la réalité et du monde en fondant un lien plus étroit avec lui. En même temps, Maulpoix avoue que ce rapprochement de la poésie au quotidien, provoque une prosaïsation des formes utilisées.

À part cette conférence, Jean-Michel Maulpoix a consacré une grande quantité de son travail à la théorisation sur la poésie contemporaine en général et, notamment sur la présence du lyrisme en elle. Néanmoins, il n'y a aucun essai qui aborde le thème du quotidien de manière explicite ou exclusive chez Maulpoix, même s'il fait des références à ce thème dans certains passages de ces essais. C'est le cas de *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), où Maulpoix consacre un chapitre à ce qu'il appelle « le merveilleux du trivial », et il reconnaît le quotidien comme un outil d'approche du réel. Dans l'essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b),

Maulpoix parle du « lyrisme prosaïque » et du « lyrisme de la précarité », en déclarant que la présence du quotidien en poésie entraîne une prosaïsation de la poésie. L'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), contient un chapitre intitulé « Articuler le quotidien à la question », dans lequel on affirme que le quotidien permet d'atteindre un niveau d'impersonnalité nécessaire en poésie. Finalement, nous citerons l'essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), où Maulpoix nous présente la poésie comme celle qui pourra nous éloigner de la dévalorisation que le langage subit dans les échanges quotidiens.

En ce qui concerne le reste des poètes étudiés, ils font également allusion à la présence du quotidien dans leurs divers travaux théoriques, déjà cités lors de l'introduction, contribuant ainsi non seulement à faire du quotidien un sujet poétique dans leurs poèmes, mais aussi un thème d'étude de la poésie contemporaine en général. C'est le cas de James Sacré, qui, dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), écrit un chapitre intitulé « Trivial », dans lequel il accorde à la banalité et au quotidien la même valeur poétique qu'à ce qui est extraordinaire, en refusant l'opposition sublime versus banal. Ce goût pour la banalité est également revendiqué par Sacré en rapport avec l'emploi et le choix des mots poétiques. En ce qui concerne Jean-Claude Pinson, dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), il y a un chapitre intitulé « La réhabilitation moderne de la réalité contingente », dans lequel Pinson parle d'une tendance dont la poésie moderne semble témoigner pour s'approcher du contingent, en se détournant du merveilleux pour se tourner vers le trivial. En rapport avec ce phénomène, Pinson évoque des auteurs comme Philippe Jaccottet, Francis Ponge, Saint-John Perse, René Char, Jean Follain, Eugène Guillevic, Jean Tardieu, Pierre Oster ou Yves Bonnefoy, qui, même s'ils suivent des démarches poétiques très diverses, semblent partager un souci commun pour l'aspect le plus circonstanciel de la réalité.

Grâce à ces auteurs et à leurs essais théoriques que nous venons de citer, nous pouvons affirmer que le thème du quotidien a déjà été abordé et mis en rapport avec la poésie contemporaine dans certains essais théoriques. Néanmoins, lors de la lecture des recueils poétiques qui font l'objet de notre étude, nous avons remarqué que le quotidien se déployait dans ces poèmes d'une manière beaucoup plus abondante, riche et importante, et aussi en abordant des aspects du quotidien qui n'avaient pas été repérés ou étudiés par les essais théoriques qui analysent ou, du moins, évoquent le thème du quotidien, et que nous venons de citer préalablement. C'est-à-dire à part ces mentions et ces allusions sporadiques et éparses sur la présence du quotidien dans la poésie contemporaine, nous n'avons pas trouvé d'études

approfondies et exclusivement focalisées sur ce thème-là, ce qui constitue une motivation importante pour la réalisation de ce travail.

Après avoir mentionné les différentes études théoriques qui évoquent le thème du quotidien, nous pouvons affirmer que le thème que nous nous disposons à étudier n'est pas nouveau, dans la mesure où il a déjà été repéré par divers experts et poètes comme faisant partie de la poésie contemporaine ou, du moins, comme étant l'une des caractéristiques d'écriture de certains poètes contemporains. Malgré tout, le nombre d'essais consacrés exclusivement et explicitement au thème du quotidien étant presque inexistant et, les allusions faites au quotidien dans ces œuvres théoriques étant très limitées, nous avons considéré qu'il était nécessaire d'approfondir dans l'étude de la présence du quotidien dans la poésie française contemporaine, ainsi que dans l'analyse des implications thématiques et formelles que cette présence du quotidien suscite en poésie. L'approche que nous nous sommes proposés de réaliser ici, constitue donc une voie d'exploration nouvelle, dès lors qu'elle prétend étudier la présence du quotidien dans l'œuvre de certains poètes contemporains, aussi bien en tant que thématique poétique à part entière qu'en tant que véhicule d'autres réflexions et d'autres démarches et explorations poétiques qui sont développées au sein de l'espace poétique actuel grâce à cette présence du quotidien que nous avons voulu étudier.

OBJECTIFS

Le principal objectif de cette thèse, c'est de démontrer que le quotidien a une présence et une importance considérables dans le panorama poétique français contemporain, où il semble être devenu un motif poétique majeur qui est en train de développer de nouvelles fonctions aussi bien thématiques que formelles. Avec ce travail, nous voudrions donc vérifier quelle est l'étendue de cette présence du quotidien en poésie, ainsi que les différents aspects thématiques et les divers procédés poétiques qu'il fait surgir chez certains auteurs contemporains dans la manière d'aborder le travail avec les mots. Pour ce faire, nous réaliserons une étude analytique-critique de la présence du quotidien dans l'œuvre poétique et théorique de certains poètes contemporains, qui nous permettra de découvrir et d'explorer les différentes apparences sous lesquelles le quotidien se manifeste en poésie.

À cet égard, nous prenons comme point de départ l'hypothèse suivante, d'après laquelle, un certain nombre de poètes contemporains, semblent produire leur travail poétique en demeurant au plus près du quotidien, qui devient, non seulement un outil d'écriture ou d'expression, mais un thème poétique à part entière. Le quotidien semble représenter un motif

poétique qui accomplit des fonctions thématiques et formelles nouvelles en poésie, stimulées et favorisées par une situation poétique déterminée, mais aussi par un contexte historique, social, culturel, etc., qui fait de notre époque actuelle un contexte particulièrement enclin à l'accueil et au développement de divers aspects du quotidien en poésie. En ce qui concerne la situation poétique actuelle, il faut rappeler que la poésie se trouve dans une situation de marginalité et de minorité dans le paysage littéraire actuel, ce qui fait qu'elle atteigne une partie très restreinte des lecteurs et qu'elle ait une visibilité réduite dans les médias. Néanmoins, cette place et cette présence mineures, lui permettent parfois de se maintenir à l'écart des grandes opérations commerciales qui soumettent la littérature aux règles dictées par les chiffres d'affaires et par la consommation. Grâce à cette liberté conférée par sa situation de minorité, la poésie est plus que jamais prête à explorer des thématiques et des fonctions poétiques nouvelles, comme c'est le cas de cette prolifération du quotidien, qui n'est pas un thème inédit en poésie, mais qui se développe avec une importance et une récurrence sans précédent de nos jours. Pour ce qui est du contexte social actuel, nous pourrions affirmer que la société postmoderne actuelle comprend des caractéristiques qui déterminent ou favorisent également l'émergence de certaines thématiques et motifs poétiques, comme c'est le cas du quotidien. Le mode de vie actuel, les circonstances sociales auxquelles nous sommes confrontés dans l'actualité, provoquent que des thèmes comme le quotidien, développent des fonctions multiples et nouvelles en poésie, et font que le quotidien devienne un motif poétique capable de transmettre à la dimension poétique les soucis, les pensées et les attitudes que la société postmoderne actuelle éveille chez l'individu contemporain.

De même, cette approche des divers aspects du quotidien, semble provoquer une nouvelle manière d'aborder et de concevoir le travail poétique lui-même, ainsi qu'un renouvellement dans la manière dont les mots qui constituent le poème atteignent la page. C'est pourquoi, nous nous proposons d'étudier toutes les thématiques et les procédés poétiques que la présence du quotidien déclenche dans la poésie de certains auteurs contemporains, pour mettre en évidence que le quotidien constitue de la matière poétique et, souvent, de la matière lyrique aussi en poésie.

Parmi les thèmes que nous nous disposons à étudier lors de notre travail, il y en a qui relèvent des aspects positifs ou neutres de la présence du quotidien en poésie. C'est le cas de la volonté des poètes que nous allons étudier de tirer l'extraordinaire du quotidien, un thème avec lequel nous tenterons de vérifier quel est le véritable potentiel poétique du quotidien en tant que

révélateur du côté le plus extraordinaire de la réalité, ainsi que de voir si la manière dont ces poètes envisagent et accomplissent le travail poétique en est influencé.

Un autre thème que nous aborderons, est celui qui conçoit la poésie des auteurs sélectionnés comme étant une poésie de circonstance, en contact avec la réalité et la vie. Ainsi, nous tenterons de voir si, dans la poésie de ces auteurs, c'est la présence du quotidien qui donne lieu à une écriture qui vise l'intégration du réel et du vécu, en exigeant en même temps au poète de conserver un lien étroit avec les circonstances de la vie de tous les jours.

Nous parlerons également du quotidien comme accès à la transcendance en poésie, un thème avec lequel nous essayerons de vérifier si les circonstances quotidiennes les plus banales que les poètes étudiés semblent vouloir inscrire dans leurs poèmes, représentent une véritable voie d'accès à la transcendance en poésie.

Finalement, le dernier thème à étudier en rapport avec les aspects positifs ou neutres de la présence du quotidien en poésie, est celui qui veut analyser l'atteinte du lecteur à travers le quotidien. Avec ce thème, nous tenterons de voir si la volonté des poètes étudiés de demeurer en contact avec le quotidien, contribue à favoriser le processus de transmission du message poétique.

Mais, parmi les thèmes que nous étudierons lors de notre travail, il y en a aussi qui relèvent des aspects négatifs ou critiques de la présence du quotidien en poésie. C'est le cas du quotidien en tant que critique de nos sociétés modernes, dont l'étude nous permettra de vérifier si le quotidien que les poètes sélectionnés s'acharnent à mettre en poésie, représente vraiment le véhicule de la critique des caractéristiques négatives des sociétés actuelles, ainsi que de constater si la poésie conserve toujours une fonction sociale dans le contexte contemporain. Cette critique des divers aspects de la société actuelle, nous permettra de voir si le contact avec le quotidien en poésie permet à ces poètes de développer un regard critique sur les effets négatifs que le fait d'être intégrés dans la vie quotidienne peut provoquer, ainsi que de voir si ces poètes partagent les soucis qui tracassent l'individu contemporain.

Nous parlerons également de la lutte contre la banalisation du langage, en essayant d'élucider si cette poésie aux abords du quotidien est capable de combattre la dégradation que le langage subit lors de nos échanges quotidiens, et si elle contribue à la récupération de la puissance expressive du langage. Ce thème nous donnera l'occasion de vérifier si la critique

que ces poètes réalisent sert à éveiller les consciences et à entraîner une remise en question de l'emploi du langage que nous, locuteurs contemporains, faisons au quotidien.

Finalement, nous parlerons aussi du lyrisme du quotidien en tant que regard critique sur le lyrisme traditionnel, un thème avec lequel nous voudrions prouver l'efficacité de la présence du quotidien en poésie en tant qu'outil d'exploration de nouvelles voies lyriques de la poésie, pour ainsi vérifier si la présence du quotidien permet d'actualiser et de réinterpréter certaines valeurs lyriques de la poésie, tout en versant un regard critique sur les caractéristiques qui leur ont été traditionnellement attribuées.

Parmi les objectifs de notre travail, figure aussi l'analyse de ce que ce regard particulièrement attentif que les poètes sélectionnés portent sur le quotidien peut apporter à la lecture qu'ils font de la société contemporaine. C'est-à-dire le fait d'avoir recours au quotidien en poésie, permet à ces poètes d'acquérir de nouveaux outils pour la lecture, l'interprétation et la connaissance du monde et de la société qu'ils ont autour d'eux. De sorte que l'étude des diverses représentations du quotidien dans l'œuvre de ces poètes, nous permettra de réaliser une approche du regard qu'ils versent sur les circonstances sociales qui caractérisent le monde contemporain.

En plus, le fait d'intégrer non seulement les œuvres de création poétique mais, également les travaux théorico-critiques de ces auteurs dans notre étude, nous permettra de combler un autre objectif de notre travail, qui consiste précisément en une meilleure et plus profonde connaissance du milieu poétique contemporain en général, un espace littéraire qui, à cause de son statut minoritaire et, à cause de sa nature contemporaine qui fait qu'il soit toujours en plein développement, représente un espace d'étude qui n'est pas facile à aborder et dans lequel il est parfois compliqué de se repérer aisément.

Finalement, un dernier objectif à accomplir par cette étude, c'est de réaliser une approche théorique du paysage poétique contemporain, en proposant l'existence d'une nouvelle voie d'expression poétique qui semble être en train de se développer dans l'actualité aux abords du quotidien. Il est vrai que dans les études contemporaines en général, et aussi en poésie, il n'est pas facile d'annoncer ou de prévoir le surgissement de nouveaux courants ou de nouvelles tendances dont la continuité reste à voir mais, grâce à des études qui osent s'embarquer dans l'analyse de l'espace contemporain, nous pouvons discerner ou, du moins, pressentir celles qui peuvent constituer les nouvelles lignes de force de la poésie de nos jours et à venir, qui, à leur

tour, peuvent nous fournir les clés d'une lecture plus claire et précise du monde contemporain en général.

MÉTHODOLOGIE

Pour la réalisation de cette étude, nous allons nous servir d'une méthodologie analytique et critique aussi bien des œuvres de création poétique proprement dite que des travaux plus théoriques des poètes étudiés. Ainsi, nous allons procéder à la lecture des principaux recueils poétiques de ces poètes, en mettant en place une analyse thématique et formelle des textes, qui nous permettra d'aborder l'étude de la présence du quotidien à partir d'une perspective qui comprend tous les aspects qui concernent la création poétique. En outre, la lecture des recueils poétiques sera complétée par l'analyse des principaux essais théoriques des poètes sélectionnés, ce qui nous donnera des appuis théoriques formulés par ces mêmes poètes, en nous permettant ainsi de confirmer et de consolider les éléments en rapport avec le quotidien que nous ayons pu repérer dans leur poésie. Pour ce qui est d'autres œuvres critiques consultées, il faut rappeler que nous avons trouvé très peu d'œuvres qui abordent la présence du quotidien dans la poésie contemporaine, et que les travaux sur les auteurs étudiés sont également peu nombreux et souvent, ils ne font pas directement allusion au thème qui fait l'objet de notre étude.

En ce qui concerne la sélection des poètes à étudier dans notre travail, nous suivrons différents critères qui nous guideront dans le choix d'un groupe de cinq poètes principaux – Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair et Jean-Claude Pinson – dont le travail poétique témoigne d'une proximité récurrente au thème du quotidien, et dans la sélection de cinq autres poètes – Guy Goffette, Pierre Alferi, William Cliff, Benoît Conort et Marie-Claire Bancquart – qui, d'une manière plus subtile ou moins apparente, font aussi quelques allusions au thème du quotidien dans leur poésie. Les critères que nous suivrons pour le choix de ces poètes, sont les suivants : Tout d'abord, nous limiterons notre étude à la période située entre les années 1990 et l'an 2017, date de fin de rédaction de la présente thèse, avec le but de réaliser une étude qui se concentre le plus possible dans l'âge contemporain et, parce que la plupart des poètes qui continuent de contribuer à la production écrite de poésie de nos jours, ont commencé à écrire dans la décennie des années 1980-1990. Ensuite, nous focaliserons notre attention sur les poètes dont le nombre de parutions a été nombreux dans cette période de temps dans laquelle est située notre étude, et dont la constance a été plus importante. Ainsi, nous limiterons notre étude à des poètes dont le nombre et la fréquence des parutions a été le plus élevé depuis les années 1990. De cette manière, nous pourrions déceler les auteurs les plus

importants ou, du moins, ceux qui ont le plus apporté au développement poétique contemporain avec leurs nombreuses et fréquentes parutions. Une fois que ce corpus de poètes sera établi, nous pourrons sélectionner ceux qui semblaient s'approcher d'une manière évidente et récurrente au thème du quotidien, malgré l'utilisation de procédés poétiques souvent divergents pour le faire.

Une fois que nous aurons réalisé le corpus des poètes sélectionnés, et que nous aurons défini leur classement – en distinguant ceux qui abordent le quotidien d'une manière plus importante et fréquente dans leur poésie et ceux qui le font d'une manière plus timide – nous proposerons l'étude comparative des divers thèmes, représentations, figures et procédés poétiques à travers lesquels le quotidien se déploie dans l'œuvre de ces poètes, en essayant d'analyser les différents versants et les différentes procédures poétiques qu'un même thème en rapport avec le quotidien peut susciter dans leur œuvre. Cette analyse comparative nous permettra d'observer en même temps les points communs sur lesquels ces poètes confluent lorsqu'ils abordent le quotidien en poésie, mais aussi les aspects sur lesquels ils divergent, en nous donnant ainsi l'occasion de témoigner de l'individualité et de l'autonomie qui caractérise la figure du poète contemporain.

En plus, dans l'étude des différents thèmes qui abordent le quotidien dans l'œuvre des poètes sélectionnés, nous établirons deux grands groupes, qui constituent les deux grands chapitres de notre travail, dans lesquels nous pourrons distinguer les aspects positifs ou neutres et les aspects négatifs ou critiques concernant la mise en poésie du quotidien. Grâce à cette distribution-là, nous pourrons vérifier que les poètes dont il est question dans notre étude, portent leur regard aussi bien sur les effets positifs que sur les effets négatifs que le quotidien peut déclencher en poésie, ce qui nous permettra d'élargir considérablement la perspective de notre étude.

ANNONCE DU PLAN

Pour la réalisation de ce travail, nous suivrons la structure et l'organisation des thèmes que nous nous disposons à présenter ici. Le travail commencera avec un premier chapitre consacré à une approche théorique, dont le but sera de présenter le paysage poétique contemporain, pour ainsi pouvoir aborder l'étude des poètes sélectionnés et leur rapport au thème du quotidien avec une perspective globale de la situation poétique actuelle. Cette approche théorique sera divisée en quatre parties, dont la première fera une brève allusion aux courants qui ont marqué la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, car même si notre travail

sera centré dans l'ère contemporaine, il faut tenir compte des principaux mouvements qui sont nés notamment à partir de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, pour comprendre l'étendue de l'héritage que la modernité poétique a légué dès ses premiers pas. La deuxième partie de cette approche théorique consistera en une révision des années qui ont précédé l'ère contemporaine, à partir notamment des années 1950 jusqu'à nos jours, en présentant les événements poétiques, les revues et les mouvements les plus significatifs de chaque décennie, pour ainsi rappeler les principales caractéristiques de la période précédente à l'ère contemporaine, qui a sans doute influencé et conditionné le devenir de la poésie actuelle. La troisième partie sera plus précisément focalisée sur le thème du quotidien, en analysant la présence et l'évolution que ce thème a subi dans le panorama poétique français et, en faisant allusion aux possibles précurseurs de cette volonté poétique de demeurer au plus près du quotidien. Finalement, la quatrième partie abordera l'étude du quotidien dans l'actualité à partir d'une perspective théorique, en révisant de plus près le rapport que les poètes sélectionnés pour notre étude ont avec le quotidien, ce qui nous permettra en même temps de mieux les situer dans le paysage poétique contemporain.

Les deux grands chapitres qui suivent, seront consacrés à l'étude comparative et critique proprement dite des œuvres aussi bien poétiques que théoriques des poètes sélectionnés. C'est donc dans ces chapitres que l'analyse principalement thématique des textes aura lieu et que les différents thèmes concernant le quotidien seront proposés. Ainsi que nous l'avons déjà annoncé auparavant, ces deux chapitres aborderont les aspects positifs ou neutres et les aspects négatifs ou critiques de la présence du quotidien en poésie.

Le deuxième chapitre du travail est celui qui aborde les aspects positifs ou neutres du quotidien en poésie, et il sera divisé en quatre grandes parties. Dans la première, « Tirer l'extraordinaire du quotidien », nous tenterons d'étudier la volonté des poètes choisis de mettre en valeur et de rendre visible ce que le quotidien peut contenir d'extraordinaire en lui, ce qu'ils obtiennent, entre autres, en intégrant des éléments quotidiens dans leurs poèmes, leur rendant ainsi une nouvelle dignité poétique. Dans cette première partie, nous pourrions repérer différents thèmes qui témoignent de cette volonté d'extraire l'extraordinaire du quotidien : il s'agit du quotidien comme origine de la poésie, où nous verrons que le quotidien non seulement contient quelque chose d'extraordinaire en lui, mais qu'il est également à l'origine de l'écriture des poètes sélectionnés. Avec le deuxième thème, nous verrons que ces poètes consacrent une partie importante de leur poésie et de leurs travaux théoriques et critiques, à réaliser une mise en valeur de la banalité, des aspects les plus anodins du quotidien, ce qui leur permet de souligner ce

qu'ils ont de plus extraordinaire. Finalement, avec le troisième thème, nous aborderons la mise en mots poétiques du quotidien, dans la mesure où les mots qui sont chargés de dire le quotidien sur la page, deviennent, à leur tour, aussi extraordinaires que le quotidien qu'ils disent sur la page et acquièrent une nouvelle dimension poétique qu'ils n'avaient pas en dehors de l'espace poétique.

La deuxième partie du chapitre des aspects positifs du quotidien, intitulée « Une poésie de circonstance, en contact avec la réalité et la vie », tentera de relever que le fait que ces poètes demeurent en contact avec le quotidien, fait que leur poésie soit toujours en contact avec la réalité la plus terre à terre, en la faisant devenir une poésie de circonstance. Pour le développement de cette deuxième partie, nous allons traiter le thème des gestes quotidiens qui représentent des gestes de vie, et nous constaterons que les poètes étudiés se donnent souvent la peine de recueillir des gestes, des mouvements et des attitudes que nous reproduisons dans la vie de tous les jours, ce qui leur permet de demeurer en contact avec la réalité quotidienne. Avec le deuxième thème, nous verrons que la réalité et le vécu sont souvent énoncés par le quotidien en poésie, à travers l'apparition de petits détails, objets et circonstances quotidiennes que ces poètes ajoutent dans leurs poèmes, et qui deviennent les représentants du vécu sur la page. Finalement, avec le troisième thème, nous remarquerons que les circonstances quotidiennes que ces poètes s'acharnent à mettre sur la page, acquièrent souvent une valeur de refuge ou d'abri qui munit les poètes sélectionnés d'une sorte de protection qui semble les préserver des angoisses existentielles les plus oppressantes.

La troisième partie tentera d'étudier « Le quotidien comme accès à une transcendance », dans la mesure où les poètes que nous étudions semblent avoir découvert dans la simplicité et dans la banalité du quotidien, une nouvelle voie d'accès à des thèmes et à des réflexions transcendantes en poésie. Le premier thème de cette troisième partie abordera la présence de petites choses, de petits détails quotidiens dans la poésie des auteurs étudiés, qui deviennent souvent des véhicules de transcendance. Dans une deuxième partie, nous parlerons de la mémoire, qui est parfois activée et éveillée par le contact avec le quotidien, ce qui permettra en même temps à ces auteurs d'accéder à des souvenirs et à des pensées profondes et transcendantes. Finalement, nous parlerons de la conscience temporelle et de l'esprit de conservation, qui nous permettra d'observer que ces poètes sont conscients de la fugacité de notre permanence sur terre, un thème qui est sans doute d'une grande transcendance. Ces poètes tenteront de conserver des traces de leur passage par ce monde dans leurs poèmes, ce qu'ils

réaliseront paradoxalement en ayant recours aux petits événements quotidiens, et non pas aux grands exploits.

Finalement, la quatrième partie de ce deuxième grand chapitre, qui s'intitule « Atteindre le lecteur à travers le quotidien », tentera d'étudier la manière dont les poètes étudiés font parvenir le message poétique au lecteur, en utilisant le quotidien comme intermédiaire. Ces poètes veulent faire parvenir le message poétique de la manière la plus claire et efficace possible au lecteur, c'est pourquoi ils tentent d'utiliser un langage près des emplois quotidiens, qui rend plus facile la tâche de réception du poème par tout lecteur potentiel. Dans un premier temps, nous aborderons le thème de la rencontre du lecteur à travers le quotidien, en étudiant la manière dont la mise en poésie du quotidien exerce aussi son influence sur la dernière étape du processus poétique, à savoir celle de la réception. Avec le deuxième thème, nous parlerons de l'utilisation que ces poètes font d'un langage simple et lisible, près des emplois de langue quotidiens, parce qu'ils le croient capable de rendre le processus de transmission poétique plus facile, tout en conservant une grande capacité évocatrice et poétique. Finalement, avec le dernier thème, nous parlerons de la puissance de la simplicité, en soulignant que ce caractère simple et facilement lisible que ces poètes attribuent à leur écriture proche du quotidien, n'empêche pas qu'elle conserve tout son pouvoir évocateur au sein du poème.

Nous continuerons avec le troisième chapitre du travail, celui qui étudiera les aspects négatifs ou critiques de la présence du quotidien en poésie. Dans la première partie de ce grand chapitre, intitulée « Le quotidien en tant que critique de nos sociétés modernes », nous parlerons du regard critique que les poètes étudiés versent sur les sociétés modernes dans lesquelles nous vivons de nos jours. Le premier thème de cette première partie tentera de souligner que la critique que les poètes étudiés manifestent dans leur œuvre à travers la mise en poésie de différents aspects du quotidien, sert à illustrer les éléments les plus répréhensibles qui caractérisent nos sociétés postmodernes occidentales. Avec le deuxième thème, nous parlerons de l'effacement identitaire, l'altérité et la perte de repères, en observant que le contact continu avec le quotidien, provoque une sensation d'effacement de l'identité chez les poètes étudiés, qui ont souvent du mal à repérer leurs traits identitaires, perdus ou atténués à cause d'être intégrés dans le déroulement quotidien. Nous verrons que ces poètes témoignent souvent dans leurs poèmes, d'une sensation de désorientation provoquée par le fait d'être intégrés dans la routine quotidienne, qui concerne la détection identitaire et la perte de repères aussi bien spatiaux que temporels. Avec le troisième thème, nous aborderons le thème de l'effort de réception du message poétique. Pour cette partie, nous allons effectuer un changement de

perspective, en mettant l'accent sur le travail et l'effort de réception à faire par tout lecteur potentiel au moment d'accueillir un texte poétique. Ainsi, nous constaterons que, malgré la volonté des poètes étudiés de faire que leur message poétique soit le plus simple et le plus lisible possible, il reste un travail de réception à faire par tout lecteur. En plus, les poètes étudiés semblent être conscients des risques que l'utilisation d'un langage simple et près du quotidien peut entraîner, comme par exemple la perte de puissance et de valeur des mots, des soucis qu'ils feront figurer aussi bien dans leurs poèmes que dans leurs travaux plus théoriques.

Dans la deuxième partie de ce grand chapitre qui aborde les aspects négatifs ou critiques du quotidien en poésie, nous parlerons de « lutter contre la banalisation du langage ». Dans cette partie, nous remarquerons que les poètes sélectionnés veulent fuir le processus de banalisation que le langage de tous les jours subit, c'est pourquoi ils revendiquent la valeur de leur travail poétique, qui permettra de retrouver la véritable essence et la véritable puissance du langage. Pour le développement de cette deuxième partie, nous parlerons de la critique du langage usé, vide et médiatisé de nos échanges quotidiens. Les poètes étudiés sont conscients que lors de nos communications habituelles, nous avons tendance à tomber dans des emplois langagiers vides et usés, auxquels les médias contribuent également. L'attitude de ces poètes face à cette réalité, consistera à mettre en valeur la poésie et son pouvoir pour faire que même les mots les plus vides et médiatisés récupèrent leur véritable puissance au sein du poème, ce qu'ils feront en ayant recours à une poésie qui demeure en contact avec le quotidien. Le deuxième thème étudiera le recours à la musicalité du langage, qui devient un outil fréquemment utilisé par les poètes choisis pour récupérer le véritable pouvoir d'évocation des mots. Ensuite, avec le troisième thème, nous constaterons que ces poètes souhaitent demeurer à l'écoute du quotidien et des sonorités qui le caractérisent, ce qui leur permettra de renouer le contact avec les mots chargés de donner une existence poétique aux sonorités du quotidien. Nous finirons cette deuxième partie avec le thème de la fascination pour les langues étrangères, et nous remarquerons que l'attention que ces poètes portent sur la sonorité des mots, comme moyen de lutter contre la banalisation du langage, les pousse souvent à prendre en considération des sonorités étrangères et à s'en émerveiller même.

La troisième partie de ce grand chapitre consacré aux aspects négatifs ou critiques de la présence du quotidien en poésie, fera allusion à l'existence de ce que nous avons appelé « Un lyrisme du quotidien », qui provoque que les poètes dont il est question dans notre travail versent un « regard critique sur le lyrisme traditionnel ». Nous parlerons, dans un premier temps, du surgissement du « Nouveau Lyrisme » et du « Lyrisme Critique », qui constituent

des nouvelles approches lyriques qui ont marqué le paysage poétique contemporain français depuis les années 1980. Dans un deuxième temps, nous évoquerons la polémique qui a opposé les partisans du lyrisme et ceux du littéralisme, notamment dans les années 1990. Nous finirons avec la nouvelle exploration du lyrisme que les poètes étudiés semblent réaliser à travers le quotidien : le contact étroit que ces poètes maintiennent avec le quotidien dans leur poésie, est précisément celui qui leur permet d'explorer une nouvelle voie lyrique de la poésie, éloignée des démarches lyriques traditionnelles et qui conserve les pieds sur terre.

Une fois les deux grands chapitres de notre travail développés, ceux qui étudient le corpus de textes principal et qui analysent les différentes positions des poètes étudiés vis-à-vis du thème du quotidien, nous passerons au quatrième chapitre, intitulé « D'autres thèmes présents dans la poésie actuelle », où nous tenterons d'évoquer d'autres thèmes poétiques que nous avons repérés dans l'œuvre des auteurs sélectionnés, et qui constituent également des points de confluence dans leurs travaux. Ces thèmes semblent ne pas avoir de lien apparent avec le thème du quotidien a priori, mais une étude plus approfondie nous permettra de voir qu'ils se déploient sur la page en demeurant en contact avec le quotidien, même si d'une manière beaucoup plus subtile que les thèmes qui constituent le noyau de notre étude et qui représentent des exemples directs de la présence du quotidien dans la poésie des poètes sélectionnés.

Pour la réalisation de cette partie, nous allons effectuer une analyse thématique qui comprend les parties suivantes : la réflexion métapoétique, qui voudra étudier les réflexions sur les diverses composantes et étapes de l'acte poétique lui-même, ainsi que sur la situation de la poésie dans l'actualité. En étudiant l'œuvre des poètes choisis, nous remarquerons qu'ils consacrent une partie considérable de leur travail, aussi bien poétique que critique, à la réflexion sur la poésie elle-même. Cette tendance méta-réflexive constitue, en plus, l'un des principaux traits de la poésie contemporaine en général. Dans une deuxième partie, nous parlerons du silence, un thème sur lequel les poètes étudiés semblent également converger et qui fait fréquemment l'objet de leurs principales thématiques. Ensuite, nous consacrerons une troisième partie au thème de la mort, un thème omniprésent dans la poésie depuis le surgissement des premiers poètes, et qui continue, semble-t-il, de faire partie des inquiétudes poétiques contemporaines. Finalement, nous consacrerons une dernière partie au thème du voyage, qui apparaît souvent dans l'œuvre des poètes étudiés, et qui constitue un thème traditionnel de la poésie, mais qui est abordé d'une manière particulière par ces poètes, dans la mesure où il s'agit

de poètes intégrés dans une société de plus en plus mondialisée et marquée par des déplacements de plus en plus fréquents et rapides.

L'étude de ces thèmes complémentaires en quelque sorte à celui du quotidien, nous permettra d'avoir une vue d'ensemble plus globale sur l'œuvre poétique des auteurs sélectionnés, ainsi qu'une connaissance plus profonde des points de confluence qui les rassemblent. En plus, nous remarquerons que, malgré l'indépendance apparente de ces thèmes supplémentaires, ils conservent quand même un certain lien avec le quotidien, car la forte présence du quotidien dans l'œuvre poétique de ces auteurs, influence et marque inévitablement tout ce qui en fait partie, même les thèmes qui sont, a priori, éloignés du quotidien.

Le cinquième chapitre de notre travail sera consacré à l'analyse des aspects formels présents dans la poésie des auteurs étudiés, ce qui nous permettra de compléter notre étude en ajoutant des précisions formelles sur la manière dont ces poètes abordent leur travail poétique en demeurant en contact avec le quotidien. Grâce à cette étude formelle, nous pourrons compléter l'analyse thématique qui constitue le noyau de notre travail, en essayant d'établir des liens entre les aspects thématiques et formels qui interagissent dans l'œuvre des poètes étudiés. Pour le développement de ce chapitre, nous parlerons de l'éclatement des genres, en faisant allusion aux innovations génériques qui ont marqué la poésie depuis la modernité et qui continuent d'influencer la conception générique contemporaine. Ensuite, nous évoquerons l'expérimentation formelle qui n'est pas très développée chez les poètes étudiés, mais qui nous intéresse en tant que caractéristique essentielle du paysage contemporain. Finalement, nous ferons allusion à l'utilisation d'autres supports et des nouvelles technologies qui semblent avoir une place de plus en plus importante dans l'actualité, tout en avouant que les poètes que nous avons sélectionnés pour notre étude ne représentent pas les voies les plus innovatrices du panorama poétique contemporain.

La dernière partie de notre travail sera consacrée aux conclusions que nous avons pu tirer à partir de notre étude analytique et comparative de la présence du quotidien dans la poésie des auteurs contemporains sélectionnés. Parmi ces conclusions, nous évoquerons l'importance que le quotidien semble avoir acquis dans le paysage poétique contemporain, où il se développe avec une récurrence inédite, en déployant de nouvelles fonctions thématiques et formelles. Nous citerons également le nouvel accès que ces poètes semblent avoir trouvé au lyrisme poétique, qu'ils sont parvenus à actualiser et à réinterpréter grâce à leur proximité du quotidien. En plus, nous parlerons des ressemblances que les poètes sélectionnés partagent dans leur manière

d'aborder le quotidien, ainsi que des caractéristiques qui les distinguent et les singularisent. Nous finirons par souligner la valeur sociale de l'approche au quotidien réalisée par ces poètes, une approche qui leur permettra d'avoir une conception plus claire du fonctionnement de la société actuelle, et aussi de la place que la poésie occupe en elle.

Dans la partie consacrée aux conclusions, nous résumerons également les principales idées innovatrices et originales que ce travail apporte, comme l'humble contribution au développement de l'étude d'un genre, la poésie, qui est minoritaire de nos jours, ou l'actualité d'un travail qui prend pour objet d'étude des écritures contemporaines, à savoir, qui continuent de se développer lors de la rédaction-même de la présente étude.

En plus, nous finirons en suggérant des possibles voies de développement et d'étude que ce travail permettrait de réaliser dans l'avenir, comme l'extension de notre étude au domaine de la poésie francophone ou internationale, ou l'élargissement de l'étude à d'autres genres littéraires.

CHAPITRE 1 : APPROCHE THÉORIQUE

Avant d'entamer notre étude sur la présence du quotidien dans la poésie française contemporaine, nous consacrerons ce premier chapitre à la réalisation d'une approche théorique qui nous permettra de jeter les bases de la scène poétique contemporaine française, dans laquelle nous allons tenter de discerner la place occupée par le thème du quotidien et la manière dont il se manifeste notamment dans la poésie mais aussi dans les essais de certains poètes actuels. Cette première approche théorique nous donnera l'occasion d'avoir une vue d'ensemble sur les principales tendances et orientations de la poésie contemporaine, parmi lesquelles nous essayerons de situer celle que nous avons observée chez les poètes qui font partie de notre étude et qui consiste en une attention ou un souci particulier vis-à-vis du quotidien dans leur poésie. De même, une fois le panorama poétique contemporain présenté, nous tenterons de voir quels auteurs et quelles tendances poétiques nous pourrions considérer comme précurseurs de cette présence du quotidien en poésie, ainsi que l'évolution qu'elle a pu subir au fil des années. De cette manière, si nous comprenons quelle a été l'évolution de la poésie contemporaine française en général et, en particulier, de la présence du quotidien en elle, nous pourrons aborder l'étude des poètes que nous proposons dans notre travail d'une manière plus exhaustive et complète, en tenant compte, non seulement de leur travail actuel, mais aussi du paysage poétique dans lequel ils se trouvent intégrés et de l'héritage poétique qu'ils ont reçu, qui détermine inévitablement leur travail de création poétique.

Pour commencer l'approche théorique du paysage contemporain de la poésie française, nous ferons un peu en arrière, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, parce que, même s'il est vrai que notre étude est focalisée dans l'ère contemporaine, nous ne pouvons pas omettre ni délaissier les événements poétiques majeurs de la modernité poétique en France, dont la poésie actuelle a hérité beaucoup de caractéristiques. Autrement dit, notre intention n'est pas de faire une étude approfondie de la poésie de la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, mais de récapituler brièvement les principales étapes qui ont agi sur le devenir de la poésie actuelle.

Ensuite, nous présenterons plus profondément le panorama poétique qui s'est instauré à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, parce que c'est à partir de ce moment-là, après le déclin du surréalisme, que les bases de ce que nous connaissons aujourd'hui par poésie contemporaine ont commencé à se fixer. Les décennies qui ont marqué la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, ont bouleversé le paysage poétique en apportant des conceptions et des manières nouvelles d'aborder la langue et le travail avec les mots, qui ont changé le panorama poétique

jusqu'à aujourd'hui. Nous nous disposons donc à parcourir les principaux événements qui ont marqué la poésie française contemporaine et qui en ont fondé les bases, et pour ce faire, nous allons nous arrêter sur différentes tendances poétiques et sur différents poètes, mais aussi sur des maisons d'édition et des revues, qui ont joué un rôle essentiel dans le développement du travail poétique et dans la diffusion de ce dernier, s'érigeant souvent comme de véritables représentantes de certaines tendances et positions poétiques. Nous réaliserons un parcours chronologique par les différentes étapes qui ont marqué la poésie française des années 1950 à nos jours, ce qui nous permettra de faire le point des caractéristiques les plus représentatives de la poésie française actuelle, et nous aidera sans doute à mieux aborder l'étude de la présence du quotidien dans la poésie des auteurs sélectionnés.

Une fois le paysage poétique contemporain présenté, nous nous concentrerons sur la présence et l'évolution que le thème du quotidien a subi dans le panorama poétique français, en révisant les principales figures poétiques que nous pouvons considérer comme des précurseurs ou, du moins, comme des annonciateurs d'un intérêt particulier pour le quotidien en poésie.

L'approche théorique finira avec l'étude plus concrète et actuelle du thème dont il est question dans ce travail, à savoir le quotidien, que nous tenterons d'aborder en demeurant dans les limites de l'ère contemporaine, pour ainsi finir cette première approche théorique en faisant le lien entre les bases du paysage poétique contemporain, dont les poètes que nous nous disposons à étudier constituent des représentants, et le thème du quotidien qu'ils semblent aborder avec insistance dans leurs poèmes.

1.1. Le panorama poétique de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}

Étant donné que notre travail est centré sur l'ère contemporaine de la poésie, il est évident que l'approche théorique que nous proposons de réaliser ici étudiera notamment l'actualité poétique, ainsi que les années qui ont le plus immédiatement précédé le panorama contemporain. Néanmoins, il ne faudrait pas négliger l'importance des courants et des tendances poétiques qui ont caractérisé la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, comme le surréalisme ou les avant-gardes entre autres, parce qu'ils ont bouleversé le paysage poétique à jamais, en introduisant des nouveautés et des révolutions esthétiques, thématiques et formelles qui ont marqué le pas du devenir poétique jusqu'à nos jours. C'est pourquoi nous avons considéré qu'un bref parcours par les principales tendances poétiques de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle est incontournable, du moins si nous voulons comprendre d'où vient une grande partie du devenir poétique actuel, dont les premiers pas se trouvent souvent ancrés dans

ces démarches poétiques qui ont clôturé le XIX^{ème} siècle et initié le XX^{ème}, en marquant le développement poétique à venir. De sorte que le but de cette première partie de l'approche théorique de notre travail n'est pas de faire une étude exhaustive de la poésie de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, mais d'en faire plutôt une révision pour ainsi tenir compte de l'influence qu'elle exerce sur la poésie actuelle.

Après le romantisme, qui « vise avant tout à la libération de la subjectivité et de la sensibilité, en réaction contre le classicisme rigide du XVII^{ème} siècle et le rationalisme philosophique du XVIII^{ème} siècle » (Leuwers, 2009 : 13), et le parnasse qui, en réaction contre le romantisme a prôné la pratique de l'art pour lui-même sous la devise de « l'art pour l'art », la fin du XIX^{ème} siècle voit naître une figure qui deviendra capitale dans le devenir de la poésie moderne en France, et qui sera érigée comme le phare de la modernité poétique : il s'agit de Charles Baudelaire, un poète qui introduira la ville moderne et la laideur en poésie, ainsi que des nouveautés formelles comme le poème en prose, en inaugurant ainsi ce que nous appelons la modernité poétique. Après lui, la fin du XIX^{ème} siècle continuera la voie révolutionnaire et innovatrice de la poésie avec des figures comme Verlaine, qui « propose à la poésie de se replier sur la vie intérieure et de chanter l'indétermination qui caractérise les désirs de l'homme » (Ibid. : 57), en louant le pouvoir de la musique qu'il explore en rompant avec l'alexandrin et en explorant des nouvelles mesures dans les vers et en préférant « les accents de la langue parlée, plus prompts à donner une impression d'intimité » (Ibid. : 58). Rimbaud, quant à lui, préconise « le dérèglement de tous les sens » (Rimbaud, 1871) et remet en question l'emploi du langage à travers un esprit de subversion. Avec lui, Lautréamont apporte ses *Chants de Maldoror* (1869), qui poussent à l'extrême cet esprit subversif en attaquant la moralité à travers l'apologie du mal, même si son œuvre ne sera pas reconnue et mise en valeur jusqu'à l'arrivée du surréalisme en France. Ces deux poètes « apparaissent aujourd'hui comme de superbes annonceurs de la modernité poétique » (Leuwers, 2009 : 58). Le XIX^{ème} siècle finit avec le symbolisme, qui croit que « la poésie est un moyen de connaissance qui mène à l'absolu » (Ibid. : 79), et dont Mallarmé sera l'un des plus grands représentants. Mallarmé a une conception élitiste de la poésie, qu'il considère réservée à quelques privilégiés. Cette idée le pousse à écrire une poésie complexe, aux mots et aux tournures difficiles, le rapprochant souvent de l'hermétisme.

Le XX^{ème} siècle commence avec le travail de poètes comme Paul Valéry, considéré l'héritier de Mallarmé, qui a prôné le travail de la langue en refusant l'idée de l'inspiration poétique. Une autre figure à mentionner dans ce début du XX^{ème} siècle, est celle de Guillaume

Apollinaire qui, avec sa conférence sur « l'Esprit Nouveau » a marqué la tendance des « jeunes créateurs [qui] ont un appétit de nouveauté et ne croient plus aux valeurs esthétiques du siècle passé » (Ibid. : 95). En plus, Apollinaire symbolise le début de l'avant-garde en littérature, avec « [l'] utilisation du vers libre, [la] célébration du monde moderne, [le] soutien donné aux cubistes et à Delaunay » (Bancquart, 1996 : 10). Il ne faut pas oublier que les premières années du XX^{ème} siècle seront marquées par le grand développement technique et un style de vie qui est de plus en plus marqué par la vitesse. En littérature, les manifestes commencent à proliférer, en créant de nombreux mouvements d'avant-garde qui marqueront le pas du devenir littéraire en général, et aussi de la poésie. En 1909, Marinetti présente le manifeste du Futurisme en Italie, en favorisant « l'avènement d'une esthétique de la vitesse et de l'énergie » (Leuwers, 2009 : 95). L'arrivée de la première guerre mondiale accentue le foisonnement des avant-gardes qui naissent souvent comme réaction à un monde qui est conçu comme celui qui a non seulement permis mais aussi provoqué les horreurs de la guerre. Ainsi, en 1916, Tristan Tzara initie le mouvement dadaïste qui se caractérise par « la dérision absolue, la provocation, la tentative de mettre en déroute les valeurs bourgeoises responsables du grand crime qui saignera l'Europe pendant plus de quatre ans » (Ibid. : 95). En 1919, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard et Philippe Soupault fondent la revue *Littérature* « qui désormais proclame que la littérature et l'art ne sont rien du tout » (Bancquart, 1996 : 11). En 1924, André Breton lance le premier manifeste du Surréalisme, en affirmant que « le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu » (Breton, 2008 : 60). Le surréalisme deviendra l'un des mouvements littéraires les plus importants du XX^{ème} siècle, en préconisant la liberté d'esprit – « il faut bien reconnaître que *la plus grande liberté* d'esprit nous est laissée » (Ibid. : 14) –, l'imagination – « réduire l'imagination à l'esclavage [...] c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême » (Ibid. : 15) –, le rêve et l'inconscient – « le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie ? » (Ibid. : 22) –, l'image – « les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit » (Ibid. : 49) –, l'enfance – « c'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » » (Ibid. : 52) –, la folie – « les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer » (Ibid. : 15) –, etc., et en proscrivant l'attitude réaliste – « l'attitude réaliste [...] je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance » (Ibid. : 16) –, la logique – « nous vivons encore sous le règne de la logique » (Ibid. : 19) –, la pensée rationnelle – « à quand les logiciens, les philosophes dormants ? » (Ibid. : 22) –, le travail, etc. Du point de vue formel, le groupe surréaliste sera favorable à l'expérimentation du langage avec des techniques comme l'écriture automatique, le rejet des règles de la métrique anciennes, et le

refus du roman traditionnel entre autres. Parmi les auteurs les plus représentatifs du groupe, il faut citer des figures comme André Breton, Louis Aragon, Antonin Artaud, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Michel Leiris, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Philippe Soupault ou Roger Vitrac. En 1924, la revue *La Révolution surréaliste* est également publiée. André Breton lance un second Manifeste en 1930 et, cette même année, la revue change de titre et devient *Le surréalisme au service de la révolution*, ce qui montre le clair engagement politique communiste du mouvement, qui continuera de se développer jusqu'à la dissolution du groupe en 1969, même s'il sera marqué par de nombreuses expulsions et ruptures avec ses membres, provoquant une perte de force évidente. Le surréalisme laissera en héritage à la poésie française un refus des normes esthétiques, un goût particulier pour le jeu de mots – qu'il faut comprendre comme une technique de contestation du pouvoir attribué aux mots – la contrepèterie, l'humour et l'ironie, ainsi qu'un attachement spécial pour l'image capable d'exprimer des analogies. Dans un entretien fait par Bénédicte Gorillot à Christian Prigent en 2006, publié par la maison d'édition P.O.L. sous le titre *TXT et l'héritage surréaliste* (Prigent, 2006), l'écrivain résume ainsi l'héritage du surréalisme qui continue sans doute de marquer la poésie actuelle :

Le surréalisme, c'est d'abord une bibliothèque, radicalement rénovée dans les années 20 et 30, d'abord par l'effort d'André Breton [...] Nous vivons encore peu ou prou sur cette bibliothèque, qui s'identifie largement à la modernité : Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Roussel, etc. C'est ensuite un effort pour penser la question de l'inconscient comme matière et moteur de l'inventivité poétique et mettre en œuvre sa dictée dans les textes. C'est ensuite un moment décisif de la tentation de lier activité poétique et engagement politique (dans les formes marxistes propres au XX^{ème} siècle). C'est encore une volonté collective d'articuler création poétique et théorisation de cette créativité. C'est enfin, last but not least, quelques-uns des plus beaux poèmes écrits au XX^{ème} siècle (Prigent, 2006 : 2).

1.2. Le panorama poétique contemporain : des années 1950 à nos jours

Les années 1950 se caractérisent par la fin du surréalisme et de la poésie dite « engagée », notamment associée aux mouvements de la Résistance qui ont surgi lors de la deuxième guerre mondiale. Dans celle qui est souvent connue comme l'« ère du soupçon » – en faisant allusion au titre de l'essai de Nathalie Sarraute paru en 1956 et dans lequel elle jetait les bases du « Nouveau Roman » en s'attaquant au roman traditionnel – des poètes comme Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin ou Lorand Gaspar ont constitué le devant de la scène poétique de cette période, et beaucoup d'entre eux se sont réunis plus tard autour de la revue *L'Éphémère* qui, ainsi qu'il est précisé dans le dossier sur la poésie

contemporaine paru dans la revue *Littérature*, « la revue *L'Éphémère* (1966-1973), défend une compréhension de la poésie où l'œuvre est déclarée n'être que le « moyen » d'une « approche du réel » (Pinson, 1998 : 28). De même, dans son anthologie *La poésie française contemporaine* (Orizet, 2004), l'écrivain et éditeur Jean Orizet décrit cette période des années 1950 en insistant sur le rôle de « charnière » que cette époque a représenté, et en présentant des caractéristiques que nous verrons se développer dans les décennies à venir :

Les spécialistes sont d'accord pour faire des années 50 une période charnière dans l'évolution de notre poésie. [...] Les poètes qui s'expriment dans ces années-là sont nés entre 1920-1930. À de rares exceptions près, ils ne se réclament plus du surréalisme, soit qu'ils l'aient refusé, soit qu'ils l'aient dépassé. L'influence de la psychanalyse marque le pas ; le marxisme de même. La poésie « nationale » a fait son temps. En parallèle à l'éclosion du « nouveau roman » et en corollaire de l'existentialisme, la poésie connaît un clivage entre lyrisme et laboratoire. Il y a ceux qui font du poème un lieu d'investigation sur le langage même, et ceux qui reprennent à leur compte l'objet premier de l'activité poétique, à savoir la mise en présence du moi et du monde (Orizet, 2004 : 5-6).

De même, le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a) parle de la période d'après les années 1950, en soulignant la remise en question constante à laquelle le fait poétique a été soumis à partir de cette décennie-là :

La période qui s'est ouverte après 1950 : « ère du soupçon » selon Nathalie Sarraute, temps « de la suspicion, du doute, des interrogations (...), des remises en question radicales des règles du jeu et des enjeux de l'écriture poétique », pour reprendre les termes d'Emmanuel Hocquard. Interrogation, suspicion, doute... Voilà la poésie devenue pareille à une cour de justice dans laquelle la langue même se voit citée à comparaître et sommée de rendre des comptes. Et c'est de l'intérieur qu'elle se met en examen et intente un procès à l'image, au pathos, voire au poétique... (Maulpoix, 2016a : 13).

En plus, il ne faut pas oublier que les années 1950 ont été marquées par la hantise de la seconde guerre mondiale, qui a poussé les poètes à se demander si la poésie ou, si l'écriture en général, était encore possible après une expérience aussi terrible que celle des camps de concentration et de l'holocauste nazi. D'après la célèbre formule du philosophe Allemand Théodor Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Cette phrase nous montre comment la poésie, à partir des années 1950 et après l'expérience de la seconde guerre mondiale, s'est questionnée elle-même et a mis en question sa continuité. D'après le poète et essayiste Jean-Pierre Siméon, cette formule d'Adorno a condamné la poésie et les poètes à

développer une sorte de culpabilité vis-à-vis de leur travail avec les mots et à tomber dans une méfiance constante à l'égard de la parole poétique, qui continue de marquer l'attitude des poètes contemporains par rapport à l'écriture poétique, ainsi que nous le constatons dans cet extrait de son essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015) :

Si on ne saurait leur reprocher d'avoir, dans le climat post-traumatique d'après-guerre, pensé selon leur humeur noire, on ne saurait les disculper de la faute morale et de l'erreur de jugement qui furent d'avoir érigé en décret l'opinion d'Adorno, le fameux « écrire un poème après Auschwitz est barbare » alors même que l'infirmait ce fait troublant, c'est que la poésie était possible *dans* Auschwitz, qu'elle était même dans les lieux du pire (voir Levi ou Semprun) l'affirmation la plus radicale de l'humain continué dans l'inhumain. Quoiqu'il en soit, la popularité de la formule, mille fois reprise et généralement hors contexte, n'a pas peu contribué à la destitution symbolique de la poésie, intimidant et culpabilisant les poètes, déterminant leur repli hors du champ historique, social et politique, ne leur laissant pour *terrain de jeu*, toute visée éthique suspendue, que la scrutation obnubilée des données objectives de la langue, la sourcilleuse mise en examen de ses impasses, la sempiternelle rumination de l'impossibilité de la parole... (Siméon, 2015 : 13-14).

La principale revue qui a été créée dans les années 1950, c'est *Action Poétique*, fondée à Marseille en 1950 par Gérard Neveu et Jean Malrieu, qui ont vite été accompagnés par d'autres poètes comme Henri Deluy, Joseph Guglielmi ou Jean Todrani. Il faut dire que même si beaucoup des auteurs qui ont participé à cette revue étaient membres du Parti Communiste, la revue s'est maintenue indépendante. Jean-Luc Maxence décrit cette revue dans son essai *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine* (Maxence, 2014) : « *Action Poétique* est née en 1950 à Marseille d'un groupe de poètes militants qui appelaient ouvertement à la conscience des peuples et se plaçaient sous la protection de la phrase demeurée célèbre : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique » (Maxence, 2014 : 100-101).

Mais, c'est notamment à partir des années 1960 que les principales tendances poétiques et revues qui ont marqué la poésie contemporaine sont nées. Les années 1960 sont marquées par le développement des sciences humaines et du structuralisme, par les recherches littéraires et les avant-gardes. C'est l'ère de la subversion poétique où l'attention se concentre sur l'écriture, et le travail de la langue devient l'objet même de la poésie. L'acte poétique est conçu comme un acte révolutionnaire, et cette conception poétique a été accompagnée par le climat d'agitation politique et idéologique provoqué par les événements de mai 68. L'Oulipo est l'un des principaux mouvements nés dans cette période : Fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais en 1960, L'Oulipo a développé l'idée d'une écriture potentielle basée sur la

multiplication de formules à contraintes. Dans son anthologie *Poètes francophones contemporains* (Jacobée-Biriouk, 2010), Sylvie Jacobée-Biriouk résume ainsi la démarche expérimentale de l'Oulipo :

L'écrivain Raymond Queneau [...] et le mathématicien François Le Lionnais ont créé un groupe littéraire resté célèbre, L'OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, en 1960. Ils ont cherché à créer des règles formelles pour en faire des chemins potentiels de la création artistique. Ces règles concernent des textes littéraires du passé révélant leur potentialité, ou bien des œuvres nouvelles et originales. Elles touchent le vocabulaire, la syntaxe, les genres... et répondent parfois à des formules mathématiques, comme « S+7 », qui revient à remplacer chaque nom d'un texte par le septième nom le suivant dans un dictionnaire. Ce sont eux qui ont lancé l'idée d'ateliers d'écriture, très fréquente et populaire aujourd'hui. On se reportera par exemple à *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Queneau. Autre poète de L'OuLiPo, Jacques Roubaud, a pratiqué à la fois la poésie et les mathématiques et s'est présenté en ennemi du mythe de l'inspiration (Jacobée-Biriouk, 2010 : 28).

Parmi les revues, il faut sans doute parler de *Tel Quel*, fondée en 1960 à Paris autour de Philippe Sollers et Jean-Edern Hallier aux Éditions du Seuil, et disparue en 1982. *Tel Quel* est très vite devenu un groupe à part entière. Le premier numéro de la revue s'ouvre avec une citation du philosophe Nietzsche, qui affirme ceci : « Je veux le monde et je le veux tel quel », d'où le nom de la revue, qui a été marquée par le refus de tout engagement politique de l'écriture, même si, paradoxalement, elle a été très proche du communisme – les telquelien ont adhéré le PCF de 1967 à 1970 – et du maoïsme. Les principaux membres du groupe ont été des poètes comme Marcelin Pleynet, Denis Roche, Jacqueline Risset, Michel Deguy, Jean-Pierre Faye ou Julia Kristeva. À partir de 1982, après la disparition de la revue *Tel Quel*, quelques auteurs ont continué leur démarche en fondant la revue *L'infini*. Dans son anthologie *Poètes francophones contemporains* (Jacobée-Biriouk, 2010), Sylvie Jacobée-Biriouk résume très clairement la trajectoire du groupe Tel Quel, dont elle souligne le caractère expérimental et subversif :

Les poètes du groupe Tel Quel [...] ont réfléchi à une poésie expérimentale. [...] C'est le romancier Philippe Sollers qui a animé le groupe Tel Quel, créé en 1960. [...] Cette revue se veut d'abord un manifeste anti-sartrien : l'écriture doit se libérer de tout lien politique. [...] De jeunes écrivains produisant de la poésie suivent le mouvement, comme Marcelin Pleynet, Jacqueline Risset ou Denis Roche. Le groupe Tel Quel se situe d'abord du côté du Nouveau Roman. [...] Pour mieux connaître le groupe, ajoutons qu'il se tournera à la fin des années 1960 vers le communisme, puis vers le maoïsme, écriture et révolution s'associant. À l'automne 1968, Tel Quel publie un manifeste collectif, *Théorie d'ensemble*,

qui prône la « subversion généralisée ». Mais en 1970, on assiste à une rupture avec le PC. Les telquelienS attaquent en juin 1971 le PC et Louis Aragon. Ils s'écarteront ensuite du maoïsme, critiquant le totalitarisme, et le numéro 76 de la revue sera consacré à la dissidence. [...] C'est en 1982 que paraît le dernier numéro de *Tel Quel*. Le premier numéro de *L'infini* sort en 1983 chez Gallimard (Jacobée-Biriouk, 2010 : 30).

Dans cette période des années 1960, il faut également parler du développement de la poésie sonore, qui voulait libérer la poésie du papier en développant ses caractéristiques orales. Cette tendance commença à se développer dans la décennie des années 1950 avec Bernard Heidsieck et Henri Chopin notamment, et il s'agit d'une tendance dérivée de la « poésie phonétique » du lettrisme d'Isidore Isou, qui refusait l'utilisation des mots en poésie et prônait une poétique de sons, de rythmes et d'onomatopées. Néanmoins, la poésie sonore eut un développement beaucoup plus important dans la période des années 1960 en France. C'est ce que l'écrivain et critique Jean-Michel Espitallier souligne dans son essai *Pièces détachées : Une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui* (Espitallier, 2011), où il recueille les propos de Bernard Heidsieck lui-même, qui affirme ceci :

Depuis 1955, [...] j'ai tenté, utilisant le magnétophone depuis 1959 comme moyen complémentaire d'écriture, de mettre la poésie « debout », de la sortir de son drap de livre pour la rendre active, rebranchée physiquement sur le monde et la société. Mon travail comporte donc trois phases : celle de l'écriture, celle de l'enregistrement des textes et du travail sur la bande, [...] et celle enfin de la lecture publique. [...] C'est à ce stade que la poésie devient « action », terme que j'utilise depuis 1952 pour la caractériser (Espitallier, 2011 : 23-24).

Dans ce même essai, Espitallier explique comment cette tendance de la poésie sonore, née dans les années 1950, s'est développée dans la décennie suivante, grâce à l'apparition de nouveaux poètes comme Christophe Tarkos, Charles Pennequin, Nathalie Quintane ou Jean-Luc Parant, qui se sont montrés favorables à l'expérimentation du penchant oral de la poésie :

Certaines voies explorées depuis vingt ou trente ans paraissaient solliciter de plus jeunes générations bien décidées à y ajouter leur grain de sel – ce fut l'exemple de la poésie sonore, comme recherche de nouvelles dimensions du poème et comme réinscription dans la tradition de l'oralité. Bernard Heidsieck, Henri Chopin etc. sont considérés comme les pères fondateurs de cette tendance dans les années 60-70. De nos jours, des noms comme Christophe Tarkos, Charles Pennequin, Nathalie Quintane ou Jean-Luc Parant sont les plus révélateurs (Ibid. : 16).

Dans ce contexte des années 1960, il faut également parler de ce que le poète Emmanuel Hocquard a baptisé comme la « modernité négative », et qui s'est développée d'abord autour de Claude Royet-Journoud et sa revue *Siècle à mains*, qu'il dirigeait à Londres avec Michel Couturier et Anne-Marie Albiach, et un peu plus tard avec Emmanuel Hocquard et le groupe éditorial Orange Export Ltd. Cette tendance a également reçu les qualificatifs de « littéralisme », « poésie blanche », « poésie grammaticale » ou « poésie minimaliste », et elle a comme but d'accomplir un processus d'élimination et d'assèchement de ce que la sentimentalité, l'expressivité et les effets de style ont d'excessif, en poussant la poésie jusqu'aux limites de l'illisibilité. Nous pouvons considérer des auteurs comme André du Bouchet ou Yves di Manno des représentants de cette tendance. Le terme de « modernité négative » a été inventé par Emmanuel Hocquard lui-même, ainsi que nous le constatons dans cet article de Jean-Marie Gleize dans le n° 110 de la revue *Littérature* :

Emmanuel Hocquard a risqué la notion générique de « modernité négative » [...] Une poétique en somme essentiellement et spectaculairement très radicale, sans concession aucune aux formes admises de la « lisibilité » [...] Par ailleurs, en raison même de l'un des principes de littéralité (le texte dit ce qu'il dit en le disant), ils font preuve d'une abstention relative à l'égard de la reprise théorique, de l'élaboration dogmatique, de la production d'un discours d'escorte, d'un recouvrement auto-exégétique, etc. Ils produisent des textes, autosuffisants, abrupts, qu'ils délivrent de façon tout aussi abrupte (Gleize, 1998 : 74).

Cette tendance poétique basée sur le rejet de la lisibilité et sur le dépouillement radical du langage, est vite devenue le plus grand détracteur du lyrisme poétique, c'est pourquoi nous avons décidé d'ajouter ce bref extrait de l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), du poète Jean-Michel Maulpoix, qui est l'un des plus importants représentants du lyrisme dans la poésie contemporaine. Dans cet extrait, il est curieux de constater le regard critique que Maulpoix verse sur cet exercice d'assèchement de la poésie initié par Hocquard. De même, cet extrait nous sert d'introduction à la polémique qui a divisé les poètes lyriques et anti-lyriques, qui a marqué la poésie française notamment à partir des années 1980, et sur laquelle nous parlerons plus tard lors de notre travail :

Le temps de la modernité négative est un âge sec et froid, où s'écrit « une poésie sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscote sans beurre ». Cette biscotte, c'est par excellence le texte « littéraliste », dont Hocquard est l'un des théoriciens, récusant tout lyrisme, écartant la métaphore, congédiant la subjectivité et revendiquant des énoncés qui sont « à prendre à la lettre, tels qu'ils sont reproduits noir sur blanc » (Maulpoix, 2016a : 12).

Dans les années 1970, la poésie visant la littéralité et étant marquée par les exigences formelles et la réflexivité critique a continué de se développer. L'une des revues qui a le plus insisté dans le développement de cette voie littérale et formaliste, c'est *Change*, créée par Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud et Maurice Roche en 1968, comme une scission de la revue *Tel Quel*. Le dessein de cette revue est défini ainsi par Jean-Marie Gleize dans la revue *Littérature* :

La revue *Change* devient en fait le pôle d'un fort courant « formaliste » attaché à la production de formes nouvelles de poésie tout autant qu'à l'entretien actif et à la théorisation de tout l'héritage formel. [...] Si *Change* n'est pas une revue « de poésie », c'est alors sans conteste une revue où la poésie et sa théorisation occupent une place on ne peut plus stratégique et décisive (Gleize, 1998 : 72).

Le versant formaliste de la poésie des années 1970 a également été développé par la revue *TXT*, fondée en 1969 par Christian Prigent, Alain Duault, Jean-Luc Steinmetz et Jean-Pierre Verheggen. Ces poètes continuent de radicaliser leur procès contre le lyrisme poétique et ils désirent parvenir à une écriture froide, basée sur le travail logique et formel du langage. C'est pourquoi ils rejettent la métaphore et l'image et demeurent dans la pure littéralité du texte. Pour ces poètes, l'écriture représente une manière d'en savoir plus sur l'écriture elle-même. Cet extrait qui suit, tiré du recueil de Christian Prigent, *Salut les anciens, salut les modernes* (Prigent, 2000), nous permet de constater que ces poètes mettent l'accent sur la forme en poésie, une démarche qu'ils ont initiée dans les années 70, et qu'ils continuent de développer de nos jours, ainsi que nous pouvons le remarquer dans les exemples qui suivent, tirés de ce recueil que Prigent a publié en l'an 2000 : « Qu'est-ce qu'une *écriture* ? – une forme, certes. Mais qu'est-ce qu'une forme ? – sinon un certain découpage dans la *réalité* perçue comme un empêchement pour la symbolisation juste de l'expérience. Écrire met en scène (en tropes) la posture qu'implique cette découpe » (Prigent, 2000 : 60). De même, cet autre poème du même recueil, nous permet de constater que ces poètes de la littéralité ne cherchent pas à créer du sens avec les mots mais à expérimenter avec leur forme, jusqu'aux limites de l'illisibilité-même :

Lisant le poème labial je mange sur sa bouche la riche masse de langue.

Mangeant la langue je mange le sens.

Mais je mange le sens coupé, fui, coulé, envolé.

Je mange le sens comme absence de sens. Je mange le sens comme sens de l'absence de sens. Je suis l'amant du sens du poème comme sens de l'absence de sens. Je mange la langue comme ce qui dépense, dans l'air du vers rieur et aéré d'un R-ien, la pesée du monde (Ibid. : 95).

Un autre événement à mentionner au cours des années 1970, c'est la publication du *Manifeste électrique aux paupières de jupes*, publié en 1971 par des auteurs comme Zéno Bianu, Michel Bulteau ou Mathieu Messagier entre autres, et qui rassemble des textes poétiques obscurs et expérimentaux, contribuant ainsi à élargir la tendance formaliste et, surtout, radicalement anti-lyrique caractéristique de cette décennie.

Finalement, nous citerons la parution, en 1972, du *Mécrit* de Denis Roche, dans lequel il a affirmé que « la poésie est inadmissible. D'ailleurs, elle n'existe pas ». Avec cette affirmation qui est devenue célèbre en tant que représentante de la modernité négative, la poésie a entamé le procès contre elle-même. C'est ce que le poète et essayiste Jean-Claude Pinson explique dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995) :

Cette critique radicale de l'idéologie poétique héritée du romantisme trouvera son aboutissement quelques années plus tard, lorsque Denis Roche publiera *Le Mécrit* (1972). Au terme d'une joyeuse entreprise de sabotage systématique où il s'était employé à dénaturer jusqu'au bout tous les procédés poétiques, l'auteur, en même temps qu'il annonçait solennellement sa décision (décision à laquelle il se tiendra) de renoncer définitivement à écrire de la poésie, décrétait celle-ci « inadmissible », sous les applaudissements de Philippe Sollers (Pinson, 1995 : 33).

Les années 1980 ont été marquées par le retour de certains poètes à des voies lyriques de la poésie. Ces poètes, lassés des voies expérimentales de la poésie qui l'ont poussée, à leur avis, à des procédés d'assèchement et à des pratiques poétiques qu'ils ont souvent qualifiées comme étant froides et de « laboratoire », ont tenté de créer un nouvel espace poétique situé entre la tradition et la modernité, dans lequel il serait possible de renouer le contact avec l'image, la mélodie, le rythme et même l'émotion et l'expression subjective, sans pour autant retourner à des positions romantiques et d'effusivité lyrique traditionnelles. Ces poètes, souvent appelés « nouveaux lyriques », s'éloignent de l'intellectualisme et de l'hermétisme qui a caractérisé la poésie des décennies précédentes, en se rassemblant notamment autour de ce que le poète Jean-Michel Maulpoix a qualifié de « Nouveau Lyrisme » ou de « Lyrisme Critique », en essayant de souligner le caractère innovateur de ce lyrisme qui voulait récupérer certaines valeurs poétiques traditionnelles, sans pour autant retomber dans les poncifs lyriques de jadis comme l'effusivité, le sentimentalisme larmoyant ou l'expression égocentriste du moi, typiques de la période romantique. Si nous citons la figure de Jean-Michel Maulpoix comme le principal promoteur de cette tendance, c'est parce qu'il a consacré une grande partie de son travail critique à la théorisation de ce « Nouveau Lyrisme », qu'il définit lui-même ainsi dans son essai

Pour un lyrisme critique (Maulpoix, 2009), en le mettant en rapport avec la notion de « Lyrisme Critique », deux termes qui semblent capter la réinterprétation lyrique de la poésie réalisée par ces poètes lassés de la froideur littéraliste :

Bien qu'ils ne forment pas une école mais une mouvance, on les désigne parfois comme « nouveaux lyriques ». Se posant en héritiers plutôt qu'en inventeurs, ils essaient encore de maintenir envers et contre tout quelque chose comme un chant, ne fût-il plus que *Chant d'en bas*, pour reprendre le titre d'un recueil de Philippe Jaccottet. Élevant peu la voix, ou la faisant trébucher, c'est un travail *articulatoire* que ces auteurs poursuivent, soucieux de faire paraître le peu de beauté ou de sens que la parole poétique est à même d'appréhender dans le grand vide de l'époque. Leur lyrisme peut être dit *critique* : il interroge plus qu'il ne célèbre, il creuse plutôt qu'il ne s'élève. Ni révérence ni déni du poétique, il engage sa poursuite. [...] Souvent, le lyrisme contemporain se montre boiteux, affecté d'un fort coefficient d'hésitation et d'incertitude. C'est un lyrisme appauvri, de l'effacement ou de la demi-teinte qui, tout à la fois, baisse la voix au lieu de hausser le ton ou de s'élever jusqu'au chant (Maulpoix, 2009 : 89-91).

Lorsque nous faisons allusion au « Nouveau Lyrisme », il faut mentionner la revue *Recueil*, fondée en 1984 par Jean-Michel Maulpoix et Richard Millet, et qui a pris le nom de *Nouveau recueil* à partir de 1995. Au début elle était publiée aux Éditions Champ Vallon trimestriellement, mais, à partir de 2008 elle n'est plus publiée en papier. Néanmoins, elle continue de se développer dans sa version électronique qui est, en plus, accompagnée d'un blog dans lequel des articles critiques et des présentations de nouvelles parutions sont postés. Des poètes comme Benoît Conort, Jean-Paul Goux, Jean-Louis Giovannoni, Gilles Quinsat et François Trémolières font partie du comité de rédaction.

Cette émergence du « Nouveau Lyrisme » a augmenté et a accentué le déni de toute trace de lyrisme prôné par les tendances formalistes, créant une polémique et même une querelle qui a opposé les poètes lyriques et anti-lyriques, ainsi qu'il est expliqué dans l'essai *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : figurations, configurations et postures énonciatives*. (Bricco, 2012), écrit sous la direction d'Elisa Bricco : « Dans les années 80 la séparation entre « littéralistes », qui recommandent un retour au texte débarrassé de tout sujet, et « néo-lyriques » qui prônent un usage conscient et critique de la subjectivité (polémique à présent dépassée) » (Bricco, 2012 : 51). Néanmoins, nombreux sont les auteurs et les spécialistes qui considèrent cette polémique déjà dépassée de nos jours, ainsi qu'Emmanuel Laugier l'affirme dans un dossier sur la poésie contemporaine publié en 2004 dans la revue de littérature contemporaine *Le matricule des anges* : « Si le paysage poétique d'aujourd'hui a

gardé quelques traces de ces affrontements théoriques, force est de reconnaître que les murs de Berlin de la poésie ont été abattus » (Laugier, 2004 : 15).

D'autre part, il faut également parler de la publication, en 1988 de l'*Art poétique* d'Olivier Cadiot, un ouvrage constitué de poèmes construits à partir de la répétition détournée de mots et de phrases qui pourraient faire partie d'un manuel de grammaire. Cet ouvrage représente donc un exemple de la continuité que les démarches expérimentales ont eu dans les années 1980. Jean-Michel Maulpoix fait référence à cette expérience poétique dans son essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), en affirmant ceci : « Quand Olivier Cadiot publie en 1988 *L'Art poétique*, il propose un ouvrage constitué d'exemples grammaticaux extraits de livres scolaires. D'autres, tels que Pierre Alferi, Nathalie Quintane ou Jean-Michel Espitalier s'engageront dans cette même voie » (Maulpoix, 2009 : 85).

Dans les années 1990, Pierre Alferi et Olivier Cadiot ont fondé la *Revue de littérature générale*, dont le premier numéro, paru en 1995 sous le titre de *Mécanique lyrique*, a contribué à aviver la polémique sur le lyrisme. La démarche entamée par Cadiot et Alferi a représenté une nouvelle forme d'explorer le formalisme poétique et de découvrir de nouvelles combinaisons expérimentales de la langue loin de l'intimité de la voix lyrique. C'est ce qu'Olivier Quintyn affirme dans un numéro de la revue *La magazine littéraire* :

[Le] premier numéro de la *Revue de littérature générale*, intitulé « La mécanique lyrique », n'a pas laissé de susciter des réactions contradictoires et fortes, et ce bien au-delà des cercles restreints que convulsent régulièrement les polémiques incessantes du type « nouveau lyrisme » vs. « littéralité », ou « prose » vs. « vers ». Par « mécanique lyrique », Pierre Alferi et Olivier Cadiot ne se contentent pas de désigner de manière critique l'inconscience historique, l'illusion de transparence expressive et le souci pompier du chant à l'œuvre, quasi mécaniquement, dans la poésie dite lyrique, ils jetaient aussi les bases d'un nouveau constructivisme littéraire. Avant de pouvoir prétendre dire transitivement quelque chose (le sujet, le monde, etc.), la littérature est d'abord pour Cadiot et Alferi une affaire d'opérations pratiques sur le matériau langagier, un bricolage ajustable et mouvant de machines textuelles paramétrées. Contre la fétichisation de l'intime ou de la voix lyrique (qualifiée encore de « juste » ou « authentique » par ses défenseurs), le fonctionnalisme poétique de la *Revue de littérature générale* revient aux conditions de possibilité de l'objet-texte en le réduisant à une typologie raisonnée de procédures et d'agencements, comme une sorte de boîte à outils d'écriture livrée en kit avec son mode d'emploi et ses (dés)articulations possibles. Manière, on le comprendra, évidemment ludique, de réactiver décisivement, loin des régressions narcissiques ou de l'empesé formaliste, la volonté expérimentale des avant-gardes

précédentes. Ou encore : faire jouer la vitesse et la frivolité en surface de la langue contre la ventriloquie qui menace tout lyrisme (Collectif, 2001 : 45).

À partir des années 1990 les démarches déconstructivistes et expérimentales continuent de se développer, avec des projets comme la revue *Nioques*, fondée en 1990 par Jean-Marie Gleize et dans laquelle l'esprit de littéralité et d'expérimentation formelle continue de fructifier. En plus, une autre caractéristique des années 1990, c'est le rapprochement de la poésie des arts plastiques, de la photographie et du cinéma. Par exemple, en l'an 2000, un groupe constitué de peintres, poètes, photographes, sculpteurs, etc. s'est rassemblé autour d'Éric Sivry et de la revue *Intuitions*, dans le but d'explorer la composante intuitive de tout acte de création artistique, et en favorisant le contact de différentes cultures. Il faudrait également citer la revue *Java*, fondée en 1989 par Jean-Michel Espitallier, Jacques Sivan et Vannina Maestri, dans la lignée de l'exploration poétique contemporaine, à travers des démarches comme la « poésie action ». Néanmoins, parallèlement à ce développement de tendances déconstructivistes et expérimentales, une poésie plus attentive à la voix, au chant et au rythme continue également de prospérer, avec des poètes proches de démarches plus lyriques de la poésie. C'est ce que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix affirme dans son essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b) :

Si le lyrisme est réapparu avec quelque insistance dans la poésie française, au début des années 80, ce fut d'abord principalement au catalogue des éditions Gallimard, sous l'influence des choix éditoriaux de Jean Grosjean, Jacques Réda et Claude Roy. Des poètes tels que James Sacré, André Velter, Jean-Pierre Lemaire, Guy Goffette, Hédi Kaddour, Richard Rognet ou Philippe Delaveau, nés pour la plupart dans les années 50, furent qualifiés de « nouveaux lyriques ». Ce furent ensuite, chez le même éditeur, des auteurs plus jeunes, comme Jean-Pierre Chambon, Hervé Micolet, Bertrand Degott et Dominique Pagnier. Enfin, l'on a vu fleurir chez divers éditeurs, dans des sillons voisins, quantité de textes de poètes nouveaux, peu ou prou « lyriques » : François Boddaert, Jean-Claude Pinson, Christian Doumet, Marie Étienne, Jean-Louis Chrétien, Emmanuel Moses, Olivier Barbarant... [...] Tous renouent avec un certain souci de l'articulation subjective, du phrasé, de l'émotion, voire de la mélodie (Maulpoix, 1998b : 117-118).

En ce qui concerne la fin du XX^{ème} siècle, le poète et critique Jean-Michel Espitallier fait un diagnostic des dernières années du siècle, dans lesquelles la poésie semble vouloir continuer d'explorer de nouveaux chemins, mais aussi reprendre d'anciennes questions et tenter de fournir des réponses inédites :

La dernière décennie du XX^{ème} siècle a vu la poésie française se renouveler en profondeur, ouvrir des voies inexplorées, reposer en termes neufs les questions de son statut, de ses limites et de ses formes. C'était inespéré. Dans un contexte un peu morose qui n'en finissait pas de proclamer la fin des avant-gardes sans proposer beaucoup mieux qu'un vague lifting de la vieillerie poétique, on aurait dit que la machine, enfin, se remettait en marche (Espitallier, 2011 : 15).

Il ne faut pas oublier que, depuis les dernières années du XX^{ème} siècle et, notamment dans ces premières années du XXI^{ème} siècle, la poésie a également été marquée par le développement incessant de l'univers numérique et aussi par l'arrivée d'Internet, qui a permis une plus grande diffusion et un plus grand développement de la poésie, même si, en même temps, il y a une certaine méfiance vis-à-vis de ce qui paraît sur le net sous l'appellation de poésie, ainsi que l'écrivain Jean-Luc Maxence l'affirme dans son essai *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine* (Maxence, 2014) :

Tirillée entre Gutenberg et Internet, la poésie se montre nue, se découvre sous la forme de livres de papier, mais aussi sur l'écran polymorphe et séducteur de nos ordinateurs. Au tournant du siècle, Internet a certes fait son apparition dans nos existences, mais aussi dans la création littéraire et poétique, bouleversant les usages, affranchissant les talents. Malheureusement, il existe un trop grand nombre de blogs bavards et assez médiocres de poètes qui s'imaginent en grands poètes parce qu'ils peuvent construire un blog et jeter sur la Toile quelques paragraphes mal écrits. Mais il peut y avoir aussi d'authentiques découvertes. Rappelons qu'à la fin du XX^{ème} siècle déjà, dans les années 1960, la radio, le vinyle, la télévision, puis le CD et le DVD, donnèrent aux mots des ailes inédites. [...] Par-delà la confrontation d'Internet et de Gutenberg – marque de cette entrée dans le XXI^{ème} siècle – la poésie se propage aujourd'hui sur ces deux supports, le numérique et le papier, avec insistance le plus souvent. [...] Dès l'an 2000, l'heure est venue de fêter l'élan vital des ruptures salutaires. Les jeunes générations multiplient les performances. Il s'agit de bousculer les vieilles cartes, de fond en comble, sans craindre le décousu et l'inachevé. On salue le tournant oratoire qui fait ouvertement concurrence avec l'écrit, reculant ainsi les frontières de l'imaginaire et de la provocation (Maxence, 2014 : 151).

Finalement, nous mentionnerons le slam et le rap, qui font partie de la poésie orale et improvisée de nos jours, qui se développe notamment en milieu urbain. Surgi aux États-Unis à la fin des années 1980, le slam arrive en France au début des années 1990 et représente l'un des modes d'expression poétiques les plus populaires et donc, l'un des plus éloignés des académismes et des intellectualismes qui caractérisent parfois certains milieux poétiques. C'est

ce que l'écrivain Jean-Luc Maxence affirme dans cet extrait de l'essai que nous venons de citer précédemment :

Il [le XXI^{ème} siècle] aura vu ainsi la poésie redevenir festive et faire rupture avec les salons littéraires d'antan grâce à ce slam arrivé en France au début des années 1990 pour devenir au début du troisième millénaire un nouveau mode d'expression orale, issu directement des cités et libre de toute école de pensée, aussi éloigné des chapelles du « bien écrire » que des querelles linguistiques (Ibid. : 151).

1.3. Présence et évolution du quotidien dans le panorama poétique français : précurseurs

Après avoir mis en place cette révision des principales étapes et des caractéristiques générales du panorama poétique français contemporain, nous sommes en état de nous rapprocher du thème central de notre étude, à savoir la présence du quotidien dans la poésie française contemporaine. Néanmoins, avant d'entrer dans l'étude approfondie des poètes et des recueils qui semblent témoigner de cette présence du quotidien – un travail qui constituera le noyau de notre étude – nous consacrerons la partie qui suit à parcourir l'évolution que cette présence du quotidien a eue au fil des années dans le panorama poétique que nous venons de présenter. Tout d'abord, il faut dire que la présence du quotidien dans l'œuvre des poètes que nous nous disposons à étudier, en tant que thème poétique ou en tant que manière d'aborder le travail avec les mots, n'est pas nouvelle ; c'est-à-dire ces auteurs ne sont pas les premiers à avoir eu recours au quotidien, que ce soit en l'intégrant dans leurs recueils en tant que thème poétique, ou en le prenant comme un aspect de la réalité sur laquelle ils voudraient fixer leur regard. Malgré tout, même si les poètes que nous allons étudier ne sont pas les premiers à avoir pratiqué une mise en poésie du quotidien, il faut avouer que la manière dont ils font figurer le quotidien dans leurs recueils, représente une manière particulière de l'aborder, et elle témoigne de la volonté de ces poètes d'explorer de nouveaux territoires poétiques que le quotidien fait surgir en poésie, ce que nous analyserons de plus près tout au long de notre travail. Ce qui est évident, c'est que cette approche du quotidien réalisée par ces poètes, sera beaucoup plus facilement accessible et abordable, si l'on comprend quelles ont été les démarches poétiques précédentes dans lesquelles on a pu observer une présence du quotidien, et si l'on comprend également quelle a été l'évolution de cette présence du quotidien dans la poésie moderne et contemporaine au fil du temps, en étudiant plus minutieusement d'autres poètes précédents que l'on peut considérer comme des précurseurs de cette attention particulière portée sur le quotidien en poésie.

Dans la partie qui suit, nous parlerons donc de différents poètes qui ont précédé l'âge contemporain, des poètes très divers en ce qui concerne leurs démarches poétiques, mais qui ont montré un intérêt particulier vis-à-vis du quotidien, qui s'est manifesté de diverses manières dans leur pratique de la poésie. Cet intérêt pour le quotidien a pu être plus ou moins grand, il s'est développé à différents moments de leurs carrières et avec différents degrés d'intensité, ce qui nous montre que le thème du quotidien a été présent dans des étapes précédentes de la poésie, mais sans arriver à conformer une tendance ou un groupe poétique à part entière, autour duquel se seraient rassemblés les poètes que nous nous disposons à citer ici. C'est-à-dire le quotidien, c'est plutôt un thème ou une manière d'aborder le travail de création poétique, qui a été présent notamment depuis la modernité poétique dans l'œuvre de poètes très divers, mais il n'a jamais constitué de groupe à proprement parler. Disons que tout au long des différentes étapes poétiques qui se sont succédées depuis la modernité, il y a eu des innovations, des bouleversements et des nouveautés poétiques, historiques, sociales, etc., qui ont provoqué que certains poètes ayant différentes origines et conceptions poétiques, aient voulu verser un regard particulièrement attentif sur le quotidien. Ces poètes que nous allons étudier de près dans la partie qui suit, sont donc, en quelque sorte, les précurseurs de ceux qui constituent le noyau de notre étude et qui semblent être particulièrement sensibles à la présence du quotidien en poésie de nos jours.

Avant d'entamer le développement de cette partie consacrée à l'étude de la présence et de l'évolution du quotidien dans le panorama poétique français, en faisant particulièrement attention aux précurseurs qui ont abordé le thème du quotidien en poésie avant l'ère contemporaine, il faut préciser qu'il y a quelques essais théoriques écrits par les poètes qui font l'objet de notre étude, comme par exemple l'essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995) de Jean-Claude Pinson, la conférence *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012) de Jean-Michel Maulpoix, ou les essais *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005) ou *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 2016a) de ce même auteur, entre autres, dans lesquels ils font référence à ces précurseurs dont il est question dans cette partie. C'est pourquoi nous nous sommes permis de les citer parfois lors de cette partie, parce qu'ils apportent des informations et des nuances à considérer dans l'étude des poètes qui se sont approchés du thème du quotidien dans des périodes poétiques précédentes à l'ère contemporaine.

Dans cette révision des étapes précédentes à l'ère contemporaine de la poésie dans lesquelles différents poètes semblent avoir fait attention, d'une manière ou d'une autre, au quotidien, nous commencerons par le romantisme, un mouvement qui s'est notamment

développé en France au XIX^{ème} siècle. Si nous avons voulu faire un si grand pas en arrière, c'est parce que le romantisme, en tant que mouvement littéraire révolutionnaire qui a voulu rompre avec la poésie classique, a développé un nouvel intérêt pour le réel, même dans son versant le plus banal, ainsi que le poète et essayiste Jean-Claude Pinson l'explique dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995) :

C'est toutefois d'abord avec le romantisme, rompant avec une certaine abstraction de la poésie classique, que s'inaugure une sollicitude nouvelle pour le réel. De l'Antiquité jusqu'au seuil de la modernité, [...] la culture classique a considéré que le « réel » relevait du seul discours historique, tandis que le discours poétique était soumis à la contrainte esthétique du vraisemblable et non à celle, référentielle, de dénoter ce qui réellement « a eu lieu ». À partir du romantisme, le régime rhétorique de la littérature change : « un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme ». [...] Soucieux de « l'effet de réel », les romantiques s'attachent à mêler le trivial au sublime, et Hugo va jusqu'à faire du grotesque, dans la préface de son *Cromwell*, la catégorie maîtresse de la littérature nouvelle (Pinson, 1995 : 97-98).

Cette attention particulière vis-à-vis du réel, même dans son côté le plus trivial et grotesque, sera poursuivie pendant la modernité poétique, celle qui fut inaugurée par des poètes comme Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Ces poètes, malgré la distance chronologique qui les sépare de l'époque contemporaine, ont apporté des innovations et de nouvelles conceptions poétiques, en fondant ainsi les bases de la modernité poétique, qui est toujours présente dans une grande partie des démarches du développement poétique contemporain. C'est pourquoi, nous nous concentrerons sur le rapport que ces poètes initiateurs de la modernité ont pu avoir avec le quotidien. Par exemple, dans son œuvre *Structure de la poésie moderne* (Friedrich, 2010), le romaniste et théoricien de la littérature Hugo Friedrich avoue que le poème moderne est attentif à la réalité, mais avec le but de la distordre en la poussant vers le terrain de l'étrange et de l'insité : « Si le poème moderne s'occupe des réalités, celles des choses comme celles des hommes, ce n'est certes pas sur le mode descriptif, avec la chaleur du regard ou du toucher familiers. Il les conduit jusqu'au domaine de l'inhabituel ; il les rend étrangères, les déforme » (Friedrich, 2010 : 15). De même, dans cette même œuvre, Friedrich souligne la volonté des poètes de la modernité de faire sortir le langage de son emploi ordinaire, ce qui nous montre que les poètes de cette époque étaient déjà sensibles à l'emploi banalisé du langage que nous faisons dans nos communications quotidiennes, et ils ont voulu se démarquer de ces emplois, en développant un langage poétique qui leur permettrait de dépasser ce que Friedrich appelle le « niveau de la langue ordinaire » : « La poésie moderne aime accroître encore l'ambiguïté

toujours latente dans tout langage humain afin d'élever la langue poétique au-dessus du niveau de la langue ordinaire. Elle fait de ce procédé un usage plus fréquent que cela n'avait été le cas dans la poésie des siècles passés » (Ibid. : 222-223).

Les principaux acteurs qui ont déclenché la modernité poétique en France, sont sans doute Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, ainsi que Michel Deguy l'a affirmé dans le numéro 156 de la revue *Littérature*, en présentant ces trois poètes comme les principaux responsables de la « modernité déchaînée (pour nous) par la trinité Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé » (Deguy, 2009 : 7). En résumant très brièvement les contributions de ces poètes, nous pourrions dire que Baudelaire a été celui qui a introduit l'homme anonyme, l'homme de la ville en poésie, en favorisant la pluralité du sujet poétique ; de son côté, Rimbaud, en déclarant que « Je est un autre », a fait entrer l'altérité au sein même du poème ; et Mallarmé a prôné la disparition énonciative du poète à son tour. En ce qui concerne Baudelaire, et ainsi que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix l'a affirmé lors d'une conférence à l'Université de Toulouse, sous le titre *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012), il a été l'initiateur du « temps de la banalisation du poème », en faisant entrer dans la dimension poétique des éléments de la ville moderne, ce qui a provoqué une nouvelle manière de concevoir l'écriture poétique, que Maulpoix désigne comme du « lyrisme du banal ou du trivial » :

Avec Baudelaire, justement, on entre [...] dans ce qu'on pourrait appeler le temps de la banalisation du poème. Baudelaire, comme vous le savez, dans le *Spleen de Paris*, prend le parti de la prose, il fait entrer dans la poésie la cité moderne où, dit-il, « tout, même l'horreur, tourne aux enchantements ». Cela, faire entrer la cité moderne dans la poésie, implique une manière nouvelle d'écrire, dont, dit-il, « une prose musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée, pour s'adapter aux soubresauts de la conscience ». C'est dans sa préface au petit poème en prose du *Spleen de Paris* qu'il écrit cela. Donc, un nouveau lyrisme de la banalité va se faire jour sous la plume de Baudelaire. Un lyrisme fait de souplesse et de heurt tout à la fois, de musicalité et de discordance. Un curieux mélange en tout cas, entre discordance et harmonie. Baudelaire me paraît donner un échantillon tout à fait étonnant du lyrisme du banal ou du trivial, dès le premier poème en prose du *Spleen de Paris : L'étranger* (Maulpoix, 2012).

De même, Jean-Claude Pinson affirme, dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), que Baudelaire a introduit un nouveau regard sur la réalité, à travers une sorte de sécularisation de la beauté, qui s'est notamment produite dans sa poésie grâce à la présence de la ville moderne en elle, et qui a permis de mettre en avant ce que Pinson appelle « le contingent », c'est-à-dire la circonstance anecdotique en poésie :

Baudelaire prolonge à sa façon cette réhabilitation du réel en sécularisant la beauté, indissociable selon lui de la mode où se concentre l'esprit d'une époque. La beauté en effet ne peut être éternelle, ne peut transcender le temps, que si d'abord elle s'y inscrit. En insistant sur « la valeur et les privilèges fournis par la circonstance », il met en avant cette moitié de l'art constitué par le transitoire, le fugitif, le contingent. Et avec *Le Spleen de Paris*, (mais déjà avec *Les Fleurs du Mal*), il gagne à la poésie les territoires nouveaux de la ville moderne. Mais il y a plus : en parlant du contingent comme d'une part de la beauté, Baudelaire invite à ne plus le considérer comme un concept privatif. [...] Le contingent est susceptible de contenir une beauté mystérieuse (Pinson, 1995 : 98-99).

Dans son œuvre *Structure de la poésie moderne* (Friedrich, 2010), Hugo Friedrich affirme aussi que Baudelaire a été l'un des premiers à avoir dirigé son regard vers « le bas, le trivial, la déchéance », en inaugurant ainsi la poésie moderne, qui se caractérise par un mouvement de dépersonnalisation évident :

Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques. [...] Baudelaire a parfois vanté chez Daumier l'art de savoir représenter avec clarté et précision le bas, le trivial, la déchéance. Il aurait pu en dire autant de ses propres poèmes : ils unissent précision et morbidité et sont à cet égard le prélude de la poésie moderne (Friedrich, 2010 : 45-52).

Néanmoins, face à cette constatation d'un monde banal et bas que le poète fait entrer dans ses poèmes à travers la présence de la ville moderne en eux, Baudelaire tentera de se maintenir à l'écart de cette « banalité du réel », en explorant les sphères de mystère de la poésie, tout en permettant que les éléments les plus banals de la modernité figurent pourtant dans ses poèmes, en faisant ainsi d'eux les initiateurs de la poésie moderne, ainsi que Friedrich l'exprime dans l'extrait qui suit :

C'est bien là l'un des problèmes personnels de Baudelaire : dire comment la poésie est encore possible dans un monde de la technique et du commerce. [...] Ce chemin conduit à l'écart le plus grand possible, face à la banalité du réel jusqu'à une zone de mystère, mais de telle manière que tous les éléments de la modernité s'y trouvent inclus et dotés d'une sorte de vibration poétique. C'est le début de la poésie moderne (Ibid. : 43-44).

De même, il ne faut pas oublier que Baudelaire a été l'un des premiers poètes à avoir développé l'utilisation systématique du poème en prose, ce qui lui a permis d'explorer de nouvelles voies d'expression poétique. Et le fait d'utiliser la prose comme moyen d'expression poétique, a probablement favorisé l'approche de Baudelaire d'une poésie non seulement écrite

en prose, mais aussi plus prosaïque, c'est-à-dire plus banale et ordinaire, du moins en apparence. C'est ce que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix affirme dans son essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005) :

Fluide ou compacte, linéaire, ample, d'une poéticité forte, la *prose poétique* fait valoir la puissance de liaison là où le poème en prose accentue plutôt la coupure : texte bref au cadrage plus net, convenant davantage à l'expression moderne de la séparation. Prose et vers constituent ainsi deux *régimes* de la langue, l'un en apparence ordinaire, l'autre exceptionnel. [...] La prose est un corps où creuse et dont s'extrait le vers. La prose est collective, le vers est singulier. [...] La prose est le régime ordinaire du langage, le vers son accélération ou son ralentissement (Maulpoix, 2005 : 119-122).

Pour ce qui est de Mallarmé, son travail poétique veut trouver et extraire, d'une certaine façon, la part de mystère que tout objet ordinaire cache en lui, et il opère en attribuant à ces objets en apparence familiers, une vision d'absolu qui les transforme en mystérieux pour le lecteur. Ceci nous montre que les choses les plus simples et familières se trouvent au départ du processus poétique entamé par Mallarmé, un processus qui vise la mutation de ces choses familières en énigmatiques, ainsi que Friedrich le déclare dans cet extrait : « Mallarmé rend réel le mystère essentiel que recèlent les objets familiers, précisément parce qu'il ne procède pas de manière conceptuelle, et qu'au contraire il imprègne les choses les plus simples de l'être absolu, du néant, les rend énigmatiques sous nos yeux mêmes » (Friedrich, 2010 : 135). C'est-à-dire Mallarmé explore toutes les possibilités du langage, même celles qui le conduisent à l'hermétisme et aux limites de la lisibilité, et c'est ainsi qu'il réussit à attribuer une dimension énigmatique à ce qui semblait être ordinaire et familier :

Mallarmé va [...] jusqu'à l'extrême possible. Il fait des possibilités infinies de la langue le contenu même de sa poésie. Il atteint par là à un mystère qui non seulement libère le lecteur, comme c'était déjà le cas chez Baudelaire et Rimbaud, d'une réalité oppressante : ce mystère permet aussi à une transcendance désormais interprétée comme vide de s'exprimer également dans la langue en rendant étranger tout élément familier (Ibid. : 145).

Dans le cas de Rimbaud, il rend ce qui est anodin et sans importance, ce qui est grotesque et vulgaire même, digne de faire partie du poème, en l'élevant ainsi à la catégorie d'œuvre d'art. C'est ce que Jean-Michel Maulpoix nous fait repérer dans sa conférence *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012) :

Chez Rimbaud, l'utile n'est plus tout à fait laid, contrairement à ce qu'affirmaient les parnassiens. Ou plutôt que le laid, le quelconque, le sans-prix, le grotesque, se voient haussés

par une sorte de coup de force à la hauteur des objets de l'art. Si, comme s'en moquait Théophile Gautier, l'endroit le plus utile d'une maison ce sont les latrines, chez Rimbaud, les latrines deviennent un des lieux possibles de la voyance poétique (Maulpoix, 2012).

Dans l'extrait que nous venons de citer, Maulpoix fait allusion aux vers de Rimbaud qui font partie de l'œuvre *Une saison en enfer* (Rimbaud, 1873), où il parle d'un endroit aussi banal et vulgaire qu'une pissotière, ce qui représente un très bon exemple de cette volonté du poète de faire entrer la banalité et la vulgarité en poésie : « Oh ! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon ! » (Rimbaud, 1873 : 32).

Dans cette même conférence, Maulpoix insiste sur ce qu'il appelle le « parti pris de l'arriéré et du trivial » qui a lieu dans l'œuvre poétique de Rimbaud, et qui va de pair avec une dépersonnalisation de la poésie qui se manifeste à travers l'utilisation du pronom « on », qui contribue également à la banalisation du poème, dans la mesure où il représente « le pronom trivial par excellence » :

Ce parti pris de l'arriéré et du trivial va de pair avec l'affirmation d'une nouvelle objectivité lyrique, d'un procès intenté au subjectif et avec ce que j'appellerais une poétique du « on ». L'impersonnalisation des choses, l'impersonnalisation du sujet vont ensemble. Il y a en effet un problème du « on » chez Rimbaud. [...] « On » c'est le pronom de l'impersonnel, c'est le pronom trivial par excellence (Maulpoix, 2012).

De même, la poésie de Rimbaud est attentive à la laideur, à ce qui est laid dans la réalité, qui devient un élément poétique à part entière dans son œuvre, ce qui constitue une innovation qui sera poursuivie à partir de cette modernité poétique que Rimbaud aura contribué à initier. Dans la poésie de Rimbaud, la laideur permet au poète de métamorphoser la réalité et elle donne lieu à des poèmes dans lesquels le lyrisme et la vulgarité vont de pair, ainsi que le romaniste et théoricien de la littérature Hugo Friedrich nous le fait observer dans son œuvre *Structure de la poésie moderne* (Friedrich, 2010) :

Chez Rimbaud, la laideur sert une violence qui exige la déformation de la réalité concrète. Une poésie, qui ne met plus au premier plan le contenu objectif du texte mais les relations de tension qui dépassent l'objet lui-même, a besoin de la laideur parce qu'elle devient une provocation adressée au sentiment naturel de la beauté et qu'elle suscite ainsi un effet de choc qui doit s'interposer entre le texte et le lecteur. [...] Les restes de « beauté » qui y sont encore inclus servent, eux aussi, cette dissonance ou sont eux-mêmes dissonants dans la mesure où ils mettent en contact les anciennes puissances du lyrisme et des éléments empruntés au vulgaire quotidien (Friedrich, 2010 : 107-109).

Mais, à part ces trois protagonistes incontestables de la modernité poétique que nous venons de citer, à savoir Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, il faut sans doute parler de Guillaume Apollinaire, un poète qui a poursuivi cette mise en poésie du quotidien et de la banalité dans les toutes premières années du XX^{ème} siècle. Apollinaire est le plus souvent connu par sa contribution à la création de *L'Esprit Nouveau*, une dénomination surgie à partir de la conférence donnée par Apollinaire lui-même, sous le titre *L'Esprit nouveau et les poètes*, en 1917, et qui est souvent conçue comme le lien qui a uni les nouveautés de la modernité poétique avec le début du XX^{ème} siècle. Apollinaire a contribué à introduire la modernité de la ville dans le poème, en y faisant figurer des éléments propres au nouveau paysage urbain moderne, en participant ainsi au développement d'un nouveau regard sur la réalité, ainsi que Jean-Michel Maulpoix l'affirme dans cet extrait de sa conférence *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012) :

Apollinaire fait entrer, comme on le sait, dans *Zone*, pas seulement la Tour Eiffel, mais le sténodactylographe, les hangars de port aviation, la publicité, les prospectus à 25 centimes, les affiches qui sont tout haut... bref, un nouveau réel, une gamme de réalité nouvelle. C'est une façon de redynamiser la poésie, de la faire sortir de l'univers éthéré du symbolisme, de ces créatures artificielles, les nymphes, les bassins etc., de la faire évoluer ensuite vers un modernisme de plus en plus accentué (Maulpoix, 2012).

Mais, si nous évoquons la conférence *L'Esprit nouveau et les poètes* ici, c'est parce qu'Apollinaire y a consacré une partie à l'explication de ce qu'est le « lyrisme ambiant » ou le « lyrisme visuel », en faisant allusion à un type de lyrisme qui est attentif aux « paroles communes ». Le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix recueille les propos d'Apollinaire qui, lors de sa conférence sur l'Esprit Nouveau, parle de la capacité poétique et inspiratrice du quotidien le plus banal :

Apollinaire définit ses textes comme des « poèmes-conversation », dit-il, où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le « lyrisme ambiant ». C'est la formule qu'il emploie : le « lyrisme ambiant », très intéressant, ça veut dire donc qu'il y a du lyrisme directement dans ces paroles communes. Et cette formule « lyrisme-ambiant » est d'autant plus précieuse qu'elle ne vient pas seule, parce qu'ailleurs il parle de « lyrisme visuel », c'est dans sa conférence sur l'Esprit Nouveau. Le lyrisme visuel c'est celui des affiches, celui de la publicité, ce nouveau lyrisme qui s'affiche sur les murs de la ville. Dans les deux cas, c'est le lyrisme du quotidien, de l'ordinaire, de nouvelles formes de lyrisme. Rappelons d'ailleurs que, dans sa conférence sur l'Esprit Nouveau, il affirme la capacité lyrique du

quotidien moderne, il affirme tout ce que le banal peut apporter à l'inspiration (Maulpoix, 2012).

Mais, la meilleure manière de comprendre le rapport d'Apollinaire avec le quotidien, c'est de consulter directement son texte *L'Esprit Nouveau et les poètes*, dans lequel le poète affirme par exemple que le fait le plus infime et anodin du quotidien, peut déclencher un effet lyrique en poésie :

Le moindre fait est pour le poète le postulat, le point de départ d'une immensité inconnue où flambent les feux de joie des significations multiples. Il n'est pas besoin pour partir à la découverte de choisir à grand renfort de règles, même édictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien : un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers. [...] C'est pourquoi le poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables : foules, nébuleuses, océans, nations, que dans les faits en apparence les plus simples : une main qui fouille une poche, une allumette qui s'allume par le frottement, des cris d'animaux, l'odeur des jardins après la pluie, une flamme qui naît dans un foyer. Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu, est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui (Apollinaire, 1997 : 10-11).

En faisant allusion à cette volonté d'Apollinaire de faire entrer le banal en poésie, Maulpoix déclare, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), qu'Apollinaire commence à mettre en valeur la puissance poétique et lyrique des objets quotidiens : « Chez Apollinaire [...] le lyrisme consiste toujours à exalter, à élever, mais sa force est d'autant plus manifeste et admirable que les objets sont bas, ordinaires ou anodins : avis, enseignes, brochures, bocks, becs de gaz, affiches, prospectus, ou gros édredons rouges des émigrants... » (Maulpoix, 2016a : 128-129).

Dans ce début du XX^{ème} siècle, ainsi qu'il est affirmé par l'historien et philosophe français Michel de Certeau dans son essai *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire* (De Certeau, 2014), il semblerait que l'ordinaire constitue le champ de réflexion aussi bien de la littérature que de la philosophie, ce qui nous permet d'affirmer que la présence de ce qui est ordinaire constitue une caractéristique de la pensée littéraire et philosophique en général dès les premières années du XX^{ème} siècle, et non seulement un thème poétique qui semble attirer l'attention de certains poètes : « Depuis une cinquantaine d'années, l'ordinaire est le terrain de

la réflexion littéraire (avec Musil, Gombrowicz ou Beckett) et philosophique (avec Wittgenstein ou Austin), qui redouble le travail de l'anthropologie ou de la psychanalyse, spécifié par l'exhaussement du plus ordinaire » (De Certeau, 2014 : 360). En suivant cette même constatation mais, en demeurant plus précisément dans un domaine exclusivement poétique, Hugo Friedrich affirme, lui aussi, dans *Structure de la poésie moderne* (Friedrich, 2010), que le XX^{ème} siècle se caractérise par une « dévalorisation du monde réel », qui conduit les poètes à l'appréhender « sous tous ses aspects », même les plus banals et ordinaires du quotidien. De même, Friedrich avoue que des éléments déjà annoncés par la modernité poétique comme la laideur ou la présence de la ville moderne, qui ont contribué à mettre l'accent sur les aspects les plus banals et ordinaires de la réalité, continuent de figurer dans le poème au XX^{ème} siècle :

Le rapport au monde de la poésie au XX^{ème} siècle est de nature multiple. Le résultat est cependant toujours le même, la dévalorisation du monde réel. Comme dans le roman, le monde réel dans la poésie éclate également en fragments saisis avec la plus grande précision qui prennent la place de l'ensemble. [...] La poésie appréhende le monde extérieur sous tous ses aspects comme un donné brut opposant sa résistance à l'homme. L'objet lui-même sera recherché de préférence dans le domaine du banal et du vulgaire. C'est ainsi, en effet, que son poids est le plus grand et qu'il rend l'homme plus solitaire. Déchets de toute sorte de la grande ville, ivresse à bon marché, rails de tramway, bistrot, cours d'usines, journaux déchirés, tous ces éléments et bien d'autres encore ne cessent d'apparaître. De tout cela s'empare dans les grands textes un « frisson galvanique », ce frisson que Baudelaire et Poe estimaient indispensable à la poétisation du quotidien. Le « laid », depuis Rimbaud élément dynamique indispensable de l'émotion poétique, conserve sa place prépondérante (Friedrich, 2010 : 285-286).

Dans ces premières années du XX^{ème} siècle, il faut également parler de Paul Valéry, un poète qui incarne aussi le lien entre la modernité poétique inaugurée lors du XIX^{ème} siècle, et le développement de cette modernité à partir du début du XX^{ème} siècle. Souvent présenté comme héritier de Mallarmé, Valéry se caractérise pour avoir développé un travail de réflexion constante sur la langue elle-même, ainsi que le romaniste et théoricien Hugo Friedrich nous permet de le constater dans son œuvre *Structure de la poésie moderne* (Friedrich, 2010) : « Valéry est sans doute le poète qui a réfléchi le plus profondément aux rapports entre la poésie et les pouvoirs autonomes de la langue, en reprenant et clarifiant les idées de Mallarmé » (Ibid. 266). C'est grâce à ce travail au sein même du langage que Valéry a même pu être considéré comme le précurseur du structuralisme en poésie, ainsi que Jean-Michel Maulpoix l'affirme dans cet extrait de l'essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995) : « De Valéry poète, on a pu

dire qu'il fut un « fabricant », c'est-à-dire un bon ouvrier. [...] On a parfois reconnu en lui l'inspirateur du structuralisme » (Maulpoix, 1995 : 140-141). En partageant son travail entre l'écriture poétique et la réflexion métapoétique qu'il a développée en remplissant plus de 700 cahiers, Valéry demeure souvent du côté de « l'ordinaire » et du « commun » dans ses poèmes, tout en essayant d'en tirer une certaine « ivresse », tel que Maulpoix nous le fait constater :

Valéry rejette avec force tout l'attirail de « l'extraordinaire » qu'il considère comme le « besoin des esprits faibles ». Il s'en tient résolument à l'ordinaire et au commun. Comme le mobilier de son appartement, son personnage fétiche, M. Teste, donne « l'impression de *quelconque* ». Il habite un « lieu pur et banal », calque de l'écriture et de la pensée telles que Valéry les entend. De sa banalité même il tire cependant quelque ivresse : cet halluciné du précaire et de l'aléatoire se livre à un véritable « délire de lucidité » (Ibid. : 147).

De même, Maulpoix affirme, dans ce même essai que nous venons de citer, que Paul Valéry regarde avec une attention particulière les « détails les plus ténus de l'existence », et que ce sont ces éléments en apparence complètement simples qui lui permettent d'extraire quelque chose de profond de la réalité la plus commune :

La créature valéryenne, dès lors qu'elle se désintéresse de l'irrationnel et de tout ce que l'imaginaire convertit en métaphysique, porte une attention singulière aux détails les plus ténus de l'existence, à ce qui fait corps, du plus près, avec elle. Inévitablement, ces brefs moments hallucinés, où quelque chose de simple et de proche impose à l'esprit son étrangeté, aboutissent à une *douleur*. C'est alors comme une crampe née dans la saisie furtive d'un absolu quelconque au sein de la réalité la plus prosaïque (Ibid. : 149).

Mais, après l'apparition de ces grands initiateurs et continuateurs de la modernité poétique, le XX^{ème} siècle a connu d'autres figures poétiques importantes, qui ont appartenu à des démarches poétiques très diverses, mais qui ont coïncidé en un regard particulièrement attentif sur le quotidien, et qui constituent donc des figures poétiques devancières de la présence du quotidien dans la poésie contemporaine. Même s'il est vrai que le début du XX^{ème} siècle a été marqué par le grand développement du Surréalisme, un mouvement qui a bouleversé le paysage poétique, il n'a pas supposé précisément une approche du quotidien, mais plutôt le contraire, en explorant des domaines plus proches au rêve qu'à la banalité du quotidien. C'est pourquoi nous ne nous arrêterons pas sur ce mouvement, si important dans le devenir de la poésie du XX^{ème} siècle, mais qui n'a pas contribué au développement de ce regard particulièrement attentif sur le quotidien que nous étudions.

En plus, il ne faut pas oublier que, déjà à l'approche de la deuxième guerre mondiale, certains poètes se sont montrés particulièrement attentifs à une écriture plus sobre et attentive aux objets quotidiens, une tendance qui a continué de se développer dans l'après-guerre, ainsi que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix l'affirme dans cet extrait de son article « La poésie en France depuis 1950 » (Maulpoix, 1999) :

Dès avant guerre, s'est manifesté le souci d'une écriture moins métaphorique, plus discrète, plus proche des objets et des situations concrètes, chez des poètes tels que Francis Ponge, Eugène Guillevic, Jean Follain ou, après guerre, chez les auteurs de l'École de Rochefort. René Guy Cadou a ainsi formulé l'une des ambitions fondamentales de la poésie française de ce demi-siècle : il s'agit avant tout de « reprendre pied sur la terre où nous sommes » (Maulpoix, 1999).

Dans cet extrait que nous venons de citer, Maulpoix fait allusion à l'École de Rochefort, fondée en 1941 par le poète Jean Bouhier, sous l'occupation allemande. Cette école constitue, avec le surréalisme, l'un des principaux mouvements poétiques du XX^{ème} siècle, qui a voulu se démarquer aussi bien du surréalisme que de la poésie dite « nationale », encouragée par le Gouvernement de Vichy, ainsi que de la poésie engagée des poètes de la résistance. En s'écartant de ces tendances poétiques, l'école de Rochefort s'est montrée favorable au développement d'une écriture qui laisserait libre cours à l'expression individuelle du poète. Dans le texte théorique écrit par Jean Bouhier pour tenter de définir le dessein de cette école, il déclare ceci : « Notre époque est peut-être la première où l'on ait compris ce sens infini de la poésie, son sens vital, sa nécessité de liberté et surtout son véritable caractère révolutionnaire en ce qu'il recherche la libération de la pensée, l'insurrection contre les voies de l'erreur... » (Bouhier, 1941). Des poètes comme Eugène Guillevic ou Jean Follain ont été publiés dans différents numéros des *Cahiers de Rochefort*, ce qui nous montre que l'École de Rochefort a accueilli des poètes qui, s'éloignant des démarches surréalistes, ont voulu, comme l'a écrit Jean Bouhier lui-même, « dire leurs poèmes à la face du monde, les mêler aux rythmes de la nature, au bruit des arbres, de l'eau, les mêler à la vie » (Bouhier, 1941).

En continuant d'explorer cette période qui a entouré la seconde guerre mondiale, dans son essai le plus récent, *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), Maulpoix affirme qu'après la guerre, la poésie, pour pouvoir continuer d'exister, a dû entamer le chemin de ce qu'il appelle « une décisive pauvreté » :

Pour que la poésie demeure après Auschwitz, quelque chose a dû être réparé, à même la langue. On le sait, dans nombre de poèmes d'après guerre, la langue s'est faite plus dure,

plus sèche, plus grise, plus brisée, plus critique, d'une « décisive pauvreté ». violemment négative, parfois portée jusqu'au point de quasi aphasie (Maulpoix, 2016a : 29-30).

Dans cette période qui a précédé et qui a suivi la seconde guerre mondiale, en se prolongeant jusqu'à nos jours, nous allons citer quelques figures poétiques qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué au développement de ce regard particulier sur le quotidien. Nous commencerons par évoquer la figure du poète Henri Michaux, caractérisé notamment par son travail d'exploration de l'inconnu et de son intérieur, qu'il a accompli aussi bien à travers la littérature qu'à travers la peinture. C'est ce que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, qui a consacré plusieurs études à la figure de Michaux, déclare dans cet extrait d'un article posté sur son blog, et intitulé *Henri Michaux, une vie de plume*. Dans cet article, Maulpoix décrit ainsi le travail poétique de Michaux :

Toute l'œuvre de ce poète, né à Namur, consiste en effet en une périlleuse traversée de ce qu'il appelle « l'espace du dedans ». Et c'est l'un de ses traits les plus remarquables que de nous parler de l'être, et donc de nous-mêmes, comme d'un territoire à explorer, d'un paysage dont l'apparente stabilité dissimule de minuscules ou spectaculaires événements (Maulpoix, *Henri Michaux, une vie de plume*).

En ce qui concerne son rapport au quotidien, sa poésie est parfois constituée de faits aussi banals qu'une douleur provoquée par une dent enragée ou une otite, ce qui nous montre qu'il s'agit d'un poète qui fait attention aux petites choses de la vie, ainsi que nous le constatons dans cet extrait de son recueil *Plume précédé de lointain intérieur* (Michaux, 2004) : « Donc, je lâche l'étude et me concentre. En trois ou quatre minutes, j'efface la souffrance de l'otite (j'en connaissais le chemin). Pour la dent, il me fallut deux fois plus de temps. Une si drôle de place qu'elle occupait, presque sous le nez. Enfin elle disparaît » (Michaux, 2004 : 12). Également, nous remarquons que Michaux semble porter une attention particulière sur les choses et les objets de tout type, même les plus ordinaires et anodins : « Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie » (Ibid. : 41).

Dans son essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995), Jean-Michel Maulpoix consacre quelques lignes à ce poète et à son travail poétique, qu'il associe à un exercice d'« apologie de la précarité », en faisant allusion à son recueil *Poteaux d'angle* (Michaux, 1978), où Michaux semble revendiquer une « simplicité massive » de l'écriture qu'il conçoit « sans fioritures » :

Apologie de la précarité : cinq « poteaux d'angle » d'Henri Michaux : Le titre du volume l'affirme sans ambages : les textes brefs ici réunis revendiquent la simplicité massive, la solidité et l'autorité toute droite du poteau ; cette parole sans fioritures s'enfoncé à même le sol, à même la langue, pour y signaler les difficultés de l'existence humaine. [...] C'est en faisant vraiment sien sa précarité, en la revendiquant tout haut, voire en laissant chanter, dans l'intimité de la rêverie, le langage qui lui est propre, que l'homme conservera quelque chance de se tenir debout sur la terre. [...] Dans l'ensemble de l'œuvre d'Henri Michaux, [...] l'écriture est pauvre, énergique, essentielle et primitive, elle doit se refuser à la sclérose du style (Maulpoix, 1995 : 171-179).

Un autre poète à mentionner au cours du XX^{ème} siècle, et qui a également contribué à accentuer cette attention portée sur le quotidien, c'est Francis Ponge, qui a consacré une partie de son œuvre à célébrer précisément les objets ordinaires, en écrivant sur eux dans ses poèmes. Un clair exemple de ceci c'est l'un de ses recueils, intitulé précisément *Le parti pris des choses* (Ponge, 2008), dont le titre nous fait déjà penser à une attention particulière portée par l'auteur sur les objets quotidiens. En plus, si nous regardons les titres des poèmes qui font partie de ce recueil, nous constaterons que la plupart d'entre eux portent le titre d'objets ordinaires, comme « Les mûres », « Le cageot », « La bougie », « La cigarette », « L'orange », « L'huître », « Le pain », etc. Nous citerons ce dernier poème, « Le pain », comme exemple de cette démarche poétique de Ponge, dans laquelle il prend comme point de départ une chose aussi banale et ordinaire que du pain, pour en extraire et faire naître tout un univers poétique sur la page : « La surface du pain est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne : comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes » (Ponge, 2008 : 46).

Dans ce même recueil, il y a un poème qui nous a semblé intéressant de citer ici, parce que Ponge y explique quel est son dessein lorsqu'il tente de dire les choses en poésie avec une grande minutie et en faisant surgir tout un univers poétique à partir de choses quotidiennes et banales :

Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion [...] Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots !

La contemplation d'objets précis est aussi un repos, mais c'est un repos privilégié [...] Ainsi donc, si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein : je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes

contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie.

Mais comment rendre ce dessein possible ? [...] Au milieu de l'énorme étendue et quantité des connaissances acquises par chaque science, du nombre accru des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début (Ibid. : 176-177).

Dans la conférence *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012), Jean-Michel Maulpoix affirme ceci à propos de l'écriture poétique de Ponge : « Ponge est un apologiste du banal mais, d'une banalité ou d'une trivialité qui est reconstruite lyriquement, c'est-à-dire, qui est l'objet d'une construction de langage » (Maulpoix, 2012). Mais, Maulpoix, n'est pas le seul à avoir remarqué cette sensibilité particulière de Ponge vis-à-vis des objets les plus ordinaires. Par exemple, le poète et essayiste Jean-Claude Pinson, parle, dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), du « matérialisme » poétique de Ponge, en affirmant ceci : « Vénération de la matière : il ne serait pas absurde, enfin, de parler d'un matérialisme « quasi religieux ». En effet, Ponge est résolument athée, il n'hésite cependant pas à évoquer à plusieurs reprises le caractère « sacré » de la matière » (Pinson, 1995 : 154-155).

Nous continuerons avec un autre poète dont l'œuvre poétique a également côtoyé le quotidien lors du XX^{ème} siècle dans certains de ses aspects. Il s'agit de Pierre Reverdy, qui commença sa trajectoire poétique dans des positions proches au surréalisme, un groupe qu'il n'adhéra pourtant jamais. Il continuera de développer son travail poétique d'une manière personnelle et toujours en rapport avec la peinture. Nous citerons un extrait de son recueil *Sable mouvant, au soleil du plafond, la liberté des mers suivi de Cette émotion appelée poésie* (Reverdy, 2012), dans lequel la première partie du recueil révèle déjà le goût de Reverdy pour les objets quotidiens. Nous remarquons ce goût dans le titre des poèmes, qui nomment des objets qui font partie de nos vies de tous les jours, comme par exemple : « Moulin à café », « Figure », « La pipe », « Le livre », « Papier à musique et chanson », « Guitare », « Homme assis », « violon », « Éventail », « La lampe », « Damier », « Soupière », « Enveloppe », « Comptoir », « Jet d'eau », « Pot de fleurs », « Masque », « Bouteille » et « Pendule ». Également, le premier poème qui ouvre cette partie, représente un bon exemple de la manière dont Reverdy fait entrer les objets quotidiens dans le poème. En plus, dans cet extrait qui suit, nous voyons que le moulin à café, loin de demeurer un simple objet cité dans le poème, devient le véhicule de pensées transcendantes :

Sur la nappe il y avait quelques grains de poudre ou de café. La guerre ou le repos sur les fronts qui se rident ensemble. L'odeur mêlée aux cris du soir, tout le monde ferme les yeux et le moulin broyait du noir comme nos têtes. Dans le cercle des voix, un nuage s'élève. Une vitre à la lèvre qui brouille nos pensées (Reverdy, 2012 : 19).

Nous citerons également un autre extrait du même recueil, dans lequel Reverdy avoue que la magie du poème réside dans la simplicité :

Et le poète écrit. Il écrit d'abord pour se révéler à lui-même, savoir de quoi il est capable, pour tenter l'ambitieuse aventure d'accéder peut-être un jour au domaine féérique, dont les œuvres qu'il aime lui ont donné l'insurmontable nostalgie. S'il est réellement marqué, il ne lui faut pas bien longtemps pour sentir et comprendre que ce qui importe c'est d'arriver à mettre au clair ce qu'il a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique. Et, s'il ne se trompe pas de voie, il aboutira bientôt au plus simple. Car, si ce qui importe surtout c'est ce qu'il peut avoir à dire pour exprimer sa personnalité la plus intime, ce qui importe autant, au moins autant, ce sera la façon de le dire. En effet, pour si étrange que cela puisse paraître, ce sera la façon particulière de dire une chose très simple et très commune qui ira la porter au plus secret, au plus caché, au plus intime d'un autre et produira le choc (Ibid. : 98-99).

Un autre poète à mentionner dans ce cours du XX^{ème} siècle, où quelques poètes semblent avoir réalisé une approche du quotidien dans leurs poèmes, c'est Jean Follain, qui a fait partie de L'École de Rochefort, et que le poète Jean Gédéon, dans le site sur l'actualité et l'histoire de la poésie *La pierre et le sel*, décrit comme un poète proche du quotidien :

Follain n'est pas un poète lyrique, aux grandes envolées, mais plutôt un poète intimiste, composant des textes courts mais denses et tout en résonances secrètes. C'est aussi une poésie intemporelle, qui, au détour d'un mot ou d'une phrase, entre en résonance avec notre mémoire, faisant resurgir des souvenirs d'enfance, parfois oubliés, où le temps s'étire dans un éternel présent. [...] C'est encore une poésie où une description simple et anodine en apparence, dérape brutalement à la fin du poème, pour nous précipiter dans le fantastique et où le quotidien, le minuscule, l'insignifiant se transforment insidieusement en quelque chose d'universel (Gédéon, 2012).

De même, dans la préface du recueil *Exister suivi de Territoires* (Follain, 1969) de Jean Follain, écrite par le poète Henri Thomas, on fait également allusion au style dépouillé de Follain, qui semble vouloir dire la présence des objets les plus ordinaires sur la page : « Le poème ainsi dépouillé, et comme dépoli, acquiert une présence, plus exactement un présent, qui ne sont plus ceux de la parole, mais des objets. Une voix calme nomme et constate ce qui est

là, ce qui survient » (Follain, 1969 : 10). Finalement, dans cette même préface, Henri Thomas déclare que le langage utilisé par Follain est commun : « Refuser l'illusion lyrique, vaincre par le langage commun l'angoisse de l'homme sans assise dans la durée, tel est le dessein de Jean Follain » (Ibid. : 12). Ainsi, chez Follain, les objets les plus anodins du quotidien, peuvent cacher des révélations transcendantes :

L'avenir se cache dans les plis
des rideaux figés (Ibid. : 50).

Nous continuerons avec un autre poète qui a également appartenu à l'École de Rochefort, et qui constitue l'un des poètes qui a probablement le plus exploré cette approche du quotidien au cours du XX^{ème} siècle. Il s'agit d'Eugène Guillevic qui, par exemple, dans une œuvre qui recueille ses propos sur sa manière de concevoir la poésie, et qui s'intitule *Guillevic : Vivre en poésie ou l'épopée du réel. Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet* (Guillevic, 2007), affirme que pour lui, vivre en poésie veut dire vivre le quotidien : « C'est cela que j'appellerai vivre en poésie : prolonger le réel non pas par du fantastique, du merveilleux, des images paradisiaques, mais en essayant de vivre le concret dans sa vraie dimension, vivre le quotidien dans ce qu'on peut appeler – peut-être – l'épopée du réel » (Guillevic, 2007 : 10). Dans cette même œuvre, il déclare que le travail du poète consiste à aider autrui à vivre le quotidien en découvrant en lui l'éternité :

Le rôle du poète et du poème, c'est d'aider l'autre à trouver sa poésie, à faire en sorte de vivre sa vie dans cette présence à soi et aux choses au cours des actes les plus quotidiens : préparer son café, seul le matin dans une cuisine, aller au travail, regarder un pigeon qui passe, une pierre qui roule... [...] Trouver à la vie – sa vie – une certaine tonalité, un certain prolongement, une certaine exaltation ; vivre tout événement quotidien dans les coordonnées de l'éternité, c'est pour moi la poésie (Ibid. : 10-11).

En même temps, Guillevic met en valeur la capacité de la poésie à stimuler les objets quotidiens et à les élever à la catégorie d'objets poétiques, en affirmant ceci : « Vivre en poésie, faire qu'un objet quotidien aussi modeste soit-il, l'herbe, devienne l'équivalent de l'océan ou d'un menhir. Vivre un certain degré d'exaltation dans la communion avec les choses de tous les jours, le brin de bruyère comme l'océan » (Ibid. : 145).

Dans un autre ouvrage sur ce poète, l'éditeur Michael Brophy a rassemblé diverses études de différents chercheurs et écrivains, sur le rapport que Guillevic entretient avec le quotidien, sous le titre de *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien* (Brophy, 2009).

Brophy souligne le lien indéniable de la poésie de Guillevic avec le quotidien dès l'avant-propos de l'œuvre, en affirmant ceci :

L'art de faire de Guillevic est sans conteste un art du quotidien, bien plus soucieux d'adhérer à l'ordinaire des jours que de magnifier l'insolite ou l'exceptionnel. Mais cet art, c'est aussi, pour reprendre le mot de Michel de Certeau, l'invention du quotidien, dans la mesure où le poème demeure invitation à « faire de chaque jour / la naissance du monde » (*Présent*) et à frôler, au cours des actes les plus quotidiens, « le risque de la joie totale » (*Vivre en poésie*). Nul cri d'exaltation, nul chant chez Guillevic qui n'émanent de sa « façon / De vivre tous les jours // Avec les choses, / Avec lui-même » (*Inclus*) (Brophy, 2009 : VII).

Les différents auteurs qui ont contribué à conformer cet ouvrage, soulignent, eux aussi à plusieurs reprises, l'indéniable rapport de l'écriture poétique de Guillevic avec le quotidien. C'est l'exemple de la chercheuse Delphine Garnaud, qui affirme que malgré le lien de la poésie de Guillevic avec le quotidien, le rapport au monde qu'il véhicule à travers sa poésie n'est pas simple pour autant :

Si Guillevic passe pour un poète de l'objet, pour un poète qui se serait spontanément tourné vers le réel, son rapport au monde n'est donc pas simple pour autant. Certes, il s'agit de « vivre le quotidien [mais il s'agit de le vivre] dans ce qu'on peut appeler, peut-être, l'épopée du réel » (*Vivre en poésie*), et l'objet le plus quotidien ne se départit jamais de cet arrière-plan complexe (Ibid. : 33).

La chercheuse Murielle Tenne affirme également que la poésie de Guillevic a souvent été associée aux objets du quotidien :

Cela a souvent été souligné, la poésie de Guillevic se caractérise par une attention importante aux choses du quotidien : dans plusieurs recueils, des poèmes ou des sections sont intitulés « Choses ». [...] Cependant, ces objets sont toujours sortis de leur contexte habituel ; le poète pose sur eux un regard qui ne relève pas de l'utilité, il veut les saisir, dans leur simple présence (Ibid. : 47-48).

Et elle souligne aussi que ces éléments quotidiens et ordinaires qui font partie de la poésie de Guillevic, ne se limitent pas à constituer le décor de ses poèmes, mais qu'ils deviennent une manière pour que le poète puisse prendre conscience de lui-même, en étudiant son rapport aux objets quotidiens : « Les éléments du quotidien ne sont plus le « décor » de l'écoulement de la vie, ils sont le seul moyen de prendre conscience de sa propre présence, parce qu'il est impossible de sortir de soi sans modifier la relation aux choses qui nous entourent » (Ibid. : 50).

Finalement, nous citerons les propos de Monique W. Labidoire qui, dans cette même œuvre, souligne la capacité de Guillevic d'ennoblir les éléments les plus anodins en les intégrant dans sa poésie : « Guillevic sait donner noblesse au brin d'herbe et au bol, Guillevic sait donner noblesse à la pierre ou à la cour de ferme qui peut devenir par la magie de son poème semblable à une cathédrale » (Ibid. : 88). Et elle affirme que, aussi bien les objets qu'il choisit que les mots qu'il utilise pour être dits en poésie, demeurent dans le domaine du quotidien :

Ce qui frappe et bouleverse chez ce poète, c'est cette obstination à sacrifier la plus petite chose. [...] Choses et êtres vivants du monde. Choses que nous pouvons percevoir jour après jour, choses et êtres vivants qui participent du monde, humblement. [...] Ce sont ces mots du réalisme quotidien qui ouvrent les portes du royaume guillevicien. [...] Les mots choisis par le poète sont souvent à la même hauteur, à hauteur d'homme, des mots dont nous avons quotidiennement l'usage (Ibid. : 88).

Avant de continuer avec d'autres poètes liés au quotidien, nous parlerons de l'un des recueils de Guillevic qui exploite probablement le plus ce rapport au quotidien, et qui s'intitule précisément *Quotidiennes* (Guillevic, 2002). Dans ce recueil, les objets les plus simples du quotidien, comme une feuille de cactus par exemple, attirent l'attention du poète, qui finit par les intégrer dans ses poèmes, ainsi que nous le constatons dans l'extrait qui suit :

Oui, feuille de cactus,
Là, sur mon bureau,

Je sens que tu voudrais
Que je m'intéresse à toi.

Sache
Que je fais de mon mieux
Pour être uni
Avec ce monde qui t'habite (Guillevic, 2002 : 32).

Nous finirons avec ce poème du même recueil, car il nous semble être révélateur, dans la mesure où Guillevic y affirme que « l'épopée est quotidienne », en mettant ainsi en valeur la puissance du quotidien, que le poète élève à la catégorie d'épopée-même :

L'épopée
Est quotidienne.

Tous les jours

Elle nous défie
De vaincre

La vieillesse
Qui nous propose
Son à quoi bon (Ibid. : 132).

En continuant d'explorer les poètes qui se sont le plus approchés du quotidien lors du XX^{ème} siècle, nous parlerons également de Georges Perros, un poète que nous étudierons à travers son œuvre *Une vie ordinaire* (Perros, 1967), qui constitue un recueil au ton autobiographique, dans lequel le poète raconte sa vie depuis sa naissance, en s'arrêtant sur des scènes et des anecdotes banales ou même « ordinaires », ainsi que le titre lui-même l'annonce. Dans l'avant-propos, écrit par Lorand Gaspar, la prédilection de Perros pour les événements « sans importance », du moins en apparence, est mise en relief, et on y souligne la capacité de ces moments ordinaires de nous révéler des évidences profondes de nos vies : « Mots, moments de notre vie, jugés par la plupart comme étant sans importance. Perros nous montre qu'ils sont capables de nous dévoiler des vérités essentielles pour notre métier de vivants » (Perros, 1967 : 10). Parmi les poèmes qui constituent ce recueil, nous citerons l'extrait suivant, dans lequel Perros parle de sa manière d'aborder les mots, en avouant qu'il se laisse aller par eux en aboutissant à un « banal discours ». De même, il regrette ne pas faire une écriture qui devienne un « langage inspiré », tout en avouant que le choix d'une écriture banale est volontaire chez lui :

Si j'écris au plus près des mots
leur laissant toute latitude
de me trahir (c'est ce qu'ils font
dès qu'on leur ouvre un peu la porte)
c'est évidemment volontaire
Je pourrais sans doute de biais
t'interrompre banal discours
et prêter à penser aux jours
qui donneraient sens aux ténèbres
Je n'en suis pas là quoique aimant
ceux dont le langage inspiré
demandait pour mieux respirer
d'être ainsi traité Espérons
que cela me sera possible [...] (Ibid. : 90).

Finalement, nous citerons ce dernier extrait, dans lequel Perros se présente comme étant « anecdotique », c'est-à-dire il déclare que son écriture n'est pas épique ou élégiaque, qu'elle ne raconte pas de grands exploits ou de grands événements et qu'elle n'invoque pas de grands sentiments. Perros s'amuse à suivre les vers qui l'amènent n'importe où, en considérant donc que tout peut entrer en poésie, même les sujets les plus banals ou anodins :

Anecdotique je le suis
Merci de me le faire entendre
Mais si vous saviez comme amuse
le vers qui prend n'importe quoi
dans sa délirante salive
L'itinéraire qu'il me faut
c'est le sien Je suis, sans valise,
sa trace au fil de mon plaisir
et si ce que je pense y passe
tant pis tant mieux ce n'est rien que
pour me distraire un peu (Ibid. : 132).

Néanmoins, Perros semble être conscient du danger que le fait de demeurer dans ce qu'il y a de plus banal et anecdotique peut entraîner. C'est pourquoi, il considère que ce n'est pas suffisant « d'évoquer les choses quotidiennes », et qu'il faudrait également « accorder ses violons », pour essayer d'extraire une musique à cet ordinaire. C'est ce qu'on relève dans cet extrait d'un article écrit par Jean-Claude Pinson dans la revue *Littérature*, sous le titre de « Poésie pour « un peuple qui manque » » :

Perros, de son côté, avait bien vu le risque de cette poésie du quotidien. Il écrit ainsi dans les *Papiers collés* : « Je me sers d'un matériau sans transcendance, rampant [...] ; pari dangereux, voire imbécile ». Pari qui ne peut être gagné que si quelque chose comme une musique vient « sacrer » la parole poétique : « S'il suffisait d'évoquer les choses quotidiennes, de le vouloir, pour les rendre intéressantes, ce serait trop facile, comme on a l'air de le croire. Non. Faut accorder ses violons. Il y a, hors notre vision ordinaire, soufferte, endurée, comme une possibilité de chant, de langage mélodique – rien à voir avec la musique racinienne – donc modulé de tous les côtés, possibilité qui prend ses racines dans ce que j'appellerai, faute de mieux, une sensibilité soudain isolée, branchée, « sensible » au monde alentour, qui se *timbre* » (Pinson, 1998 : 35-36).

Un autre poète qui semble porter une attention particulière sur le quotidien, c'est Philippe Jaccottet, dont l'écriture est démunie d'ornements. Dans son essai *La poésie malgré*

tout (Maulpoix, 1995), le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix affirme que Jaccottet part souvent d'une « expérience singulière » qu'il s'apprête à dire dans le poème avec une écriture « dépourvue d'ornements » :

Sa tâche consiste à transcrire une expérience singulière qui porte en elle-même sa nécessité, à en décrire minutieusement le cadre et les circonstances, à confier à l'écriture le soin de répercuter des échos dont le monde sensible est la source. [...] Sa langue recherche avant tout la ductilité et la transparence. [...] Ce souci d'une écriture dépourvue d'ornements et de ruses n'est pas sans ressemblance avec le travail du peintre oriental qui donne à percevoir, en quelques coups de pinceau, la vibration d'un paysage (Maulpoix, 1995 : 186-187).

De même, dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), le poète et essayiste Jean-Claude Pinson, affirme que Jaccottet est toujours attentif à la beauté qui se cache dans ce qui est anecdotique, et il fait allusion aux haïku japonais, qui partent, eux aussi, du plus particulier pour ainsi accéder au plus transcendant :

Le contingent est susceptible de contenir une beauté mystérieuse. [...] Un poète comme Philippe Jaccottet ne dit pas aujourd'hui autre chose lorsqu'il évoque la « fraîcheur acide du particulier » où s'entrevoit l'insaisissable et note à propos des maîtres du haï-ku que « chez eux, non seulement la trouée se produit à travers le particulier, mais à travers les plus vils objets » (Pinson, 1995 : 99).

Pour illustrer cette approche du quotidien que Jaccottet semble réaliser dans sa poésie, nous citerons son recueil *L'encre serait de l'ombre* (Jaccottet, 2014), où Jaccottet se demande par exemple, comment la poésie parvient-elle à s'introduire dans le déroulement quotidien :

Le quotidien : allumer le feu (et il ne prend pas du premier coup, parce que le bois est humide, il aurait fallu l'entasser dehors, cela aurait pris du temps), penser aux devoirs des enfants, à telle facture en retard, à un malade à visiter, etc. Comment la poésie s'insère-t-elle dans tout cela ? Ou elle est ornement, ou elle devrait être intérieure à chacun de ces gestes ou actes : c'est ainsi que Simone Weil entendait la religion, que Michel Deguy entend la poésie, que j'ai voulu l'entendre. Reste le danger de l'artifice, d'une sacralisation appliquée, laborieuse. Peut-être en sera-t-on réduit à une position plus modeste, intermédiaire : la poésie illuminant par instants la vie comme une chute de neige, et c'est déjà beaucoup si on a gardé les yeux pour la voir. Peut-être même faudrait-il consentir à lui laisser ce caractère d'*exception* qui lui est naturel. Entre deux, faire ce qu'on peut, tant bien que mal. Sinon, risque d'apparaître le sérieux du sectaire, la tentation de porter la bure du poète, de s'isoler, en « oraison » (ce qui gêne quelquefois chez Rilke). Pour moi du moins, je dois accepter plus de faiblesse (Jaccottet, 2014 : 209-210).

Nous continuerons avec une autre figure qui s'est approchée du quotidien dans certains aspects de son œuvre poétique, qu'il a développée lors du XX^{ème} siècle. Il s'agit de Jacques Réda, qui montre un goût particulier pour les détails anodins et en apparence inutiles dans sa poésie, où l'extraordinaire se cache sous une couche d'ordinaire. C'est ce que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix affirme dans cet extrait de l'essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995), où il déclare ceci à propos de l'œuvre de Réda : « Il a le goût des « arrêts méditatifs », sait discerner la singularité du couvreur et de la mercière, et l'extraordinaire qui sommeille ou s'éveille dans l'ordinaire » (Maulpoix, 1995 : 201-202). De même, dans un autre essai intitulé *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), Maulpoix nous présente la figure de Réda comme une espèce « d'érudit de l'insignifiance » au « goût pour les détails inutiles », qui porte son regard sur des objets qui sont décrits par Maulpoix comme étant d'une « indifférente pauvreté » :

Surenchérissant dans l'art du tronçon, le poète est ainsi devenu une sorte d'érudit de l'insignifiance, un spécialiste de l'absence de sens, à même de discerner, parmi les stéréotypes accumulés, la variante saugrenue, le cliché inavouable ou le merveilleux kitsch. Il a du goût pour les détails inutiles, les nuances presque invisibles, les précisions outrancières, les mathématiques de collège, les listes dérisoires, les inventaires incomplets et les classements interrompus. Aussi bien que pour les lieux communs et leur réconfortante sagesse de comptoir partagée par le plus grand nombre, [...] Réda manifeste un goût prononcé pour les sentences en quoi volontiers cristallise le phrasé lyrique. [...] Reste donc une espèce de poésie immédiate appliquée à la vie réelle. [...] Soit de la langue, attention minutieuse aux détails, verve, aptitude à la musicalité... La langue est maternelle, durable, réparatrice. [...] Reste une disproportion : entre le luxe d'attentions dépensé par l'écriture et l'indifférente pauvreté des objets auxquels parfois elle s'attache (Maulpoix, 2009 : 195-202).

Le poète et essayiste Jean-Claude Pinson, semble, lui aussi, avoir remarqué ce goût de Jacques Réda pour ce qu'il appelle les « territoires du quotidien » :

Jacques Réda s'inscrit tout à fait dans cette veine du lyrisme voyageur. Son originalité, toutefois, est d'inventer un lyrisme qui, délaissant les horizons lointains [...] s'attache en priorité aux territoires du quotidien. Empruntant les itinéraires et les modes de transport les plus communs, préférant au « grand tour » les petits circuits, il parvient pourtant à faire de l'ordinaire circulation l'occasion d'une incessante sortie hors des sentiers battus (Pinson, 1995 : 197-198).

Pour ce qui est de ses recueils poétiques, nous citerons *Retour au calme* (Réda, 1989), dans lequel le poète s'arrête sur des objets aussi banals et ordinaires qu'une tasse, un objet qui fait partie du décor de nos vies quotidiennes, mais qui sert au poète à évoquer la figure de quelqu'un dans le poème, dont la tasse devient le signe qui indiquerait la présence :

[...] Et la première
Chose que j'aperçus, le signe avertisseur,
Fut cette tasse vide au milieu d'une table
Dans la clarté distante et blanche de l'hiver
Où je t'ai reconnu, visage véritable,
Neige de solitude, et ce long regard vert (Réda, 1989 : 37).

De même, dans ce même recueil que nous venons de citer, nous remarquons que Réda introduit des éléments qui font partie de la vie quotidienne, comme une station-service, même lorsqu'il s'adonne à des descriptions d'une portée poétique élevée :

L'océan gesticule au bord blanc d'usure du ciel
Qui reflète comme un miroir sphérique le soleil
Pris dans le toit éblouissant de la station-service (Ibid. : 68).

Un dernier poète à mentionner, parmi ceux qui se sont le plus approchés du quotidien tout au long du XX^{ème} siècle, à travers des démarches poétiques différentes mais, confluant toutes dans une même attention portée sur le quotidien, c'est Michel Deguy, un poète qui, d'après les propos de Jean-Claude Pinson, s'aventure dans les dimensions les plus prosaïques du poème, en explorant « les aspects les plus contingents de l'existence » :

La poésie est en mesure et en devoir d'épeler en aval du Poème primordial de l'Être les dimensions les plus prosaïques de l'être-au-monde, d'intégrer à sa parole les aspects les plus contingents de l'existence, ceux qui sont une moitié de cette « beauté moderne » dont parle Baudelaire : « À tout prix, écrit Michel Deguy, je veux rentrer en la langue [...] cette cour, cette lisière, ces étoffes, ces seuils de Paris où tu es bannie, et je voudrais que le poème se fasse roman pour y attirer les gestes de la cuisine, les propos du téléphone, l'emploi du vent, l'insignifiance de ce qui nous sépare de la mort » (Pinson, 1995 : 195).

Également, dans le site littéraire *remue.net*, l'écrivain Sébastien Rongier lui consacre un dossier intitulé *Michel Deguy ne tient pas en place*, dans lequel il affirme que ce poète s'intéresse à ce qu'il y a de plus « élémentaire » ou de plus « trivial » dans le langage.

Il s'immerge – en plongée verticale – dans les expériences les plus élémentaires, triviales ou ordinaires du langage. En le dégagant du ronronnement babillard par décrochements successifs et par écarts infimes, Michel Deguy trouve un commun fragile. Telle est la raison poétique, forme d'écart généralisé résistant à l'amplification du culturel. Telle est la géopoétique deguienne qui file de la poésie à la philosophie en passant par la traduction sans désir de distinction puisque le langage est avant tout une relation et un dia-logue. Pour Deguy, la poésie est généralisée. Elle ne forme plus un genre mais elle est une donnée, une dé-concertation essentielle de la pensée. (Rongier, *remue.net*).

En ce qui concerne ses recueils poétiques, Deguy affirme par exemple dans son recueil *L'énergie du désespoir ou d'une poésie continuée par tous les moyens* (Deguy, 1998), que « la transformation se joue dans les détails minutieux » (Deguy, 1998 : 84). De même, dans l'œuvre *L'Impair* (Deguy, 2000), Deguy déclare que la poésie et la vie quotidienne ne font qu'un, qu'elles sont en réalité indissociables : « Il n'y a pas « d'une part la poésie pure », « d'autre part la culture Mac Donald ». La poésie pure est un leurre. Et il y a les choses de la poésie qui sont celles de la vie, et le *culturel*, indivises et hétérogènes » (Deguy, 2000 : 13). Ce poète nous montre également qu'il n'a pas de problème à mélanger l'aspect le plus poétique avec l'ordinaire le plus quotidien dans ses poèmes, ainsi que nous le voyons dans l'extrait suivant, où les dieux sont mélangés avec les chips de chez Mac Do : « Les dieux sont morts, même s'ils ne le sont pas encore pour les deux tiers de l'humanité ; même s'ils hantent le dernier tiers ; et reviennent « pour toujours » en mode *culturel* ; par exemple dans les paquets de chips au Mac Do » (Ibid. : 16). D'ailleurs, d'après Deguy, n'importe quelle phrase ordinaire peut devenir de la poésie :

Dans les moments les plus paisibles le poème *laisse être* les choses ; et il peut le faire par exemple en reprenant une phrase ordinaire, voire une de ces lexicalisations triviales, ou poncif, qui fonctionne comme mot de passe *entre* nous, et en faisant que cette phrase banale devienne un vers : « Elle doit être morte maintenant » (Ibid. : 74).

Finalement, nous terminerons cette mention de la figure de Michel Deguy en affirmant que ce poète croit en l'existence d'une dimension extraordinaire qui réside dans l'ordinaire car, pour lui : « Dans toute chose connue, il y a cet inconnu visé, recherché » (Ibid. : 84).

1.4. L'approche du quotidien dans l'actualité

Après avoir parcouru la fin du XIX^{ème} siècle et le XX^{ème} siècle qui, non seulement a précédé l'ère contemporaine, mais qui a également vu naître les poètes qui font partie de la génération actuelle, nous sommes en état de réaliser un premier aperçu du thème du quotidien

dans le panorama poétique contemporain d'une manière générale. Ceci nous permettra sans doute d'aborder la présence du quotidien dans l'œuvre des poètes contemporains que nous nous disposons à étudier lors de notre travail, d'une manière plus claire et précise, en ayant une vision globale aussi bien du paysage poétique dont ces poètes contemporains ont hérité, que de la période actuelle dans laquelle ils se trouvent inscrits et au sein de laquelle ils développent leur travail de création poétique.

Tout d'abord, il faut rappeler que, depuis la modernité, la poésie, qui jusque-là considérait la laideur comme étant anti esthétique et anti poétique, transformera ce qui est laid en élément esthétique et l'intégrera en poésie. En même temps, et très vite, cette poétisation de la laideur, provoquera que ce qui est banal devienne également objet esthétique. À partir de ce moment-là, la vision du poète sur le monde et sur la réalité qui l'entoure changera considérablement, le poète sera désormais attentif à tout type d'élément qui fait partie du réel, sans rien exclure, et la poésie commencera à considérer l'intégration d'éléments et de thèmes banals et ordinaires, jusqu'alors considérés anti poétiques. C'est-à-dire à partir de la modernité poétique et jusqu'à nos jours, tout élément, qu'il soit extraordinaire ou banal, deviendra un élément susceptible d'intégrer le poème. Ainsi, aussi bien les thèmes que le langage utilisé par les poètes se transformeront et permettront de porter un nouveau regard sur la réalité en général, mais aussi et, plus précisément, sur les petites choses qui constituent le quotidien ainsi que sur les mots qui font partie de nos échanges quotidiens.

Parmi les diverses et multiples tendances ou directions poétiques dans lesquelles se développe la poésie dans cette ère contemporaine, nous nous concentrerons sur celle qui favorise notamment l'apparition d'un certain lyrisme dans l'expression poétique, plutôt que sur celle qui parcourt des démarches formalistes et expérimentales, deux variantes que nous venons d'annoncer et d'étudier lors de la présentation du panorama poétique français actuel. La raison de ce choix réside principalement dans l'observation que nous avons faite, lors de la lecture des principaux représentants du paysage poétique contemporain français. Cette observation nous a conduit à discerner une plus grande inquiétude et une plus grande curiosité vis-à-vis du quotidien dans l'œuvre de poètes proches aux nouvelles formes du lyrisme qui se développent dans l'ère contemporaine, depuis les années 1980 notamment. C'est pourquoi les poètes que nous avons choisis pour notre étude seront notamment en rapport avec des nouvelles formes du lyrisme en poésie, tout en pratiquant un lyrisme qui garde un contact plus étroit que jamais avec la réalité, même dans ce qu'elle a de plus ordinaire ou anodin, un lyrisme qui demeure dans la sobriété et dans la modestie, et qui aborde souvent le travail poétique aux côtés de la banalité

et du quotidien, et en ayant les pieds sur terre. À ce propos, nous évoquerons les mots de l'écrivain Gil Jouanard qui, dans un article paru dans la revue *Littérature* en 1998, parle du « lyrisme réaliste », en affirmant que ce lyrisme qui demeure auprès du « plus commun » constitue « l'un de plus beaux cadeaux » que la poésie française nous offre de nos jours : « Ce lyrisme réaliste, cette métaphysique du plus commun, ce désespoir jubilatoire, c'est aujourd'hui l'un des plus beaux cadeaux qu'a à nous offrir la poésie française. Le bonheur d'écriture s'y fait modeste et non ostentatoire » (Jouanard, 1998 : 94). De son côté, le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, l'un des grands théoriciens de cette nouvelle tendance lyrique de l'ère contemporaine, affirme à son tour dans l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), que le lyrisme actuel reste à l'écoute de ce que « la vie quotidienne » et le « réel » ont à dire : « Le poète scrute le vrai et le faux à même le travail d'écrire. Dans cet art qui a génétiquement partie liée avec l'exagération, la question de la justesse est posée ; dans cet art épris d'idéalité, c'est de la vie quotidienne, du réel et de ses bornes qu'il est à présent question » (Maulpoix, 2016a : 14). Dans cette même lignée, Jean-Claude Pinson, affirme dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), qu'une ligne poétique lyrique est présente dans la poésie française contemporaine, et qu'elle semble développer ce que Pinson appelle une « poésie de circonstance » :

[...] une autre ligne poétique, celle d'une poésie proprement lyrique, où l'idée de « poésie de circonstance » chère à Goethe tient une place essentielle, et où le souci de muer affect et circonstance en chant l'emporte sur la quête spéculative. Ligne qui est celle davantage, de Verlaine et d'Apollinaire. [...] La tâche, d'autant moins aisée que cette poésie est assez peu encline à voisiner avec la philosophie, consisterait à montrer qu'« habiter en poète », c'est peut-être – sinon d'abord, du moins aussi – « habiter lyriquement le monde » (Pinson, 1995 : 64-65).

Néanmoins, même si nous avons repéré un intérêt particulier pour le quotidien dans les tendances plus proches au lyrisme dans la poésie contemporaine, ceci ne veut pas dire que le quotidien, la banalité ou la vulgarité même soient absentes d'autres tendances plus expérimentales de la poésie. Par exemple, dans son œuvre *Salut les anciens, salut les modernes* (Prigent, 2000), Christian Prigent, un poète que nous pourrions qualifier d'expérimental, remarque cette présence d'une poésie qui demeure auprès du quotidien et du banal : « Ça progresse *par le bas*, comme dirait Jean-Pierre Bobillot : ça réinjecte dans l'idéalisation littéraire du populaire, du quotidien, du banal, du stéréotype tordu, du babil torve, du nonsense puéril, du scatologique trivial, etc. » (Prigent, 2000 : 48). Dans cette même œuvre, Prigent

insiste sur la critique des emplois du langage banalisés par les médias notamment, ce qu'il exprime en condamnant durement l'instrumentalisation du langage actuel :

Chers amis, Georges Orwell appelait *novlangue* la langue qu'impose la norme sociale fixée par Big Brother. Principes : élimination des termes et des liens syntaxiques anciens, suppression des connotations, abréviation, euphonisation, univocité. Objectif : un parler policé, purgé des marques différentielles (patrimoniales, régionales, sociales, intimes, stylistiques) ; et donc policier, hégémoniquement instrumentalisé aux fins de « rendre impossible tout autre mode de pensée ». C'est le rêve de toutes les utopies intégristes et totalitaires. Mais ce n'est pas qu'un rêve. Ce parler bruit obscènement autour de nous. Par exemple il sort à flots de nos téléviseurs. Aujourd'hui il réduit même à son espéranto basique toute forme d'énonciation excentrique (Ibid. : 16-17).

Néanmoins, même si nous avons constaté que des poètes contemporains plus expérimentaux sont également attentifs aux effets que le quotidien provoque en poésie et, notamment, dans notre manière d'aborder le langage, la réponse qu'ils donnent à cette constatation ne se traduit pas en une volonté d'intégrer les éléments les plus banals du quotidien dans leurs poèmes, en les transformant ainsi en thèmes poétiques ou en les utilisant comme véhicules de l'expression poétique. Leur travail étant plus centré dans l'expérimentation formelle du poème, à travers l'exploration de ses capacités sonores, lettristes, numériques, plastiques, etc. qui les conduisent jusqu'aux limites de l'illisibilité, ils ne semblent pas consacrer une telle importance à la mise en poésie du quotidien. Malgré tout, il est vrai qu'il y a des figures poétiques actuelles que l'on pourrait considérer plutôt expérimentales, comme c'est le cas de Pierre Alferi, un poète que nous étudierons plus en profondeur lors de notre travail, qui attribue une place considérable au quotidien dans ses poèmes. Or, chez les poètes contemporains plus proches aux voies plutôt lyriques de la poésie – en faisant toujours allusion à ce lyrisme « nouveau » et « critique » de l'ère contemporaine, qui n'a rien à voir avec le lyrisme effusif traditionnel – nous avons remarqué que, non seulement ils sont attentifs à l'influence que le quotidien exerce sur leur manière de regarder le monde et de le dire ensuite dans le poème, en ayant également une influence sur leur manière d'aborder l'emploi des mots qui vont constituer le poème, mais, en plus, la réponse qu'ils donnent à cette constatation, consiste en l'intégration du quotidien dans leurs poèmes, aussi bien en tant que thème poétique qu'en tant que véhicule d'autres procédés poétiques. De cette manière, certains poètes contemporains, et notamment ceux qui explorent les voies plutôt lyriques de la poésie, semblent développer leur travail auprès des mots en demeurant à l'écoute du quotidien et en y ayant recours en tant que porte-parole d'autres réflexions poétiques.

Si nous nous approchons plus particulièrement des poètes qui vont constituer le noyau de notre étude, en tant qu'auteurs qui semblent avoir un rapport particulièrement attentif avec le quotidien dans leur poésie, avant d'entamer l'étude approfondie de leur poésie, nous remarquerons que, dans des ouvrages critiques et théoriques sur la littérature contemporaine, leur goût pour le quotidien et pour les thèmes banals et anodins est non seulement reconnu, mais il est également mis en relief en tant que caractéristique essentielle de leur travail poétique. C'est le cas du poète Jean-Michel Maulpoix qui, d'après les propos de Chantal Colomb-Guillaume, tirés de son article « Jean-Michel Maulpoix : un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité », il s'agit d'un poète qui introduit des éléments contemporains dans ses poèmes, en faisant ainsi que la vie quotidienne trouve sa place au sein de la page, ce que Chantal Colomb-Guillaume associe à la postmodernité :

Mais la postmodernité, c'est aussi un goût pour l'intertextualité et pour l'introduction d'éléments du monde contemporain dans le texte. [...] le quotidien de la postmodernité s'introduit sous forme de notes : « Station Fontenay-aux-Roses, R.E.R. ligne B, couleur bleu-gris. » [...] L'association entre la vie quotidienne du poète de la postmodernité et son écriture permet de comprendre que la mélancolie qui affecte l'écriture de Jean-Michel Maulpoix n'est pas l'héritière du romantisme mais bien au contraire le ton du poète qui ne peut plus s'élancer vers l'infini, qui n'ose même plus espérer un ailleurs. La phrase de Jean-Michel Maulpoix n'est pas la longue période de Chateaubriand, ce n'est pas non plus le rythme de l'alexandrin de Victor Hugo. Ce qui caractérise la phrase de Jean-Michel Maulpoix, c'est précisément l'art de la chute, comme si l'élan lyrique devait toujours retomber (Colomb-Guillaume, 2010).

Dans le cas du poète Antoine Emaz, l'écrivain et chercheur Michel Collot décrit son faire poétique dans un article intitulé « Lyrisme et réalité » paru dans la revue *Littérature*, en soulignant « le choix délibéré de la trivialité » que ce poète réalise :

Bien des contemporains rejettent l'idée d'un tel accord entre le moi, le monde, et les mots. La poésie ne reste à leurs yeux légitime que si elle affronte les discordances d'une réalité et d'une langue souvent ramenées à leurs manifestations les plus communes. C'est l'exemple d'Antoine Emaz, qui conduit le dépouillement de la vision et de l'écriture poétique jusqu'à la neutralité d'un constat. Mais le choix délibéré de la trivialité ne va pas toujours sans une part de provocation ou d'affectation. Il arrive aujourd'hui que certains lyriques se croient obligés, comme pour se faire pardonner leurs envols passés, d'en rajouter sur la dérision (Collot, 1998 : 47).

Pour ce qui est du poète James Sacré, dans un article paru dans la revue *Littérature*, le poète et essayiste Jean-Claude Pinson affirme que la poésie de cet auteur « nous parle de la vie la plus quotidienne » et qu'elle tente de nous délivrer de ce qu'il appelle « la parole grégaire », en faisant allusion aux emplois banalisés et médiatisés de nos communications quotidiennes :

[...] La poésie « repeulée » de James Sacré [...] Car, d'un côté, dans la mesure où elle nous parle de la vie la plus quotidienne [...] dans la mesure où elle se tient, en son énonciation, au plus près de la langue ordinaire, dans la mesure où elle s'adresse à l'autre dans la proximité du tutoiement [...] une telle poésie est bien « peulée » (« repeulée »). [...] Car le parti pris du « mal dire » et la « musique grammaticale » de cette poésie sont une contestation en acte à la fois de la suffisance des belles-lettres et de la domination de ce que Jacques Roubaud appelle la langue « muesli » (une langue « molle », caoutchoutée, médiocre, laide). Ainsi cette poésie nous aide-t-elle, en nous déconditionnant de la parole grégaire, à rompre l'atonie d'une existence comme prisonnière dans un cylindre (Pinson, 1998 : 36).

En faisant allusion au poète Yves Leclair, nous citerons les propos prononcés par Jean-Michel Maulpoix dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), où il présente la figure d'Yves Leclair comme exemplaire de cette tendance poétique contemporaine qui souhaite puiser dans la réalité jusqu'à en extraire ce qu'elle cache de plus extraordinaire, ce qu'il souligne en faisant allusion au titre d'un recueil d'Yves Leclair, *L'or du commun* (Leclair, 1993), qui fera également partie de notre travail :

Car le poète cherche la réalité, ou plutôt cherche le réel de la réalité. Celle-ci ne lui est pas seulement donnée comme une réserve de faits ou d'objets susceptibles d'être accueillis dans l'écriture, mais elle est pour lui tout à la fois objet d'exploration, d'interrogation et de redéfinition. Mieux, cherchant le réel, le poète s'applique à soulever le voile qui occulte les choses pour donner accès à ce qu'elles sont en vérité. [...] Son écriture s'attache alors à *extraire* la réalité (comme on extrait du charbon ou de l'or). L'extraire de quoi ? de son opacité, son indifférence, sa quasi invisibilité, puisque la réalité c'est d'abord tout ce qui nous entoure et que nous ne voyons pas ou plus. Pour reprendre le titre d'un livre d'un poète contemporain, il s'agit d'extraire « l'or du commun » (Maulpoix, 2016a : 81-82).

Dans le cas de Jean-Claude Pinson, dans un article paru dans la revue *Intercâmbio*, intitulé « Tout le reste n'est pas que roman... Inflexions et convergences dans la poésie française post-80 » (Coutinho, 2013), la chercheuse Ana Paula Coutinho affirme que l'écriture de ce poète porte souvent sur ce qu'elle appelle « l'expérience de la trivialité » qui semble se dégager de son œuvre poétique :

Ce genre d'expérience de la trivialité et de la fugacité constitue souvent un prélude de désir subtil d'évasion, ou bien un prétexte pour faire le bilan de la vie. « Fin d'élégie à Saint-Nazaire », un des premiers poèmes de *J'Habite ici* de Jean-Claude Pinson, appelle à une forme poétique traditionnelle, avec des traits aussi bien lyriques qu'épiques et pointe aussi bien vers la tonalité mélancolique d'une élégie que vers la fin même d'une certaine idée de poésie qui a du mal à être intégrée à de nouvelles réalités urbaines ou suburbaines. [...] Ce n'est sûrement pas un hasard si le livre de poèmes de Jean-Claude Pinson, [...] a pour titre une forme verbale à la première personne, *J'habite ici*, s'il ouvre sur un poème qui a pour titre « Reportage », et finalement s'il a aussi pour épigraphe initiale une citation de Goethe qui souligne l'importance des « poèmes de circonstance », c'est-à-dire, les poèmes pour lesquels c'est la réalité extérieure qui fournit aussi bien l'occasion que la matière (Coutinho, 2013 : 59-60).

Puis, nous parlerons également d'autres poètes qui portent aussi une attention particulière sur le thème du quotidien dans leur poésie dans le contexte contemporain, même si de manière plus subtile ou timide, c'est pourquoi nous allons les étudier d'une manière un peu moins intense dans notre travail. C'est le cas de William Cliff, Marie-Claire Bancquart, Pierre Alferi, Guy Goffette et Benoît Conort. Nous commencerons par William Cliff, un poète qui, d'après les propos recueillis par Jean-Claude Pinson dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), base son écriture sur « la particularité du quotidien » et considère que les éléments les plus « triviaux » sont ceux qui constituent l'essence de l'existence : « William Cliff, s'affirmant partisan d'un « nouveau réalisme », explique qu'il écrit à partir « de la particularité du quotidien, de ces événements « triviaux » qui pourtant sont la pâte de l'existence » » (Pinson, 1995 : 55). De même, dans un article écrit par Jean-Claude Pinson lui-même dans la revue *Littérature*, le travail de William Cliff est présenté comme étant « une poésie enracinée dans le quotidien » et qui évoque des « événements triviaux » :

Cliff revendique explicitement l'héritage de Perros et la tradition d'une poésie narrative qui « parle de ces événements « triviaux » qui pourtant sont la pâte de l'existence ». Contre une conception qui fait de la poésie « une activité luxueuse pour un public de luxe », il affirme son « souci de s'adresser au commun des mortels ». [...] Il s'agit, pour lui, non d'écrire en pur poète, mais de métisser la poésie en y faisant prévaloir la narration et les contenus (mêlant au sérieux le trivial) propres au roman (Pinson, 1998 : 34).

Pour ce qui est du poète Guy Goffette, dans un article paru dans la revue *Texture* sous le titre de « Guy Goffette : la parole qui éclaire de l'intérieur », l'écrivain Michel Baglin annonce que la poésie de cet auteur est en contact avec le quotidien : « Dans sa poésie d'une

belle limpidité, le vertige métaphysique procède le plus souvent du quotidien et de la mélancolie » (Baglin, 2009). Et dans le site littéraire *Esprits nomades*, on affirme que la poésie de Guy Goffette « s'attarde au niveau des choses quotidiennes et simples » :

L'écriture de Goffette a la transparence de l'eau, elle est claire et évidente. [...] Sa poésie vous tutoie instantanément, elle est traversée d'une couleur d'automne, d'un regret de l'enfance qui nous la rendent familière. Elle s'attarde au niveau des choses quotidiennes et simples et semble une nappe de dimanche sur une table en bois. Bien sûr, au côté il y a une blessure que nous ne voyons pas mais d'où s'écoule le sang des désespoirs simplement proférés à mi-voix. Sa petite musique presque proche de Verlaine, qu'il aura approché comme nul autre, est le bruit doux de la pluie sur des vitres embuées d'enfance. Les rêves se traînent de l'autre côté de la vitre (*Esprits nomades*, 2008).

Dans le cas de Pierre Alferi, nous citerons les propos de Monique Pétilion qui, dans son œuvre *À mi-voix* (Pétilion, 2006), où elle recueille des entretiens et des portraits de différents poètes contemporains, affirme que la poésie de Pierre Alferi est en rapport avec ce qu'elle appelle « le tissu du quotidien » : « La poésie d'Alferi prend acte, par fragments, de ce qui fait le tissu du quotidien. Mais c'est par le phrasé, le rythme dont il joue, chaque fois, autrement, qu'Alferi impose si fortement ses poèmes » (Pétilion, 2006 : 11).

Pour ce qui est de Marie-Claire Bancquart, dans le 3^{ème} volume de sa célèbre *Histoire de la poésie française* (Sabatier, 1988), l'écrivain Robert Sabatier affirme que la poésie de Marie-Claire Bancquart s'intéresse à « la beauté du mystère quotidien » en parlant de « la manière qu'a le poète [Marie-Claire Bancquart] d'unir au sens, à la pensée poétique, la beauté du mystère quotidien » (Sabatier, 1988 : 551).

Nous finirons en parlant du poète Benoît Conort qui est cité par Jean-Michel Maulpoix dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), dans un extrait où, en parlant du saisissement de la banlieue par les contemporains en poésie, il évoque la figure de Benoît Conort comme exemple de la saisie de ce qu'il appelle « l'existence ordinaire » :

Certains, comme Benoît Conort dans *Cette vie est la nôtre*, s'attachent à appréhender le bruyant « conglomérat » de l'existence ordinaire où se superposent les bandes sons de la chanson et de la télé : « mais est-ce qu'on vit pour ça est-ce qu'on peut continuer comme ça les souvenirs des parents ne sont pas ceux des enfants quand on a dix-sept ans et tant de lampadaires sur les trottoirs de la cité à disputer aux chiens » (Maulpoix, 2016a : 115).

CHAPITRE 2 : ASPECTS POSITIFS OU NEUTRES DE LA PRÉSENCE DU QUOTIDIEN EN POÉSIE

2.1. TIRER L'EXTRAORDINAIRE DU QUOTIDIEN

L'un des premiers aspects que nous avons repéré en rapport avec la présence du quotidien dans l'œuvre des poètes sélectionnés, consiste en la volonté de ces auteurs de tirer ce que le quotidien contient d'extraordinaire en lui. Dans cette première partie, nous constaterons que ces poètes croient en l'existence d'une dimension extraordinaire au sein du quotidien le plus anodin, banal et routinier, et nous pourrions observer qu'ils consacrent une partie importante de leur travail de création poétique à essayer d'extraire cet aspect extraordinaire qu'ils voient dissimulé sous la couche d'apparente insignifiance du quotidien ou de la vie de tous les jours. Mais, tout d'abord, il faut préciser que ces auteurs que nous nous disposons à étudier, ne sont pas les seuls à avoir repéré cette dimension extraordinaire au sein du quotidien, comme le prouvent les diverses traces que nous avons trouvées dans des essais et des travaux critiques et théoriques sur la poésie contemporaine, qui témoignent de cette conviction d'après laquelle, il y aurait une composante extraordinaire dans le quotidien. Par exemple, dans son essai *L'invention du quotidien 1 : Arts de faire* (De Certeau, 2014), l'historien et philosophe Michel de Certeau reconnaît l'existence d'un côté merveilleux au sein du quotidien : « Le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi éblouissante [...] que celle des écrivains ou des artistes. Sans nom propre, toutes sortes de langages donnent lieu à ces fêtes éphémères qui surgissent, disparaissent et reprennent » (De Certeau, 2014 : avant-propos).

De même, l'écrivain et essayiste Jean-Michel Espitallier, dans son essai sur la poésie contemporaine *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014), affirme que c'est aux poètes de tenter d'extraire ce qu'il peut y avoir de merveilleux dans la langue dont ils se servent au quotidien pour véhiculer leur travail de création poétique, un processus qu'il qualifie lui-même d'« archéologie du quotidien » :

La poésie travaille sur ce matériau, impersonnel moderne et sujet dissous [...] avant tout parce que la langue est le lieu de la banalisation, le marqueur et le produit de cet aplatissement historique. Mais aussi parce que les poètes peuvent trouver des rebuts de langue a priori sans intérêt, pour en extraire les merveilles, pointer leur pauvreté ou les désactiver. Le banal [...] est ainsi décrit ou performé par des poètes très différents. [...] Cette archéologie du quotidien observe, dénonce et rend visible son invisibilité, en accélère justement l'insignifiance par mise en bouche et surchauffe de la banalité, de la médiocrité et des poncifs (Espitallier, 2014 : 76-79).

Suivant cette lignée, les poètes que nous nous disposons à étudier, songent à extraire ce qu'il y a d'extraordinaire ou de merveilleux dans le quotidien qui semble, dans un premier regard, banal, commun et ordinaire, et cette extraction est représentée à travers différents thèmes qui apparaissent avec plus ou moins d'importance et de récurrence dans leurs œuvres. En tout cas, ce qui semble clair, c'est que le quotidien possède quelque chose d'extraordinaire pour certains poètes contemporains, qui le prennent souvent comme point de départ de leur poésie et font un effort pour l'accueillir dans leurs recueils poétiques, faisant ainsi preuve d'une disposition particulière vis-à-vis de son apparition dans leur poésie et témoignant d'une volonté de le mettre en valeur.

Parmi les thèmes qui mettent en évidence cette volonté de tirer l'extraordinaire du quotidien, nous parlerons, dans un premier temps, du quotidien comme origine de la poésie. Le quotidien est conçu par certains poètes comme une source de création poétique, c'est-à-dire quelques auteurs prennent le quotidien et ce qu'il y a de plus ordinaire et de banal dans la vie de tous les jours comme origine de leur travail de création poétique, ce qui nous montre qu'à leurs yeux, le quotidien possède quelque chose d'extraordinaire, puisqu'il leur sert de point de départ de leur poésie. Cette idée est mentionnée par Jean-Michel Maulpoix lors d'une conférence donnée à l'université de Toulouse Le Mirail et intitulée *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012), dont le titre est déjà très révélateur en ce qui concerne cette volonté de tirer l'extraordinaire du quotidien. Lors de cette conférence, Maulpoix qualifie l'aspect commun de la vie courante de « nourriture » pour l'écriture poétique moderne :

La poésie moderne a tendance à étendre ou à aggraver la part du banal dans l'écriture, par souci de se rapprocher au plus près du réel. La poésie moderne ne se contente pas de puiser une part de son inspiration au plus près de la vie courante, elle tend aussi à faire du commun sa nourriture, à faire de l'ordinaire son territoire d'élection. C'est comme ça que je suis amené à employer cette expression, « lyrisme du trivial » (Maulpoix, 2012).

Le deuxième thème qui représente ce désir de tirer l'extraordinaire du quotidien, c'est la mise en valeur de la banalité que certains des auteurs étudiés mettent en place dans leur poésie. Pour ces poètes, en faisant entrer les sujets les plus anodins en poésie, il se produit un phénomène de mise en valeur du quotidien, et c'est précisément en soulignant sa valeur qu'ils pourront en tirer ce qu'il contient d'extraordinaire. Les poètes rendent le quotidien le plus banal digne d'entrer en poésie, lui conférant ainsi une valeur extraordinaire. De cette manière, l'événement le plus banal peut devenir extraordinaire si le poète désire le faire entrer en poésie. À titre d'exemple, nous citerons cet extrait du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), du poète Antoine

Emaz, qui représente cette volonté des poètes étudiés d'utiliser la poésie comme un moyen pour mettre en valeur ce que le quotidien a de plus banal et anodin : « Toute vie, même la plus banale, a sa part d'intensité, en joie ou en détresse. C'est cette part que la poésie tente de capter, de fixer en dire » (Emaz, 2012 : 67).

Le troisième thème qui illustre le désir de tirer ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien, est celui qui concerne les mots poétiques et la manière dont ils représentent le quotidien sur la page. Si les poètes étudiés consacrent une telle valeur aux mots, c'est parce qu'ils les savent capables de dire les objets, les événements et les circonstances les plus quotidiennes et banales qui, malgré leur nature en apparence triviale et insignifiante, méritent d'entrer en poésie et constituent du matériau poétique pour eux. C'est-à-dire les mots dont ces poètes se servent dans leurs recueils constituent des outils pour nommer et dire des réalités ordinaires et banales, qu'ils considèrent pourtant dotées d'une valeur poétique, voilà pourquoi ils s'arrêtent sur elles et se donnent la peine de les intégrer dans leurs poèmes, en faisant que les mots choisis pour les dire acquièrent une valeur poétique à leur tour. Grâce à cette portée poétique que les mots acquièrent lorsqu'ils disent ces réalités quotidiennes, dotées pourtant d'une dimension extraordinaire, nous verrons que ces mots apparaissent parfois comme une sorte de répit extraordinaire au milieu de l'ordinaire pour ces auteurs, ce qui leur permet d'aborder les sujets les plus banals tout en s'éloignant de la platitude et de la fadeur qui caractérisent souvent le quotidien, tel que le poète Guy Goffette le montre dans ce petit extrait de son recueil *Le pêcheur d'eau* (Goffette, 1995) :

le paradis est l'affaire de quelques mots
qui chantent, chantent encore quand morte est la chanson (Goffette, 1995 : 75).

2.1.1. Le quotidien comme origine de la poésie

Les poètes que nous nous disposons à étudier dans notre travail, semblent tous partager une même particularité, qui consiste précisément en une attention et en une conscience particulière à l'égard de ce que le monde et la réalité environnantes ont de plus banal et de plus commun et, en plus, ils cherchent à rendre visible ce côté banal et quotidien de la réalité en ayant recours à la poésie, tel que ces propos de l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), du poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix nous permettent d'observer : « Un poète est un être pour qui le monde extérieur existe et qui devrait, idéalement, ne détourner les yeux de rien. Il s'arrête aux objets les plus humbles et prête sa voix au monde muet » (Maulpoix, 2005 : 163). Nous pourrions donc affirmer que la réalité la plus quotidienne est souvent à l'origine de la

poésie des auteurs à étudier, dans la mesure où ils n'excluent aucun aspect qu'elle puisse leur fournir, parce qu'ils considèrent que même les objets et les événements les plus anodins de la vie de tous les jours peuvent constituer du matériau poétique. D'ailleurs, cette intégration du côté le plus banal du quotidien dans leur poésie, représente aussi une manière d'étendre le champ d'action de la poésie contemporaine, et un moyen de la redéfinir, tel que Maulpoix l'affirme dans l'extrait qui suit, qui fait partie de son recueil *Boulevard des capucines* (Maulpoix, 2006) : « Il semble chaque fois que le poétique étend son territoire, en faisant entrer en son champ davantage d'objets et de mots prosaïques. Il se redéfinit à travers une nouvelle poétisation du commun » (Maulpoix, 2006 : 19).

Nous pourrions même suggérer que le rapport qui résulte du contact entre la poésie et le quotidien, est, en quelque sorte, symbiotique, dans la mesure où le quotidien est à l'origine de l'écriture poétique de ces auteurs, il constitue du matériau poétique pour eux, mais, en même temps, il acquiert une valeur poétique par le fait d'être entré en poésie. Ainsi, les poètes étudiés se nourrissent du quotidien pour créer leurs travaux poétiques, mais, en même temps, cette mise en poésie du quotidien leur permet de lui conférer une nouvelle valeur poétique à laquelle on n'aurait jamais songé en dehors de la dimension poétique. Dans l'extrait qui suit, tiré de l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), Maulpoix soutient cette idée en attribuant cette capacité de faire que la réalité la plus banale soit rendue extraordinaire au lyrisme, sur lequel il a beaucoup théorisé :

La poésie confère électivement à des objets choisis une valeur sans rapport avec leur prix réel. « Un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers » (Apollinaire). Autant dire que le lyrisme sort les choses de leur insignifiance pour les investir d'une qualité ou d'une puissance qui les rend, au sens propre, extraordinaires : ainsi le prosaïque et le banal deviennent-ils magiques. La poésie brouille les frontières entre le réel et le merveilleux : elle témoigne de l'irrationnel, force un passage vers l'au-delà, rapatrie de l'invisible dans le visible, et découvre dans le quotidien familier de quoi s'aventurer dans l'impénétrable (Maulpoix, 2009 : 42).

Cette valeur extraordinaire que ces poètes semblent accorder au quotidien, qu'ils considèrent d'ailleurs une source de leur poésie, que ce soit en soulignant son côté poétique ou en affirmant sa valeur lyrique au sein du poème, peut paraître un peu contradictoire, mais c'est précisément sur ce paradoxe concernant la poétisation du quotidien que se construit tout le travail poétique de ces poètes qui, à travers la mise en poésie du quotidien, sont parvenus à démontrer que non seulement l'aspect le plus banal et insignifiant de la vie de tous les jours

n'est pas antipoétique, mais qu'il constitue une source d'écriture poétique indispensable dans leur démarche créative, capable en plus de déclencher des effets lyriques. De nouveau, c'est Jean-Michel Maulpoix qui a avancé ce rapport en principe contradictoire entre le quotidien et le fait poétique, et qui a affirmé que la banalité non seulement n'est pas antipoétique, mais qu'elle est dotée d'un potentiel lyrique et qu'elle se trouve à l'origine de l'écriture poétique :

Donc, on va être conduits à se demander comment lyrisme et banalité qui, à première vue s'opposent radicalement l'un à l'autre, peuvent se nouer l'un à l'autre au point que le banal puisse constituer la matière première du lyrisme. Voire comment un certain dénuement stylistique parfois, un rejet apparent du lyrisme même dans l'écriture, dans les formes, peut devenir le lieu même d'une expression lyrique. Il s'agira là de montrer que le trivial n'est pas l'antipoétique, que la poésie est pour une grande part faite d'une attention au monde proche et aux mots de tous les jours. Baudelaire parlait d'extraire la beauté du mal, en se montrant désireux d'inclure dans la poésie ce qui lui avait été jusqu'alors extérieur. Est-ce qu'il ne s'agit pas aussi d'extraire la beauté du trivial ? (Maulpoix, 2012).

Parmi les poètes que nous avons présentés comme étant principaux ou majeurs dans l'approche du quotidien, ce sont notamment Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz et Yves Leclair ceux qui prennent le quotidien comme source de leur poésie, mettant ainsi en valeur le caractère extraordinaire de ce dernier, par sa capacité de susciter la création poétique chez eux.

Nous commencerons par l'étude de Jean-Michel Maulpoix, un poète qui semble s'être intéressé au quotidien dans divers aspects de son travail poétique, comme par exemple cette volonté que nous étudions ici d'utiliser le quotidien comme source de création poétique. Le fragment qui suit, tiré du recueil *L'instinct de ciel* (Maulpoix, 2000b), constitue un exemple de cette observation du quotidien comme origine de la création poétique. Il s'agit d'un extrait dans lequel le poète se dirige à sa Muse, c'est-à-dire à celle qui inspirerait sa création poétique, et qu'il désigne comme sa « Muse du quotidien et du stéréotype », ce qui nous montre que la Muse, l'inspiration pour la poésie de Maulpoix, se trouve inscrite dans le quotidien et dans les stéréotypes, qui seraient donc à l'origine de sa poésie :

Cigarette à la bouche, bigoudis sur la tête, tu passes l'aspirateur et secoues le tapis, tu lessives et tu raccommodes, tu ranges le linge en pile, avec des sachets de lavande dans les armoires, tu prends soin de notre intérieur, tu en preserves la mémoire – ça sent bon la cire et la soupe – tu ramasses mes crayons et mes cahiers qui traînent, tu remets droits mes livres, tu ratures et tu gomes, tu fais la toilette de mes désirs et mes pensées, tu balaies devant notre porte.

Ô Muse du nettoyage de la situation verbale ! Où as-tu rangé le chant du dimanche, les chemises blanches et les prières ? Ô Muse du quotidien et du stéréotype ! (Maulpoix, 2000b : 200).

De même, lors de la lecture de ses recueils poétiques, nous avons pu remarquer que Maulpoix consacre une attention et une importance considérable aux petites choses qui constituent le quotidien et, si nous sommes en état d'affirmer que ces traces de quotidien constituent une source de création poétique pour Maulpoix, c'est parce qu'il se donne la peine de les recueillir dans ses poèmes, leur concédant ainsi l'occasion de déclencher le fait poétique sur la page, tel que nous pouvons le voir dans cet extrait du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), dans lequel le poète semble apprécier les petites choses de la vie qu'il qualifie de « petits plaisirs » et qui, à partir du moment où il décide de les mettre sur la page, sont à l'origine de l'acte poétique lui-même :

Le voyageur aux cheveux blancs sourit d'aise. Ce n'étaient que de tout petits plaisirs, ces bonheurs de cabine : le sandwich au thon et le verre de jus de pomme, le bref coup d'œil par le hublot vers les forêts et les prairies d'en bas, ce regard perché qui joue à cache-cache avec les nuages ou qui feuillette un illustré à même le ciel. Des émois de gosse qui croit à ses jeux... (Maulpoix, 2016b : 10-11).

Mais, à part ses recueils poétiques, nous connaissons également le vaste travail théorique et critique que Jean-Michel Maulpoix a réalisé sur la poésie contemporaine et sur le lyrisme en particulier, un travail dans lequel on remarque aussi cette idée d'après laquelle la poésie prend le quotidien comme point de départ. Pour Maulpoix, le poète est prédisposé à nommer et à dire les choses les plus simples et banales du quotidien, ce qui fait qu'il soit attentif à ce que le quotidien le plus anodin peut lui offrir comme matériau d'écriture, ce que nous constatons dans l'extrait suivant, faisant partie de l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a) :

Voilà que le familier cesse d'être banal et tout à coup redevient visible. Appelons « émerveillement » ce moment où ce ne sont pas seulement les choses qui paraissent autrement visibles qu'à l'ordinaire, mais où notre être et son existence ici-bas se montre lui-même dans une espèce d'évidence (peut-être faudrait-il dire de lisibilité) à laquelle nous n'avons que très rarement accès. [...] C'est en cela que consiste le merveilleux profane : un émerveillement poétique indépendant de toute croyance [...] attentif aux choses les plus simples, porté à dire et redire encore cela qui n'est pas « donné » mais attend d'être nommé (Maulpoix, 2016a : 83).

Dans sa conférence *Extraire la beauté du trivial* (Maulpoix, 2012), Maulpoix va plus loin dans ses affirmations concernant le quotidien comme origine de l'écriture poétique, en affirmant que le fait que la poésie contemporaine ou, du moins, une certaine tendance au sein de celle-ci ait choisi le quotidien et la banalité comme matériau pour l'écriture, constitue une voie de renouvellement poétique, dans la mesure où le quotidien représente un aspect de la réalité qui, en principe, ne semblerait contenir aucune possibilité poétique ou lyrique, et qui représente donc une voie d'exploration poétique inattendue et nouvelle :

Rappelez que la poésie se renouvelle, se dépoussière en accueillant toujours en elle davantage de prose, c'est-à-dire, davantage de prosaïsme, de trivialité, de platitude. La poésie se renouvelle chaque fois qu'elle tend à s'ossifier, à se scléroser en s'imitant elle-même, en tombant dans l'académisme. Elle se renouvelle donc en intégrant dans sa langue, dans son lexique et parmi ses sujets, des éléments de plus en plus ordinaires. C'est-à-dire, en allant chercher, en allant établir le poétique là où il n'est pas encore allé, là où on ne l'attend pas (Maulpoix, 2012).

C'est-à-dire pour Maulpoix, le fait d'aller chercher du matériau poétique dans des dimensions qui traditionnellement n'étaient pas considérées poétiques, ne représente pas un désavantage pour l'écriture du poème, mais tout le contraire. Le quotidien, en ce qu'il a de plus anodin, banal et insignifiant même, apporte une dimension nouvelle et inattendue en tant que source de création poétique et, en conséquence, il comporte du nouveau dans la manière d'aborder le travail de création en poésie, ce que Maulpoix met en valeur, dans la mesure où il devient l'un des générateurs de la redéfinition et de la remise en cause qui caractérise la poésie elle-même : « Des catégories considérées comme antipoétiques (hésitation, dénuement, informe, banalité et prosaïsme...) en viennent à constituer un refuge, un abri pour la poésie, voire les principaux points d'appui de sa redéfinition » (Maulpoix, 2009 : 20).

Par contre, dans cet autre extrait, Maulpoix se montre plus interrogateur par rapport à la manière dont le banal et le quotidien peuvent devenir de la matière poétique, ce qui nous laisse voir que le poète lui-même ne semble pas comprendre complètement en quoi consiste le processus de création poétique, et que, même s'il avoue que le quotidien est à l'origine de son travail d'écriture, il ne sait pas comment cette banalité à laquelle il fait appel pour créer de la poésie, peut vraiment constituer le point de départ de son travail poétique :

Ce qui est banal c'est ce qui n'a pas de singularité, ce qui est normal, ce qui est commun, ordinaire, quelconque, voire insignifiant, morne, neutre. En fin de compte, très plat. Comment, et pourquoi cette platitude, cette banalité ou cette trivialité peut-elle arriver à faire

relief ? Comment peut-elle constituer un ferment, une nourriture pour la poésie ? Telle est la question (Maulpoix, 2012).

Un autre poète qui semble vouloir utiliser le quotidien comme origine de sa poésie, c'est James Sacré, un poète contemporain qui n'hésite pas à avouer que son travail poétique démarre avec et dans le quotidien. Pour James Sacré, tout peut devenir source d'écriture, tout peut déclencher l'écriture, même les choses les plus insignifiantes de la vie, tel que nous le constatons dans cet extrait de son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « De fait tout n'est-il pas matériau possible pour le poème, les langues, les gestes de mots, les rencontres avec l'autre, le corps, l'expérience, les pensées ou les sentiments qui nous viennent ? » (Sacré, 2013b : 169). Ceci nous montre, d'abord, que Sacré est attentif à tout ce que le quotidien le plus banal peut lui offrir et, puis, qu'il est prêt à accueillir tout élément, aussi banal ou anodin soit-il, dans son poème, tel que nous le voyons dans ce fragment de son recueil *Un paradis de poussières* (Sacré, 2007b) :

S'arrêter n'importe où devant n'importe quoi,
Te donne quand même des mots (Sacré, 2007b : 74).

Dans un article paru dans la revue *Études littéraires*, et intitulé « Vers et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine » (Rodriguez, 2007), l'auteur Antonio Rodriguez consacre une partie à l'étude de ce qu'il appelle la « narrativité déceptive et banalité du quotidien chez James Sacré », où il affirme que la poésie de Sacré prend les événements les plus simples et anodins comme point de départ pour l'écriture poétique :

D'un point de vue discursif, la poésie de James Sacré entrelace diverses structurations discursives, tout en privilégiant les dominantes lyrique et narrative. Nous lisons avant tout des séquences d'évocation sensible du monde, qui partent d'ancrages narratifs rappelant un souvenir ou un lieu, par exemple. Que ce soit à travers le voyage, le paysage, ou de simples photographies, le texte se déploie à partir d'un événement simple pour traiter de la perte, du sentiment de vide (Rodriguez, 2007 : 109-124).

D'ailleurs, pour James Sacré, non seulement la poésie naît de la banalité et du quotidien, mais elle représente une manière de capter et de cacher cette banalité dans les mots qui la constituent, faisant ainsi de ces réalités quotidiennes des actes poétiques à part entière, c'est pourquoi Sacré définit ses poèmes comme étant des éléments qui contiennent la banalité de la vie, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Âneries pour mal braire* (Sacré, 2006) : « Peaux

d'ânes de mes poèmes qui ne cachent que la banalité du vivre et si peu de véritable ambition » (Sacré, 2006 : 15).

Malgré tout, Sacré sait que tout travail de création artistique en général, non seulement poétique, ne part pas forcément des choses les plus petites et insignifiantes du quotidien, même s'il avoue qu'en ce qui le concerne, c'est ainsi que le processus créatif a lieu. Par exemple, dans le recueil *Dans l'œil de l'oubli suivi de Rougigogne* (Sacré, 2015), il avoue que tous les processus de création artistique et que tous les artistes ne prennent pas le quotidien le plus insignifiant comme source de leur travail de création, tout en soulignant que c'est ainsi que le travail créatif démarre chez lui :

On ne peut pas tirer de ces quelques remarques l'affirmation que toute œuvre d'art s'enracine dans ce qu'il y a eu de plus insignifiant, de plus mauvais ou de plus moche dans l'expérience de vie de l'artiste. Je ne peux que m'en tenir ici à une ruminant sur ma propre activité d'écriture (Sacré, 2015 : 27).

En plus, lorsqu'il parle de son goût pour le quotidien et pour ce qu'il peut y avoir de plus insignifiant, James Sacré fait souvent le lien avec son enfance paysanne, qui a un poids considérable dans son œuvre poétique, en concluant que ce goût qu'il semble avoir pour les choses banales et insignifiantes, et le fait de vouloir toujours partir du plus petit et du plus anodin, même lorsqu'il s'agit de créer de la poésie, pourrait être en rapport avec ses origines paysannes, qui auraient marqué sa manière de regarder le monde et d'affronter également le processus créatif en poésie : « [...] dans une enfance de petit paysan qui rêvait de grandes choses à partir de presque rien » (Ibid. : 11). Il faudrait dire que ce poète né en Vendée dans un milieu paysan, regarde souvent vers ses origines paysannes dans sa poésie, où il n'hésite pas à ajouter quelques bribes du parler patois qui a marqué son enfance.

Néanmoins, James Sacré se montre parfois hésitant à propos de la capacité de ce qui est banal et quotidien à faire fonctionner le poème, même s'il finit par conclure que ce qui est quotidien lui semble aussi apte et valable que ce qui est exceptionnel pour faire surgir le poème. C'est-à-dire d'après Sacré, le fait que la banalité soit à l'origine de la création poétique dans beaucoup de ses poèmes, n'exclut pas la possibilité que ce qui est extraordinaire ou sublime participe également de ce processus-là. Pour expliquer cette idée, Sacré utilise l'exemple des mots de patois qu'il a l'habitude d'intégrer dans ses poèmes, en affirmant que le fait d'utiliser des mots en principe banals, lui permet d'atteindre des niveaux d'expressivité aussi riches et poétiques – parfois même plus – que s'il avait décidé d'utiliser des mots en principe considérés

plus favorables à l'expression poétique. Donc, même si nous remarquons un goût particulier pour tout ce qui est banal et quotidien dans la poésie de Sacré, aussi bien dans le choix des sujets que des mots à utiliser, il n'exclut pas pour autant la possibilité d'une dimension sublime ou extraordinaire dans sa poésie, en soulignant que la véritable réussite poétique se produit lorsque le poète attribue une même importance et une même place au sein du poème à ce qui est banal qu'à ce qui est extraordinaire, en refusant ainsi de tomber dans l'opposition du sublime et du banal, deux dimensions qu'il considère qui « se mêlent inextricablement » dans le poème. C'est ce que nous remarquons dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) :

Il me serait difficile de dire comment j'ai pu (ou cru) voir que le trivial aussi est porteur de beauté ou capable d'interroger, d'étonner et de boulanger le poème. Je ne suis pas sûr pour autant que le banal, le quotidien le plus partagé (mots et choses) mettent plus d'humanité (ou de vérité) dans l'écriture que l'exceptionnel. [...] Il n'y a donc pas lieu d'opposer le sublime au banal : ils se mêlent inextricablement dans la perception que j'ai du monde. Et trier, parmi les mots et les formes langagières, pour affirmer l'écriture d'une certaine poésie (ou non-poésie) plutôt qu'une autre ne me satisferait pas non plus. La poésie, je crois, se nourrit de toute rencontre dans le monde et s'écrit avec toute l'épaisseur d'une langue (à l'occasion de plusieurs) : des mots banals de mon patois natal (*caniger, garrobe* ou *castille*) me sont facilement des sortes de perles ; le plus banal français parlé est plein de recherches et de trouvailles étonnantes tandis que les discours pompeux alignent bien facilement les clichés ! Et vice versa bien sûr.

Cette impression d'un goût pour le trivial qu'on peut avoir en me lisant, vient peut-être tout simplement du fait que j'essaie de lui donner autant de place qu'à des formulations plus recherchées (Sacré, 2013b : 167).

Un autre auteur qui semble avoir recours au quotidien comme origine de son écriture poétique, c'est Antoine Emaz, un poète qui met en relief l'utilisation du banal comme matière créatrice en poésie, en insistant sur l'idée que c'est le désir ou la volonté du poète de créer de la poésie à partir de la banalité qui permet aux mots de cesser de n'être que des mots, pour devenir de la poésie. La différence entre ce qui devient poème et ce qui reste des mots dépourvus de toute valeur poétique, que des mots camouflés ou masqués sous le manteau du quotidien, réside dans l'attente du poète face aux mots qui se présentent à lui. Il est vrai que nous sommes toujours entourés de quotidien, nous ne pouvons pas échapper à la vie de tous les jours, mais cela ne veut pas dire que tout ce qui fait partie de notre quotidien devienne de la poésie, c'est le poète qui fait le choix et décide de prendre ce quotidien, ou du moins une partie, et de l'utiliser comme générateur de poésie. Ainsi, l'évènement le plus banal peut devenir poétique si le poète désire faire surgir des faits poétiques à partir de ces moments ordinaires. Antoine Emaz met

donc l'accent sur le rôle et sur l'attitude du poète face au quotidien, en soulignant que c'est lui qui a la capacité de décider ce qu'il en fait de ce quotidien, s'il le laisse couler et partir, se perdre dans le cours de la vie de tous les jours, ou s'il le retient pour en faire de la poésie. De sorte que d'après Emaz, le quotidien constitue une source de création poétique dans la mesure où le poète désire s'en emparer et s'en servir, tel que nous le voyons dans l'extrait suivant, tiré de son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) :

Il est 17h45, j'ai été me promener avec S. avenue Jeanne-d 'Arc, mes oreilles chauffent de froid. Tout cela, ou chaque détail, pourrait être le début d'un poème. Et rien. Pourquoi ? Ce n'est pas une question de temps, ou de langue : je n'ai rien à faire avant le dîner et les mots sont là, disponibles. Pas une question de fatigue, non plus : elle est suffisante, pas accablante. Non, manque simplement l'espèce de tension/désir qui décide d'un poème. C'est bêtement compliqué. Attendre (Emaz, 2009a : 22).

Également, dans un entretien paru dans la revue de littérature contemporaine *Le matricule des anges*, on affirme que dans la poésie d'Antoine Emaz, la réalité apparaît « avec un prosaïsme nu : le frigo, la toile cirée, un paquet de Gauloises, ou même le supermarché Carrefour », et à la suite de cette affirmation, on demande au poète si cette réalité peut être poétique, et la réponse d'Emaz montre clairement que pour lui, tout peut devenir de la poésie, et que même les sujets les plus banals et ordinaires peuvent faire partie du poème, parce que ce qui caractérise le mieux le fait poétique d'après Emaz, c'est la liberté, une liberté qui concerne, à son avis, le choix que le poète fait, aussi bien des sujets à traiter que des formes à utiliser :

Tout peut entrer en poésie. C'est le fait de travailler la langue d'une certaine manière qui fait qu'on aboutit au poème. Je peux mettre dans le poème le fait d'aller pisser dans le jardin. Il n'y a rien d'interdit. Ce qui caractérise la poésie, c'est la liberté. C'est pareil au niveau de la forme : tu peux avoir des poèmes aux vers très courts, très hachés et de l'autre côté, ce que j'appelle des proses boueuses qui sont sans ponctuation et s'étirent comme un chewing-gum. J'ai besoin de ces deux extrêmes-là, de cette liberté de manœuvre. Sinon je n'aurais pas toutes les notes du clavier (Laugier, 2015 : 42).

Mais Antoine Emaz ne se limite pas à une simple approche du quotidien, il va plus loin en affirmant que l'un des buts de sa poésie c'est de capter et de transmettre à la dimension de la page le questionnement sur le quotidien qui semble l'assaillir. Dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), Emaz compare son souci pour la banalité et le quotidien avec celui d'un autre écrivain, Georges Perec, et il utilise cette comparaison pour avouer que l'un des axes principaux de son écriture réside dans le questionnement sur le quotidien, sur la

manière de le capter et de le mettre sur la page, ce qui nous permet d'affirmer que le quotidien n'est pas seulement à l'origine de la poésie d'Antoine Emaz, mais qu'il en constitue l'objet et qu'il déclenche tout un questionnement chez lui :

Relu avec bonheur le premier texte, *Approches de quoi ?* dans *L'infra-ordinaire*, de Perec. Texte qui dénonce la prime au scoop et au sensationnel alors que ce qui est vécu, c'est la banalité du quotidien. [...] « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? Interroger l'habituel » (p.11). Je me sens tout à fait en phase avec cette interrogation. Ensuite, les pratiques d'écriture divergent : Perec choisit plutôt la liste, l'énumération, la « tentative d'épuisement », et c'est très bien. De mon côté, j'aime mieux creuser l'expérience, le ressenti, la tension (Emaz, 2012 : 176-177).

À force de puiser dans le quotidien et de l'utiliser comme source de sa création poétique, Emaz sait que son travail en tant que poète est indissociable de la banalité et du quotidien. D'ailleurs, dans *Cambouis* (Emaz, 2009a), il avoue qu'il se sent à l'aise puisant dans ce domaine :

Je n'ai jamais envié Rimbaud, Perse, Claudel... parce que je ne pouvais pas vivre leurs vies, et je n'ai jamais souhaité être du côté des maudits (Nerval, Corbière, Artaud...) ou du côté des cérébraux (Mallarmé, Valéry...). Je mène une existence banale, commune, moyenne... donc je creuse, écris là (Emaz, 2009a : 116-117).

C'est à partir de cette constatation vis-à-vis de la direction de son œuvre, toujours aux abords du quotidien, qu'Emaz se rend compte que c'est le quotidien, la vie de tous les jours, qui lui fait aborder la langue d'une manière particulière, dans son cas précis, avec une allure poétique indissociable de la vie quotidienne. C'est-à-dire le fait de puiser dans le quotidien et de l'utiliser comme origine de sa poésie, provoque chez Emaz un abord particulier des mots qui feront ensuite partie du poème, le contact avec le quotidien dont ils sont issus leur conférant une nouvelle pesée et les dotant d'une valeur poétique à partir du moment où ils se dressent sur la page :

Maintenant, je le constate mais n'en tire aucune conclusion sinon celle que la vie que l'on mène/que l'on nous fait mener est décisive.

Ce sont tous ces jours, tout ce quotidien oublié parce que quotidien, qui changent le poids sur la langue (Ibid. : 133).

En plus, Emaz insiste sur le fait que le poème peut naître d'une banalité quelconque, mais qu'il ne doit pas rester dans l'anecdotique, mais continuer plutôt de creuser jusqu'à atteindre l'émotion qui est à la base de tout poème d'après lui, ainsi que nous le constatons dans cet extrait d'un entretien fait au poète en 2006 dans la revue *Nu(e)* :

On ne peut pas réduire le poème à une anecdote ou à une chose vue. Le poème part de là, certes. C'est peut-être le jardin sous la neige. Mais ensuite il faut creuser cette émotion de base dans une direction ou une autre. Par exemple, la neige, le blanc, la page... ou bien la neige, l'enfance, bonhomme de neige... ou l'ensevelissement, la mort, l'oubli... Tout un circuit de choses et d'images qui vont venir creuser l'émotion présente : la neige (Gallarotti-Crivelli, 2006 : 20).

Un autre auteur qui semble puiser dans le quotidien pour l'utiliser comme origine de sa poésie, c'est Yves Leclair, un poète qui ajoute une vision personnelle à l'idée d'utiliser le quotidien comme origine de la poésie, en insistant sur la nécessité d'une certaine disponibilité d'esprit pour accéder à ce que le quotidien a d'extraordinaire et pouvoir le saisir. Nous avons vu dans le cas du poète Antoine Emaz, qu'il met l'accent sur le rôle du poète face au quotidien, lui attribuant le pouvoir de faire de la matière poétique à partir de ce quotidien qu'il côtoie. Dans le cas d'Yves Leclair, il continue de mettre l'accent sur la fonction du poète en tant que celui qui puise dans le quotidien pour en faire de la matière poétique, tout en revendiquant la nécessité d'une disposition ouverte et accueillante pour que la capture et l'emploi du quotidien comme origine de la poésie soit possible.

Ainsi, l'observation des choses quotidiennes et qui semblent, dans un premier abord banales et insignifiantes, constitue une source de matière poétique pour Yves Leclair, tel que nous le voyons dans son recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005), où nous remarquons que c'est dans le quotidien que le poème de Leclair naît : sa poésie dit le quotidien parce qu'elle naît dans le quotidien : « Au vrai, notre travail d'apiculteur devrait commencer dans les limites mêmes que nous avons fixées à notre champ (chant) quotidien dont les mots pourraient bien butiner le miel » (Leclair, 2005 : 110). Mais Leclair va plus loin lorsqu'il affirme que c'est l'écriture issue du quotidien qui constitue pour lui le seul type d'écriture qui permet l'épanchement de toute la potentialité du poème, et c'est donc ce type d'écriture, celle qui est née du quotidien, qu'il mettra en valeur. Dans cet extrait du recueil *Orient intime* (Leclair, 2010), le poète parle de différents types d'écriture, pour conclure que c'est l'écriture qui naît dans le déroulement du quotidien, « celle des marécages quotidiens », qui parvient à s'épanouir complètement. Ainsi, dans la poésie de Leclair, le quotidien non seulement constitue

une source de création poétique mais, d'après lui, le quotidien serait celui qui nous fournit la meilleure matière poétique possible, celle qui permet au poète de déployer toute la puissance évocatrice du poème :

Soit ! Le terrain vague plutôt que la littérature d'autoroute et ses pelotons de gendarmerie. Il y a aussi les carnets des grands chemins, et les psautiers des plus petits. Il y a enfin le terreau des bonnes feuilles de lecture. Mais c'est dans la vase (celle des marécages quotidiens) que s'épanouit la fleur de lotus (Leclair, 2010 : 17).

Leclair est un poète qui s'inquiète pour la manière d'accéder à ce qu'il y a de plus banal et anodin dans le quotidien, parce qu'il sait que c'est ce qui lui permettra d'acquérir de la matière créatrice pour sa poésie, c'est pourquoi nous verrons qu'il tente souvent de créer ou de chercher des dispositions propices pour cette quête du quotidien, en essayant de concevoir des moments et des endroits qui pourraient favoriser l'accueil du quotidien en poésie. En rapport avec ceci, l'un des éléments qui occupe une place importante dans la poésie d'Yves Leclair, c'est la contemplation, qui est envisagée comme un moment à la fois de recueillement et d'observation qui permet au poète de donner de l'importance et de s'arrêter sur ce qui semble anodin. C'est-à-dire à partir de cette notion de la contemplation souvent évoquée par Leclair comme étant une manière de mieux aborder le saisissement du quotidien, d'après lui, ce qu'il faudrait atteindre c'est un regard particulier, plus attentif et plus appliqué que d'habitude, un regard qui nous permettrait de repérer ce que le quotidien le plus banal a d'extraordinaire, pour ainsi pouvoir le transformer en matière poétique. Et ce regard spécial et plus minutieux dont le poète aurait besoin pour saisir les banalités du quotidien, est représenté par l'idée de la contemplation dans sa poésie. Par exemple, dans le recueil *Le journal d'Ithaque* (Leclair, 2012a), Leclair invite le lecteur à s'arrêter, à prendre son temps pour contempler ce qui a lieu autour de lui, de petites choses comme la fumée des fermes qui sont au loin, mais qui constituent de la matière créatrice pour le poète. C'est une invitation à la contemplation, c'est-à-dire à adopter une posture, qui permettra au poète de valoriser ce qu'il y a de plus anodin dans le quotidien pour en faire de la poésie :

Attends un peu sur le vieux banc,
au milieu du pré déserté.
Contemple, car rien ne t'attend
sauf la sorcière au noir balai.
Admire la lumière bleue
au soleil d'hiver généreux.
Viens voir en volutes la laine

de la fumée qui se défait
sur les toits des fermes lointaines.
Aime le calme instant de fée (Leclair, 2012a : 18).

2.1.2. La mise en valeur de la banalité

La mise en valeur de la banalité, c'est le deuxième thème à travers lequel nous tenterons de montrer comment les poètes étudiés s'embarquent dans l'extraction de ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien. Avec le premier thème, nous avons déjà constaté que ces poètes prennent les choses insignifiantes et banales du quotidien comme origine ou comme point de départ de leur travail poétique, et avec ce deuxième thème, nous tenterons de signaler que c'est grâce à l'introduction du quotidien et de la banalité en poésie, même dans son aspect le plus anodin, que ces poètes parviennent à le mettre en valeur, lui conférant ainsi une nouvelle existence, poétique cette fois-ci, qui est celle qui leur permettra d'y trouver ce qu'il contient d'extraordinaire. Pour les poètes étudiés, les faits les plus banals et anodins de la vie de tous les jours peuvent devenir extraordinaires au sein de la dimension poétique, c'est pourquoi ils s'engagent dans la mise en valeur du quotidien, et s'acharnent à souligner que l'événement le plus banal est digne d'entrer en poésie, parce qu'ils savent que c'est en lui permettant de faire partie du poème qu'ils pourront trouver ce qu'il peut contenir d'extraordinaire.

Dans cette volonté de mettre en valeur la banalité, nous retrouvons des poètes comme Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair ou Jean-Claude Pinson, qui réalisent une approche plus profonde et évidente du quotidien et, dans ce cas précis, de la mise en valeur de la banalité. Ensuite, nous citerons aussi d'autres poètes comme Guy Goffette ou Marie-Claire Bancquart qui, malgré leur contribution moins abondante au thème du quotidien dans leur poésie, ont quand même leur mot à dire en ce qui concerne la mise en valeur de la banalité.

Chez Jean-Michel Maulpoix, nous constatons une volonté de mettre en valeur l'ordinaire, le quotidien et les petites choses de la vie, ce qu'il réalise en intégrant dans ses poèmes des sujets et des objets qui peuvent sembler complètement anodins ou insignifiants, mais qui acquièrent une nouvelle valeur, une portée rénovée au sein du texte poétique. C'est ainsi que Maulpoix demeure dans le domaine poétique et c'est là qu'il cherche à combler ses envies poétiques. Par exemple, dans ce fragment de son recueil *Domaine public* (Maulpoix, 1998a), le poète consacre quelques lignes à la description d'un voyage en avion en s'arrêtant sur la nourriture servie pendant le vol. Mais, si le poète se donne la peine d'écrire ce qu'il a

mangé dans un avion, ce n'est pas parce qu'il veut faire une description détaillée de son expérience alimentaire lors d'un voyage, mais parce qu'il souhaite faire valoir la force des petites choses comme le jambon et les carottes mangées dans un vol Iberia, de petits faits qui deviennent pourtant importants à partir du moment où ils se transforment en matière poétique et que le poète les fait entrer dans la dimension du poème. C'est le poète qui saisit ces réalités et ces expériences en principe complètement banales et anodines, et qui les perçoit comme des éléments qui pourraient constituer du matériau poétique, c'est pourquoi il se donne la peine de les intégrer dans ses poèmes, parce qu'il considère que ces expériences faisant partie du quotidien le plus anodin, peuvent devenir la source de sa création poétique, aussi bien que des thèmes plus traditionnellement associés à la poésie. Ce nouveau regard porté par le poète sur ces éléments quotidiens, permet de leur conférer une nouvelle existence poétique, qui fera d'eux des événements dignes d'un regard plus attentif sur eux, d'où l'idée de mise en valeur de ce qui semble être anodin et sans importance : « Je soupe en tête à tête avec Dieu au-dessus de Clermont-Ferrand, le 13 juillet 1996 à 21 heures, sur vol Iberia 3411. Rayon de soleil sur le jambon et les carottes, petit pain et vin de Rioja 1993. *Steady state* : tout est là (Maulpoix, 1998a : 79).

Mais le regard porté par Maulpoix sur le quotidien ne s'arrête pas dans la simple mention de petits faits quotidiens dans sa poésie, il va plus loin et tente de souligner leur valeur, en affirmant par exemple que ce sont précisément ces petites choses qui auront le pouvoir de nous maintenir en vie, ou du moins de nous distraire jusqu'à ce que la mort arrive. C'est-à-dire, les petites choses du quotidien, loin d'être insignifiantes ou sans importance, sont celles qui font que notre existence soit acceptable et vivable jusqu'à l'arrivée de la mort, d'où leur caractère extraordinaire. C'est ce que nous remarquons dans cet extrait du recueil *Chutes de pluie fine* (Maulpoix, 2002a) :

Un temps viendra où ne me maintiendra plus en vie qu'un petit pot de crème brûlée, le dimanche à midi, par exemple, ou le soir après la télévision. À cause peut-être de son goût d'enfance dans la bouche.

La vie réduite à ses pantoufles. Son ordinaire. Ses rituels. La vie de la table au fauteuil. Gourmande de peu de chose.

Quoi qu'il arrive, cette vie fera de moins en moins de bruit. Jusqu'au soir où collant l'oreille contre le cœur on n'entendra plus rien (Maulpoix, 2002a : 170-171).

Dans cet autre fragment du poème *Prière naïve du matin*, qui appartient au même recueil que nous venons de citer, le poète se demande où sont les dieux des petites choses, comme si

les choses simples et anodines de la vie de tous les jours avaient leurs propres dieux, comme si elles méritaient d'avoir des divinités, que l'on associe le plus souvent à des événements plus importants, singuliers ou plus fascinants qu'un bout de pain d'épice, une bouteille thermos ou un bruit de portière. Le fait d'associer des dieux aux petites choses du quotidien, provoque un changement de perspective qui nous pousse à aborder ces petits faits avec un regard plus attentif et nous conduit à leur conférer une importance qu'on n'avait peut-être jamais pensé leur accorder, ce qui constitue une autre manière de mettre en valeur ces petites choses qui font partie du quotidien :

Où sont nos dieux de pain d'épice, de sucre d'orge et de cahiers neufs ?

Nos dieux des premiers mots tracés, peut-être des premières paroles.

Nos dieux père et mère qui sourient, un peu penchés, là-haut, très loin.

Dans l'odeur de savon, de lavande et de shampoing.

Nos dieux qui nous frottez le corps et nous embrassez bruyamment.

Nos dieux qui toussent sous l'édredon dans la chambre du dessus.

En écoutant la mère qui va et vient dans la maison.

Nos dieux de Noël à bougies, au parfum de sapin et de « scintillants ».

Nos dieux de sept heures du matin, de quatre heures de l'après-midi, nos dieux de la récréation.

Nos dieux à vélo ou à pied. Nos dieux du départ en vacances : au petit jour, bruits de portières et chants d'oiseaux.

Nos dieux de la bouteille thermos et de l'arrêt pipi, les pieds mouillés dans l'herbe d'un endroit qu'on ne connaît pas.

Où sont nos dieux ? Tombés en pluie. Coulant parfois sous nos paupières. Ou nous désaltérant la voix. Nos dieux de toutes les couleurs. Des diverses coulures (Ibid. : 172-173).

En plus, Maulpoix tente de dignifier le quotidien en soulignant que les petites choses méritent d'entrer en poésie aussi bien que les choses que l'on considère plus importantes, grandes ou luxueuses. C'est-à-dire, non seulement il met en valeur le quotidien et l'ordinaire, mais il veut aussi lui conférer une catégorie plus notable en faisant l'effort de l'inclure dans sa poésie, de faire que les petites choses imprègnent ses poèmes et deviennent aussi importantes que les sujets les plus profonds ou les plus transcendants que l'on a tendance à associer plus fréquemment à la poésie. Par exemple, il y a toute une partie du recueil *Pas sur la neige* (Maulpoix, 2004), consacrée à une poésie sur un brin d'herbe. D'ailleurs, cette partie s'intitule *Poétique du brin d'herbe*, ce qui montre que pour Maulpoix, tout élément est digne d'entrer en poésie, et il le démontre en consacrant toute une partie de son recueil à écrire sur un brin d'herbe, quelque chose de très anodin, simple et insignifiant qui, malgré tout, constitue de la

matière poétique pour lui et l'entraîne vers des terrains poétiques qu'il n'aurait probablement pas atteints s'il n'avait pas fait attention et s'il n'avait pas consacré de l'importance à ces petits faits. Dans le fragment qui suit, l'auteur avoue l'insignifiance du brin d'herbe en affirmant qu'il « n'est pas grand-chose », tout en le mettant en valeur à travers son intégration dans le poème :

À quoi peut bien penser le brin d'herbe qui se réveille et se met debout, surpris, étourdi de ce vert tout neuf qu'on appelle printemps ? Ce brin de chlorophylle où roulent trois gouttes de rosée est planté dans le pré. Il n'en bougera pas. Tout juste remué de vent ou d'insectes. Il ne pense pas, il pousse. [...]

Bien sûr, ce brin d'herbe n'est pas grand-chose, mais il tient sa place dans le paysage (Maulpoix, 2004 : 107-108).

De même, le poète croit que même les choses les plus anodines, comme les souliers qu'il cite dans ce fragment du recueil *Boulevard des capucines* (Maulpoix, 2006), méritent un poème, ce qui nous montre que pour Maulpoix, les choses insignifiantes méritent d'entrer en poésie aussi bien que les choses considérées plus importantes. Le fragment qui suit serait donc une sorte de revendication du poète qui souhaite que la poésie s'arrête aussi sur les petites choses, parce qu'elles peuvent être aussi extraordinaires et contenir une potentialité poétique aussi puissante que celles que l'on considère grandes ou importantes :

Il faudrait faire don d'un poème aux mollets et aux souliers. Aux jambes dans leur tricot de soie, de fil ou de coton.

Composer un éloge en vers, non pas des chapeaux à plume d'or et des corsages audacieux, mais du pas de la femme honnête qui va droit devant elle et qui tient sa jupe d'une main ferme (Maulpoix, 2006 : 58-59).

Un autre poète qui semble contribuer à cette mise en valeur de la banalité, pour en tirer l'extraordinaire, c'est James Sacré, qui fait attention aux petites choses qui nous entourent dans le quotidien en les faisant entrer dans sa poésie, comme nous pouvons le constater dans le fragment qui suit, tiré d'un poème intitulé *Bocaux, bonbonne, carafes et bouteilles (comme)*, appartenant au recueil *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (Sacré, 2003a), dans lequel nous remarquons que des objets quotidiens, comme une bouteille par exemple, font partie du poème, en même temps que le poète reconnaît leur caractère insignifiant. Et c'est ici que réside l'une des caractéristiques du rapport de James Sacré au quotidien : il n'hésite pas à l'inclure dans ses poèmes, tout en reconnaissant son insignifiance, ce qui produit un effet un peu contradictoire, parce que, d'une part, il semble vouloir mettre en valeur la banalité du quotidien mais, en même temps, il le discrédite en admettant son inconsistance. Malgré tout,

c'est précisément cette opposition qui choque le plus dans le rapport que ce poète entretient avec le quotidien, et c'est grâce à cet esprit de contradiction que l'extraordinaire peut surgir du quotidien que Sacré s'acharne à mettre sur la page :

Une p'tite bouteille
Pareille qu'une autre
Pas grand-chose
Poussières
La couleur verte [...] (Sacré, 2003a : 203).

À propos de cette volonté de Sacré de mettre en valeur la banalité à travers la mise en poésie d'objets simples et banals qui font partie du quotidien le plus anodin, nous pourrions également citer les propos de Jean-Michel Maulpoix qui, dans son essai sur la place du lyrisme dans la poésie contemporaine intitulé *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), affirme ceci à propos de l'œuvre de Sacré :

[Le lyrisme] s'attache aux objets les plus humbles dont les contours se fondent d'ordinaire dans la grisaille de la vie. Ce sont, par exemple, dans *Cœur élégie rouge* de James Sacré, les « objets de la maison, sa vaisselle, ses arbres, les torchons, ses herbes [...] des anges en désordre, les tessons de faïence, les jardins, les brugnon... » Loin de s'élancer vers le sublime, le lyrisme critique cherche la fusion du sensible et du simple. S'il pose la question de l'habiter, c'est sur un mode très prosaïque, en poussant les portes de maisons bien réelles (Maulpoix, 2009 : 91).

Ainsi que nous l'avons vu dans le cas de Jean-Michel Maulpoix avec un poème sur un brin d'herbe, James Sacré n'hésite pas non plus à consacrer tout un poème à un élément aussi banal qu'une pomme mangée. Il s'agit d'un poème intitulé *Un reste de fruit qu'on a mangé*, il est écrit à partir d'une photographie de Jacques Clauzel et il fait partie du recueil *Le poème n'y a vu que des mots* (Sacré, 2007a). Sacré y introduit un élément complètement ordinaire et anodin et construit tout un poème à partir de cet objet, de ce reste de fruit banal, et il l'utilise même pour parler de la poésie, de la sensation provoquée par la lecture d'un poème, ce qui nous montre que pour James Sacré, les choses en apparence anodines, non seulement méritent d'entrer en poésie, mais elles sont également capables de déclencher des réflexions poétiques :

Dans l'assiette, ou juste à côté sur la table, c'est pas très beau un trognon de pomme. Dès qu'abandonné, le fruit mangé jusqu'à son cœur, ça n'est plus
Que des tissus trop secs, deux trois pépins, un bout de queue [...]
On a l'impression que s'est accumulé dans ce reste

d'une pomme mangée

Tout un vocabulaire, comme on laisse un petit tas

d'arêtes et de peau de poisson sur le marli de l'assiette, ça ressemble aussi,

Comme, après qu'on s'est fait plaisir en lisant un poème

(L'avoir en bouche, en entendre le doux et le craquant, le goûter et le comprendre) (Sacré, 2007a : 28).

Dans cet autre poème intitulé *Rouge*, qui fait partie du même recueil que nous venons de citer, Sacré s'est inspiré d'une estampe de Gérard Serée, et il y représente la couleur rouge – une couleur qui a d'ailleurs une forte présence dans son œuvre – à travers des objets qui font partie de nos vies quotidiennes, des objets que nous rencontrons tous les jours et qui partagent une même caractéristique : la couleur rouge. Ce poème est un exemple de la volonté du poète de faire que les choses anodines de la vie de tous les jours fassent partie de sa poésie, leur conférant ainsi une nouvelle valeur poétique. Il aurait pu représenter la couleur rouge d'une autre manière, mais il a décidé de le faire en rassemblant sur la page des objets quotidiens qui partagent cette même couleur, ce qui provoque que nous version un nouveau regard sur ces objets qui, en dehors du domaine poétique n'auraient suscité aucune réaction ou aucun effet surprenant, mais qui, une fois introduits dans le poème, acquièrent une nouvelle présence, et provoquent une nouvelle manière de les percevoir et de voir qu'il peut y avoir quelque chose d'extraordinaire en eux :

lèvres, cœur,
une pierre
ferrugineuse
tuile, carton
de coca cola
boîte à outils
vieux bidon
rouillé, la
couperose de
mon père, un
édredon, le
caché des corps,
la colère et
la tendresse,
reliures de livres
dans l'enfance,
celle d'un

dictionnaire,
le monde
entier (Ibid. : 98).

Le troisième poète à étudier en rapport avec cette volonté de mettre en valeur la banalité pour ainsi pouvoir extraire ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien, serait Antoine Emaz, un poète qui, grâce à son écriture brève, concise et qui reste au plus près du réel, s'approche du quotidien. C'est précisément la brièveté de son écriture qui le rapproche le plus du quotidien, sans que ce rapprochement soit véritablement le but principal de son œuvre. Antoine Emaz aborde l'écriture comme un moment ponctuel où il se laisse aller par l'élan poétique des mots, sortant ainsi du quotidien, et créant une sphère poétique où tout devient possible. Mais, quand ce moment, éphémère par définition, passe, le quotidien qui nous entoure dans la vie de tous les jours revient et se réinstalle. L'écriture d'Antoine Emaz constituerait une sorte de répit, comme un bref éclat de trêve ou de suspension extraordinaire au milieu de l'ordinaire et de la banalité. Par exemple, en parlant de l'écriture d'Emaz dans l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), Jean-Michel Maulpoix le définit comme un poète qui accomplit un travail « d'assèchement du lyrisme », en soulignant la brièveté et la concision de son écriture qui demeure attentive à la banalité : « Antoine Emaz radicalise le travail d'assèchement du lyrisme et racle la parole jusqu'à l'os. Procédant par vers courts, attentif au *banal* qui est comme la forme très prosaïque de l'indicible, il tasse, rétrécit, ponce et tend son écriture » (Maulpoix, 2009 : 97-98).

De son côté, vers la fin des notes qui constituent le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), Antoine Emaz avoue que le but de ces notes est d'aller vers le quotidien, en transmettant ainsi au lecteur sa décision de focaliser sur le quotidien dans son écriture :

Dans une vie, tout vaut simplement et également son pesant de temps. Ensuite, je peux décider de montrer telle activité, ou cacher, omettre, telle autre. Dans *Cuisine*, je voudrais aller au quotidien comme on va au charbon.

Mais donner à lire ces facettes multiples de vivre ne revient pas à signer un contrat d'exhaustivité avec le lecteur (Emaz, 2012 : 208).

Antoine Emaz consacre une partie de sa poésie à tenter d'extraire ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien, ce qu'il accomplit à travers la mise en valeur de ce dernier au sein du poème. D'après lui, le quotidien le plus banal peut être doté d'une grande valeur, qu'il qualifie de « grandeur » dans l'extrait suivant, qui fait partie du recueil *Planche* (Emaz, 2016) :

Une vie normale n'est pas sans héroïsme. D'une part, il existe bel et bien un héroïsme invisible, celui du quotidien, ou l'héroïsme des habitudes. Mais il y a aussi, plusieurs fois dans une vie terne, des moments de choix : on s'écrase ou on se dépasse. Là encore, c'est sans spectateur, mais pas sans grandeur (Emaz, 2016 : 11).

Ainsi, Emaz écrit ce qui attire son attention, ce qui est surprenant, ce qui est extraordinaire, même lorsqu'il met du quotidien sur la page ; c'est-à-dire c'est dans les aspects surprenants et remarquables de ce quotidien qu'il centre son regard, et il se rend compte que c'est précisément au contact avec la banalité propre au quotidien qu'il découvre la surprise et l'« étonnement minime », qui correspondrait au côté extraordinaire que ce quotidien cache en lui, tel que nous le constatons dans *Cambouis* (Emaz, 2009a) :

On écrit les accrocs, pas le lisse du tissu de vivre. Ce qui tressaute, surprend, blesse, disjoncte, et pas le temps qui glisse d'une heure à l'autre sans heurt. Même quand je vise le quotidien, l'ordinaire, le banal, il y a au départ d'écrire cet étonnement minime, l'éclat du soleil sur le mica, dont parlait du Bouchet (Emaz, 2009a : 214).

En qualifiant le travail de notation qu'il réalise dans *Cuisine* (Emaz, 2012), un recueil constitué de notes que le poète prend au fur et à mesure que des réflexions, notamment poétiques, lui viennent à l'esprit, Antoine Emaz avoue qu'il ne sait pas si le travail de notation qu'il entame dans ce livre servira à l'identifier en tant que poète, ce qui ne lui empêche pas de continuer à noter tout ce qu'il voit d'extraordinaire au sein du quotidien. Il garde toujours l'espoir que ces détails, ces petites choses qu'il se donne la peine de recueillir et de noter, communiqueront et transmettront quelque chose qui ait la force de dépasser la surface apparemment anodine du quotidien et qui puisse accrédi ter son dessein poétique : « Dans tout ce que je note au jour le jour, cette piétaille de lignes, je ne vois pas bien en quoi je suis poète. Je note seulement ce que d'ordinaire on ne retient pas, espérant que tel ou tel détail sera révélateur, qu'il portera un peu plus que seulement lui-même » (Emaz, 2012 : 48).

Souvent, cette volonté de tirer l'extraordinaire du quotidien par le biais de la mise en valeur de la banalité, se traduit chez Emaz dans un goût explicite pour tout ce qui est ordinaire, contraire à l'idéal et au sublime. Le poète aime rester dans le banal et l'ordinaire plutôt qu'aller vers le haut et le sublime, parce qu'en fait, il sait que c'est à partir de ce qui est banal que l'on accède le mieux à l'extraordinaire : « Je me méfie toujours de ceux qui affirment avoir « une haute idée de... ». J'aime mieux les idées basses et les mains au charbon. Mon côté soutier » (Emaz, 2009a : 185). Il y a même une sorte de fascination pour ce que le quotidien a de plus banal dans la poésie d'Emaz, et nous retrouvons parfois le poète qui se sent attiré, séduit par

cette banalité, comme s'il désirait que la platitude qui la caractérise l'entraîne avec lui. En même temps, cette fascination et cet attrait pour la platitude du quotidien peut facilement se transformer en un sentiment d'étrangeté, qui constituera, lui aussi, un nouvel accès à l'extraordinaire du quotidien. Dans cet extrait du recueil *Plaie* (Emaz, 2009b), nous voyons comment parfois, l'entourage le plus ordinaire et le plus familier, celui auquel on est habitué et qui constitue notre décor quotidien, peut devenir étranger à force de le regarder, il peut nous sembler aussi inconnu qu'une pièce qu'on n'aurait jamais vue. Ces éléments ordinaires qui, d'habitude, nous rassurent, deviennent alors étranges, et nous font sentir comme un intrus dans notre propre maison, notre propre entourage, ou même dans notre vie :

on regarde
les carreaux bleus de la cuisine
les placards en formica
le frigo les torchons l'évier gris

on glisse
comme si l'œil dérapait
sur les choses familières
d'ordinaire
rassurantes

étranger
à la maison (Emaz, 2009b : 168).

Un autre poète qui semble vouloir mettre en valeur la banalité pour tirer l'extraordinaire du quotidien, c'est Yves Leclair, qui insiste sur la nécessité d'une certaine disponibilité d'esprit pour accéder à ce que le quotidien a d'extraordinaire et le saisir. C'est-à-dire Yves Leclair ne s'inquiète pas seulement pour la mise en valeur de la banalité dans sa poésie, mais il fait attention à la disposition du poète pour accueillir le quotidien dans ses poèmes, en essayant de trouver la voie qui lui permette de tirer le plus de profit possible à cette mise en page du quotidien. En fait, pour Leclair, c'est dans la manière d'accéder au quotidien, dans l'attitude que le poète prendra face au quotidien qui l'entoure dans sa vie de tous les jours, que réside le succès de l'extraction de ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire en lui, voilà pourquoi il consacre une telle importance à la disponibilité d'esprit du poète face au quotidien.

En lisant les recueils poétiques de Leclair, nous nous rendons compte qu'il y a une volonté de la part du poète d'extraire et de recueillir ce qu'il y a d'extraordinaire dans les scènes

et les décors quotidiens. Cette volonté est déjà manifeste dans le titre de l'un de ses recueils, *L'Or du commun* (Leclair, 1993), qui nous montre que le souci pour dégager ce qui brille, ce qui se distingue et se fait remarquer au milieu de la banalité du quotidien, vient de très loin. Ce titre est même expliqué par l'auteur dans le recueil, où il se présente au lecteur comme un orpailleur, comme un chercheur d'or, c'est-à-dire comme quelqu'un qui passe son temps à chercher ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien, à la quête des pépites d'or qui se cachent au milieu de la boue, comme quelqu'un qui révise le quotidien et le fait passer par un filtre, le tamise pour y trouver ce qu'il y a de merveilleux, sans oublier que c'est à travers les mots qu'il réalisera cette quête. Les mots représentent donc un outil précieux pour le poète dans cette tâche d'extraction de ce que Leclair appelle « l'or du commun » : « Je médite sur une expression familière, j'orpaille l'ordinaire, je tamise *l'or du commun*... » (Leclair, 1993 : 62).

De même, dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), Leclair parle de « l'extra-ordinaire de l'ordinaire » quand il cite la notion d' « *inagenda* ». À travers cette expression, on voit que le quotidien, c'est-à-dire ce qui fait partie de la routine de la vie de tous les jours, ce qui remplit notre « agenda », intéresse le poète, mais toujours dans la mesure où il constitue une source d'extraordinaire :

À vrai dire, pour « remplir » mes journées, je recherche plutôt le contraire d'un *agenda*, littéralement « les choses qui doivent être faites ». M'intéresse, en réalité, l'*inagenda*, tout ce qui échappe précisément à l'*agenda* ou, à tout le moins, tout ce qui se glisse d'*inagenda* dans l'*agenda*, comme une brèche, l'*extra-ordinaire* de l'ordinaire (Leclair, 2007 : 13).

Donc, dans l'œuvre de Leclair, la figure du poète est présentée comme celle de quelqu'un qui fouille dans les recoins du quotidien pour y trouver quelque chose de spécial, quelque chose qui attire son attention, tel que nous le remarquons dans le recueil *Orient intime* (Leclair, 2010) : « Je suis comme le chien des trottoirs qui renifle les caniveaux du quotidien, en quête d'odeurs, d'Éden » (Leclair, 2010 : 82). Les exemples de cette quête d'extraordinaire qui réside dans l'ordinaire se multiplient dans l'œuvre d'Yves Leclair, qui est très attentif à l'avènement de ces moments où le quotidien se met à briller par sa valeur merveilleuse et inattendue. Souvent, c'est dans les petites choses de la vie de tous les jours que le poète trouve la porte d'accès au merveilleux ou à l'extraordinaire du quotidien. Mais Leclair va plus loin dans sa revendication du quotidien en tant que source d'extraordinaire, lorsqu'il affirme dans ce passage du recueil *Voie de disparition* (Leclair, 2014b), que seule la vie ordinaire pourra nous donner accès à l'exceptionnel. C'est-à-dire pour Leclair le quotidien non seulement

constitue une source d'extraordinaire, mais sans lui, nous n'aurions pas accès à ce qui est exceptionnel :

Se poser sur la page – les pages, les plages de cette vie même, celle-ci, celle-là que tu vis au jour le jour, et non pas l'extraordinaire.

La vie ordinaire est la seule vie exceptionnelle, la seule vie rêvée *dans le temps*, malgré nos fictions postmodernes – la seule qui te soit *accordée* (Leclair, 2014b : 20).

Pour Leclair, l'extraordinaire réside dans ce qui n'attire l'attention de personne à cause de sa simplicité et de sa banalité, qui mérite pourtant le regard du poète, parce que c'est en consacrant de l'attention et de l'importance à ce qui semble anodin, que le poète pourra s'approcher de ce qu'il y a d'extraordinaire dans la réalité, et atteindre cette « Terre promise » dont Leclair parle souvent dans sa poésie, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005) : « Oui, regarde ce que les autres ne daignent regarder, c'est peut-être cela encore l'extraordinaire. Tenter d'approcher la Réalité d'aussi près (et loin paradoxalement) que possible (ou qu'impossible), ce n'est sans doute rien de plus, la *Terre promise* » (Leclair, 2005 : 118).

De même, ainsi que nous l'avons déjà vu chez les poètes présentés précédemment, Yves Leclair donne une nouvelle existence et une nouvelle dignité aux objets quotidiens contemplés, en les faisant entrer dans la dimension poétique. Le poème *Ode au bol*, du recueil *L'or du commun* (Leclair, 1993), le montre clairement dès le titre lui-même, dans lequel l'auteur dédie une ode à un objet très simple de la vie quotidienne qui, normalement, ne ferait partie d'un poème ni ne serait le cœur du poème, comme c'est le cas ici. De cette manière, il y a une mise en poème du quotidien et de l'ordinaire qui, par le seul fait d'être entré dans la dimension poétique, perd son insignifiance habituelle et prend une nouvelle allure, l'entrée en poésie lui conférant une nouvelle dignité. Cette dignification du statut de l'ordinaire et du quotidien se produit par les mots, c'est le langage poétique qui rend ce processus-là possible :

[...] comme le rossignol te voici seul
devant ton bol sur la plus haute branche
du matin dans la blancheur blessante
que l'ampoule nue du plafond lance (Leclair, 1993 : 100).

Leclair veut souligner la valeur de toute petite chose qui peut nous émerveiller autant ou plus que ce que nous considérons important ou essentiel, dignifiant ainsi les banalités du quotidien. Dans le cas de cet extrait du recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), l'auteur y exprime son goût pour la contemplation du paysage. Mais dans cette admiration du paysage

il y a la revendication de l'ordinaire car, les paysages qui nous touchent ne sont pas forcément les plus extraordinaires : le commun, le simple, peut nous émouvoir autant ou plus parfois que l'extraordinaire et le merveilleux : « On ne sait pourquoi parfois on peut ainsi se sentir en totale résonance avec certains paysages... et pas nécessairement les plus admirables de cette planète » (Leclair, 2007 : 100).

Un dernier poète parmi les plus représentatifs en ce qui concerne le rapport au quotidien dans leur poésie, serait Jean-Claude Pinson, qui réalise également cette mise en valeur de la banalité qui sert à extraire l'extraordinaire du quotidien. Dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), il parle d'une tendance qui semble caractériser la poésie contemporaine et qui la fait bouger « du haut vers le bas, de l'idéal vers le réel, du noble vers le grotesque, du merveilleux vers le trivial », en montrant ainsi cette proximité que, du moins une partie de la poésie contemporaine semble montrer vis-à-vis de la banalité et du quotidien :

La littérature moderne [...] voit son centre de gravité se déplacer peu à peu du haut vers le bas, de l'idéal vers le réel, du noble vers le grotesque, du merveilleux vers le trivial. Si ce phénomène apparaît surtout avec le roman, il n'est pas sans concerner aussi la poésie, y compris la poésie française, dont Yves Bonnefoy note pourtant qu'elle est particulièrement peu encline à entendre ce qu'il nomme le « devoir de « trivialité » », raison pour laquelle si longtemps elle a « voulu habiter dans la maison de l'Idée ». [...] Cette évolution l'est aussi à l'échelle plus resserrée de la poésie contemporaine, si l'on en croit Philippe Jaccottet. Il remarque en effet, à propos d'œuvres aussi diverses que celles de Ponge, Perse, Char, Follain, Tardieu, Guillevic, Bonnefoy ou Pierre Oster, que la part faite au général, aux emblèmes et entités métaphysiques, y diminue au profit de « réalités que la poésie avait depuis longtemps cessé de voir », au point qu'il peut affirmer que « jamais la poésie n'avait accueilli dans la parole une ampleur, une diversité, une intensité, une profondeur pareilles de *réalité* » (Pinson, 1995 : 97).

En ce qui concerne l'œuvre poétique de Pinson, la valorisation de la banalité se produit chez lui à travers la présence de scènes, d'événements et de situations qui font partie de la vie quotidienne et qu'il décide d'inclure dans ses poèmes parce qu'il les considère dignes de faire partie de cette dimension construite par les mots poétiques. Ce que Pinson apporte comme nuance particulière ou personnelle dans cette mise en valeur de la banalité et dans l'extraction de l'extraordinaire qu'elle entraîne, c'est la constatation que la banalité et le quotidien non seulement sont dignes de se transformer en poésie, mais qu'ils peuvent devenir les déclencheurs d'un certain lyrisme poétique. Par exemple, l'extrait qui suit, qui fait partie du recueil *Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages* (Pinson, 1997),

représente ce qu'on peut appeler un lyrisme du quotidien. Dans les poèmes qui font partie de ce recueil, nous voyons comment l'auteur fait sortir quelque chose d'extraordinaire d'un acte ordinaire comme l'est un voyage en voiture, l'associant à du lyrisme. Cet acte en principe banal, devient source de poésie et déclenche un lyrisme sur la page qu'on n'aurait pas cru possible à partir d'un sujet aussi banal :

Presque un voilier vitres baissées la voiture file
c'est à peine si l'on conduit on se laisse

porter plutôt par le bruit du moteur
modulant sa hauteur selon les courbes du trajet

on fend des flots d'air chaud qui font comme une
écume
à gros bouillons s'engouffrant aux fenêtres

tandis qu'à la portière nos bras nus
brunissent jusqu'à véraison (Pinson, 1997 : 115).

Parmi les scènes quotidiennes que Pinson décide de mettre sur la page, nous pourrions citer cet extrait du recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991), dans lequel le poète parle des chômeurs de la région, en avouant que leur situation n'a rien de poétique mais, malgré tout, il décide de la mettre sur la page, de l'ajouter à son recueil poétique, ce qui constitue une preuve de la confiance que Pinson fait au pouvoir poétique du quotidien. Même si ces réalités semblent complètement éloignées de l'idée de la poésie que nous avons – souvent une idée préconçue et éloignée de ce que la poésie peut vraiment représenter –, Pinson les met en mots poétiques, rendant ainsi digne d'être poétique ce qui, en apparence, ne l'était pas :

Des chômeurs on en a sans doute plus qu'ailleurs [...]
j'en vois passer courbés sous l'averse et le poids
des sacs à provision, des misères
ils rentrent à pied de chez Leclerc
tout ça n'a rien de poétique
il n'y a pas là matière à éloge
ni de quoi faire une élégie (Pinson, 1991 : 13).

Pinson revendique donc que des actions banales peuvent faire partie de la poésie, parce qu'il les sait capables de déclencher des élans poétiques aussi forts que ceux que l'on associe

plus habituellement à l'écriture poétique et à ce qu'elle suscite. En plus, il ajoute souvent un regard ironique à cette mise en valeur de l'ordinaire comme objet poétique. Par exemple, dans ce fragment qui suit, Pinson parle du fait de devoir refaire souvent le crépi parce qu'il habite à côté de la mer et que celle-ci abîme très vite la peinture des murs, permettant ainsi que ce fait complètement banal fasse partie de la poésie. Dans ce cas-là, nous retrouverons le regard ironique dans le titre du poème, qui s'intitule *Ut pictura poesis*, faisant allusion à l'expression utilisée par Horace dans son *Art Poétique*, et signifiant « la poésie comme une peinture », ce qui constitue un clin d'œil à la tradition poétique la plus sérieuse et respectable, tout en contribuant à la démythifier à travers son poème sur le crépi de la peinture de sa chambre à coucher :

On dira que c'est bien terre à terre
les soucis quotidiens le crépi à refaire
souvent quand on habite une cité du bord de mer

cela croit-on n'a pas sa place dans les poèmes
et pourtant j'aimerais qu'ils imitent
la beauté des villas nouvellement crépies
où cogne la lumière inspirée à toute heure (Pinson, 1991 : 49).

Dans sa réflexions sur la mise en poésie de la banalité, Pinson évoque la désignation que certains philosophes ont fait de ce processus consistant à mettre le quotidien et la banalité en poésie comme « la prose de l'existence », ce qui nous montre, d'abord, que la poésie n'est pas le seul champ de travail de Pinson, il travaille aussi dans la philosophie, et, ensuite, que ce phénomène qui consiste à mettre le quotidien en poésie est quelque chose qui éveille aussi l'intérêt d'autres domaines d'étude comme la philosophie. Dans le fragment qui suit, Pinson parle de quelques vacanciers qui prennent un bain, c'est-à-dire qui accomplissent un acte complètement banal, et il les compare aux mots qu'il met sur la page, ce qui nous montre que pour Pinson, le quotidien le plus ordinaire peut devenir source de poésie :

Et la marée banale des baigneurs sur la plage est bien un
des visages que prend ce que d'autres philosophes (plus
modernes ceux-là) ont appelé la *prose de l'existence*
(les corps d'ailleurs ne sont-ils pas sur le sable serrés
comme les mots sur une page de roman et comme
eux des deux côtés *justifiés* – à droite par le remblai, à
gauche par la marge que vient tracer l'écume ?)

je voudrais pourtant défendre (à supposer qu'ils aient
besoin d'un avocat) les bords de mer les plus populeux
et les plus bétonnés,
certain qu'ils peuvent aussi être matière à poésie, dès
lors qu'on prend soin de chercher les bons angles et les
bons cadrages [...] (Pinson, 1997 : 85).

Parmi les poètes qui abordent le thème du quotidien d'une manière plus subtile et, en rapport avec la mise en valeur de la banalité qui servirait à extraire ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien, il faudrait citer le poète Guy Goffette, qui est qualifié par Yves Leclair comme un « trouve-air du quotidien » dans un essai que ce dernier a écrit sur le parcours poétique de Guy Goffette, sous le titre de *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b) : « Goffette jongle avec les sons et les rythmes, et au-delà du seul trouvère, sait se faire le *trouve-air* du *quotidien* » (Leclair, 2012b : 25). De même, dans ce même essai, Leclair affirme que Goffette est un poète qui travaille au plus près du quotidien : « Goffette sait faire du sans nom, du banal, de l'anonyme et du commun des mortels, les petits dieux et déesses du Corps glorieux, par le corps des mots. [...] Lyrique et ironique, horizontale et verticale, la parole de Goffette ouvre au *très bas*, rédime dans l'échec et ses *flaches* » (Leclair, 2012b : 238).

En ce qui concerne le travail poétique proprement dit de Goffette, le titre de l'une des parties de son recueil *La vie promise* (Goffette, 1991), qui s'intitule *Un peu d'or dans la boue*, nous montre déjà qu'il y a du moins une volonté chez le poète d'être attentif à ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire au milieu de l'ordinaire, à savoir de « l'or dans la boue ». Le premier poème de cette partie du recueil confirmerait cette volonté du poète de tirer quelque chose de différent, d'extraordinaire, de notre existence quotidienne, ce qu'il fait en déclarant que « vivre est autre chose », comme s'il voulait affirmer que derrière cette vie de tous les jours, il doit y avoir quelque chose d'autre :

Je me disais aussi : vivre est autre chose
que cet oubli du temps qui passe et des ravages
de l'amour, et de l'usure – ce que nous faisons
du matin à la nuit : fendre la mer
(Goffette, 1991 : 181).

Marie-Claire Bancquart, qui s'approche aussi d'une manière plus timide et allusive et pas tellement directe du quotidien, semble vouloir extraire ce qu'il y a d'extraordinaire en lui,

ce que nous pouvons constater dans cet exemple du recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010), dans lequel, faisant allusion à Maupassant, elle semble vouloir tirer l'extraordinaire et le merveilleux de la banalité des choses simples :

Maupassant, qui n'était pas essentiellement poète, mais qui était un grand voyeur de l'étrange inclus dans les objets les plus simples en apparence, disait qu'un écrivain doit le trouver dans une vieille chaise ou une lampe. Regardez voir, mais vraiment, votre stylo Bic, et vous m'en direz des nouvelles (Bancquart, 2010 : 55).

2.1.3. La mise en mots poétiques du quotidien

Un autre aspect qui représente la volonté de tirer l'extraordinaire du quotidien chez les poètes étudiés, c'est la valeur qu'ils confèrent aux objets et aux événements quotidiens, qui sont mis sur la page par des mots poétiques. Les mots dont se servent les poètes pour accomplir leur travail de création constituent donc le véhicule de cette mise en valeur du quotidien dont nous parlons dans cette partie et, en tant qu'éléments chargés de nommer et de dire ces objets quotidiens auxquels les poètes étudiés consacrent une valeur poétique, ils acquièrent, à leur tour, une dimension poétique au sein du poème. C'est-à-dire les mots qui constituent le langage, n'ont pas de valeur poétique propre, mais, à partir du moment où ils nomment des réalités que les auteurs considèrent poétiques, ils assimilent une nouvelle existence dotée d'une portée poétique que les réalités nommées leur ont transférée. Cette idée est clairement illustrée par Jean-Michel Maulpoix qui, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), affirme que la poésie, grâce à sa capacité de dire et de nommer les choses, les introduisant dans la dimension poétique, parvient à s'en emparer d'une certaine manière, et aussi à les mettre en valeur, aussi banales ou quotidiennes soient-elles. Ainsi, cet objet ou cette réalité que le poète a considéré dotée d'une valeur poétique malgré son caractère quotidien et banal, et qu'il a donc décidé d'accueillir dans le poème, entre dans la sphère poétique à travers les mots qui deviennent les représentants de cette mise en valeur du quotidien, en assimilant à leur tour cette portée poétique :

Le poétique est une façon de s'emparer de l'objet ou de le cerner (par périphrase, comparaison, métaphore) : c'est une façon de le mettre en valeur. La poésie est « ce faire particulier, fondé sur le langage » qui confère de la valeur à ce dont il parle et qui peut être le plus humble, le plus prosaïque, le plus quotidien (Maulpoix, 2016a : 79).

Mais, si ces poètes consacrent une telle importance à l'espace poétique créé par les mots eux-mêmes, c'est parce qu'ils savent que s'ils veulent extraire ce que le quotidien le plus banal

et le plus anodin peut avoir d'extraordinaire, ils devront faire appel aux mots et à la dimension poétique qu'ils constituent. Pour ces poètes, les mots seuls, les mots qui ne sont pas en rapport avec une réalité, aussi banale et quotidienne soit-elle, n'ont pas de valeur propre, mais, en même temps, les réalités quotidiennes auxquelles ils confèrent une valeur poétique, ne pourraient pas développer leur potentiel sans l'aide des mots, qui sont finalement ceux qui sont chargés de les dire sur la page. De sorte que les réalités quotidiennes tellement valorisées par ces poètes ne parviendraient pas à développer la puissance poétique qu'ils leur attribuent sans les mots, qui les font devenir « une affaire de langue », ainsi que nous le constatons dans cet extrait de l'essai *Le poète perplexé* (Maulpoix, 2002b), où Maulpoix souligne que les objets et les réalités acquièrent une nouvelle valeur au sein du poème, grâce à la manière dont la langue les accueille :

La chose, dans le poème, cesse d'être un morceau de matière inerte, indifférente et séparée. Elle devient une affaire de langue, une façon singulière de mettre des mots ensemble. Suggérée plutôt que nommée, la voici à son tour qui suggère, c'est-à-dire qui porte avec elle cette « autre chose » dont le souci est précisément l'objet de la poésie (Maulpoix, 2002b : 45).

Or, les mots tous seuls, sans l'existence d'un lien qui les mettrait en rapport avec une réalité ou avec un événement exprimable du monde qui nous entoure, ne parviendraient à rien formuler, parce que, tel que Maulpoix l'affirme dans l'essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b) : « Écrire un poème, [...] c'est composer un texte dont les mots, plutôt que dans les pages du dictionnaire, semblent pris dans la substance du monde » (Maulpoix, 1998b : 52). Cette idée est reprise par James Sacré dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où il affirme que le poème ne se limite pas aux mots qui le constituent, il faut que ces mots-là se rapportent à une réalité, tout en avouant que sans les mots, le poème n'existerait pas : « Un poème ne se résume pas à son écriture, et il n'existe cependant qu'à travers ou dans l'écriture » (Sacré, 2013b : 12). Ou encore dans cet autre extrait du même essai, dans lequel Sacré parle de la réalité comme celle qui « donne des mots au poème » :

Les mots du poème ne décrivent peut-être pas une réalité, un paysage par exemple ; je pense que c'est plutôt le paysage qui donne des mots au poème (on peut même se demander s'il ne lui donne pas du rythme, ou des façons de dire... mais il est plus difficile de répondre à cette dernière interrogation possible. D'où mon continuel retour sur ce rapport du paysage (ou d'un visage, d'un objet quelconque du monde) avec l'écriture (Ibid. : 35).

D'après ces auteurs, en poésie, il s'agit toujours et inévitablement de langue et de réalité, les mots étant sur la page comme des porte-paroles de la réalité qu'ils représentent ; et sans l'association de ces deux éléments, le poème ne surgirait pas ou, du moins, il n'atteindrait pas toute la portée expressive dont il est capable, ce qui est clairement exprimé par Maulpoix dans un séminaire intitulé *La poésie pour quoi faire ?* (Maulpoix, 2007) : « Tout poème focalise l'attention, découpe un morceau de monde, en même temps qu'un morceau de langue » (Maulpoix, 2007). Ou encore par le poète James Sacré, dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « Le poème qui s'écrit c'est forcément le monde qui s'écrit » (Sacré, 2013b : 34).

En plus, en ce qui concerne la manière dont le poète se met en rapport avec le monde, un rapport qui passe inévitablement par les mots, Maulpoix insiste dans ce passage de son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), sur la puissance et la particularité des mots poétiques qui, d'après lui, permettent au poète d'avoir une relation particulière et exclusive avec la réalité, une relation qui ne pourra avoir lieu qu'au sein de la dimension poétique. Voilà pourquoi le poète aurait la faculté de fixer son regard sur les choses les plus petites, anodines et banales de la réalité, tout en ayant la capacité d'en extraire leur aspect le plus extraordinaire. Ainsi, le rapport que la poésie entretient avec le monde et les choses du monde, est un rapport exclusif qui permet au poète de faire attention aux petites choses qui, sans le fait poétique, passeraient probablement inaperçues : « Elle [la poésie] suppose un rapport au monde qui n'est ni de possession ni d'usage, ni de conquête, mais qui s'étonne de ce qui est là, s'inquiète de la moindre chose, ne considère rien comme acquis mais s'arrête aux évidences » (Maulpoix, 2016a : 78).

Une fois que le poète a choisi la réalité ou l'objet qu'il considère dotés d'une valeur poétique – aussi banale ou anodine cette réalité soit-elle – et qu'il décide de les mettre en poésie, c'est aux mots poétiques de les dire, de les nommer, et de leur attribuer le sens et la fonction que le poète aura décidé de leur accorder. Les mots sont donc l'outil avec lequel le poète aboutit son travail de mise en poésie de ce qu'il a repéré dans la réalité et qu'il considère muni d'une portée poétique que les mots lui permettront de développer sur la page. En rapport avec ceci, l'essayiste et critique littéraire Dominique Rabaté parle de l'acte de « nommer » dans son essai *Gestes lyriques* (Rabaté, 2013), en faisant allusion à Victor Hugo :

Nommer : Que l'on offre plutôt le nom que la chose, c'est ce que Victor Hugo sait bien. Dans « J'ai cueilli cette fleur », [...] l'offrande de la fleur n'a, en vérité, lieu que par l'acte de nomination démiurgique qui en change le statut. [...] C'est bien le poète qui fait sortir la

fleur de son cycle naturel. Ou plutôt il la fait changer de monde et d'abîme. Il est celui qui ose changer la signification des choses et des êtres. [...] Le discours a donc une fonction capitale, car c'est lui qui assigne un autre sens. C'est par la parole que les choses reçoivent une nouvelle fonction (Rabaté, 2013 : 145-146).

Ainsi, les objets qui constituent la réalité auraient une double existence, celle de la réalité elle-même où le poète puise pour mener à bien son travail d'écriture, et celle qu'ils acquièrent dès qu'ils entrent dans la dimension poétique lorsqu'ils sont dits par les mots choisis par le poète, tel que James Sacré l'affirme dans le passage suivant : « La nuit n'est pas seulement la nuit. Elle est le mot nuit » (Sacré, 2013b : 127). À partir de cette importance que les poètes étudiés semblent accorder à l'alliance entre les mots poétiques et la réalité qu'ils représentent, nous ne serons pas étonnés de voir que les réflexions et les considérations sur les mots, la langue et sur l'acte de création poétique lui-même sont très nombreuses et fréquentes dans leurs œuvres. Ces réflexions concernent normalement la manière dont chaque poète envisage l'écriture, ou ce que l'écriture poétique représente pour chacun d'entre eux.

En rapport avec cette mise en mots poétiques du quotidien, et à partir de cette conception des mots qui sont ceux qui permettent au poète d'accéder à ce que le quotidien peut contenir d'extraordinaire en lui, nous allons parler de quatre poètes principaux. Il s'agit de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz et Yves Leclair. Néanmoins, nous citerons aussi d'autres poètes qui semblent faire une approche plus timide du thème du quotidien mais qui apportent des nuances qui méritent d'être citées dans cette partie concernant la mise en mots poétiques du quotidien. Il s'agit de Guy Goffette et de Marie-Claire Bancquart.

En ce qui concerne le poète Jean-Michel Maulpoix, à part les réflexions plus théoriques que nous venons de citer au début de cette partie, son travail de création poétique témoigne aussi de sa volonté de réaliser cette mise en valeur du quotidien dont nous parlons, et qui passe inévitablement par la dimension des mots poétiques. Il ne faut pas oublier que l'une des caractéristiques essentielles de la poésie contemporaine, réside dans le questionnement sur la raison d'être de l'acte poétique, un questionnement qui se produit, en plus, au sein du texte poétique lui-même. Il est vrai que les démarches poétiques contemporaines sont très diverses et très hétérogènes mais, si nous avons à citer une caractéristique qui les rassemble toutes, probablement, nous tomberions sur ce souhait généralisé de demeurer dans le texte poétique lui-même, et sur ce désir de répondre aux divers questionnements proposés en restant dans la dimension des mots eux-mêmes, et en évitant d'avoir recours à des éléments qui pourraient se trouver en dehors du poème. C'est pourquoi, à part son vaste travail de critique et de théorisation

littéraire, la poésie de Maulpoix est également parsemée de réflexions sur l'écriture poétique elle-même, qu'il tente de définir, de saisir et de comprendre en intégrant des considérations sur l'écriture poétique au-sein du poème lui-même. C'est l'exemple de cet extrait du recueil *Ne cherchez plus mon cœur* (Maulpoix, 1986), où le poète tente d'expliquer ce qu'il souhaite faire avec la poésie :

Il voudrait tout dire. Ne pas se laisser défaire, prendre le monde de travers, fendre la langue comme un fruit, pincer l'écorce près de la flamme afin que crépitent ses parfums. Les mots pourtant obéissent mal : tantôt ils se couchent en longs déliés paisibles, et tantôt se redressent, se tordent et bleussent illisiblement. Il y a des accélérations et des pauses, des phrases venues d'un trait, d'autres longtemps traquées qui se dérobent (Maulpoix, 1986 : 50).

Également, les tentatives pour essayer de définir le poème et l'acte poétique lui-même sont nombreuses dans l'œuvre de Maulpoix, tel que cet extrait de son recueil *Domaine public* (Maulpoix, 1998a) le montre : « J'ignore ce qu'est la poésie. Mais son goût me surprend dans un quai, dans un aéroport ou dans une gare, lorsque se modifient les rythmes et mes appuis. Délié, allégé, délogé de mon ordinaire : la poésie m'est une manière d'emporter dans un sac mes petites affaires » (Maulpoix, 1998a : 91).

Cette volonté de demeurer auprès des mots poétiques et de leur faire confiance comme des éléments capables de transmettre sur la page toute la valeur poétique que le poète aurait pu deviner dans des réalités quotidiennes, est souvent soulignée par Maulpoix, un poète qui fait confiance aux mots qu'il utilise dans ses poèmes, parce qu'il sait que c'est à travers eux qu'il parviendra à réaliser cette mise en valeur de la banalité dont il est question dans cette partie. Par exemple, dans cet extrait du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), le poète parle de sa manière de voyager, en affirmant qu'il est facile de voyager en vers, ce que nous pourrions interpréter comme une manière de dire que les mots accompagnent le poète dans ses voyages, et qu'ils l'aident à saisir les expériences vécues lors de ces voyages. Dans ce petit extrait, Maulpoix nous montre que même les réalités le plus anodines, comme la présence de filles qui mangent des bonbons dans un train, peuvent être saisies et mises en poésie grâce au travail des mots que le poète réalise. Pour Maulpoix, la perception de tout événement ou de toute réalité, aussi banale soit-elle, parvient à exprimer toute sa dimension poétique lorsqu'elle est dite par des mots : « Étrange comme on voyage facilement en vers, sur la corde des rails, parmi les bébés à tétines et les mangeuses de bonbons Haribo » (Maulpoix, 2016b : 78). Ce n'est pas que les mots eux-mêmes ont la capacité de rendre poétique une situation qui avant

d'entrer dans le poème ne l'était pas, il s'agit plutôt de voir dans les mots la possibilité de dire, de « nommer », une réalité que le poète considère dotée d'une valeur poétique mais qui, sans l'aide ou sans l'intermédiaire des mots, ne parviendrait pas à déployer sur la page cette composante poétique que le poète voit en elle.

Également, cet autre extrait du même recueil, nous montre que pour ce poète, il n'y a pas de sujet qui résiste à la poésie, tout peut devenir de la poésie et, tant que nous aurons fait de la poésie à partir du contact avec un événement ou une réalité, aussi anodine ou insignifiante soit-elle, le travail du poète n'aura pas été vain. Maulpoix explique cette idée en utilisant la curieuse désignation de la « théorie du calamar », avec laquelle il tente d'expliquer qu'il fait de l'encre, c'est-à-dire de l'écriture, à partir de ce qui semble n'être qu'une perte de temps mais qui, ayant une valeur et un potentiel poétique pour lui, peut devenir de la matière créatrice : « Théorie du calamar : Je n'aurai pas tout à fait perdu mon temps, puisque de mon oisiveté et de ma solitude j'aurai fait de l'encre » (Ibid. : 47).

Un deuxième poète qu'il faudrait mentionner en rapport avec cette idée de mise en mots poétiques du quotidien, c'est James Sacré, qui semble faire très attention à la manière dont les mots poétiques disent le quotidien sur la page. Nous pourrions commencer par dire que dans la poésie de Sacré, le quotidien, c'est-à-dire les événements, les rencontres, les objets, etc. de la vie de tous les jours, constituent une manière de réfléchir sur le processus d'écriture lui-même, c'est-à-dire sur la manière dont les mots se dressent sur la page et sur la façon dont ils disent le quotidien, comme c'est le cas dans ce passage du recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a), où il compare le travail d'assemblage des antiquaires avec la tâche d'assemblage de mots du poète. Dans cet extrait, un événement aussi banal que l'achat d'un tapis, permet au poète de réaliser une réflexion sur la manière dont le poème surgit sur la page :

L'achat que j'ai fait de ce tapis s'ajuste mal à cette histoire,
Et l'achèvement de ce poème aussi qui voudrait mettre
ensemble
Le presque impossible à mettre ensemble
Comme on voit que font les antiquaires : on sait jamais
(Dans l'écriture non plus) si c'est du commerce ou quelque
chose de sauvé (Sacré, 2010a : 33-34).

Tel que Sacré lui-même l'explique dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), son dessein principal en tant que poète, consisterait en la mise en mots poétiques de la réalité, dont il n'exclut aucun aspect, aussi banal ou anodin cet aspect puisse paraître. De même, le

poète refuse la fabulation de cette réalité, en revendiquant que son but essentiel, c'est de se nourrir de ce que la réalité lui offre pour ainsi pouvoir en tirer des gestes d'écriture :

C'est vrai que mon poème prend appui, presque toujours, sur la « réalité ». Mais pas pour la « légender », pas pour l'expliquer en tout cas. [...] Il s'agit plutôt d'un désir d'accompagner le réel, d'être avec lui. [...] J'essaie surtout de me saisir des mots, des sentiments et des pensées que me donne le réel (un arbre, le visage d'un ami, un poème de Ronsard ou de Cavafi) pour en nourrir ce que je crois être mes gestes d'écriture. Certes il y a aussi mes fantasmes, mes rêves, le goût d'inventer et de fabuler... mais rêves et fantasmes ne sont-ils pas des bruits ou quelque odeur de la réalité qu'est mon corps ? Et somme toute le poème n'est-il pas une manifestation avant qu'on puisse le saisir comme un objet du monde, lui aussi, sur une feuille de papier ? Écrire, dans un rapport au « réel » que je ne sais pas, pour ma part, éluder, mais qui me semble mettre en branle mon activité d'écriture, c'est toujours « imaginer » puisque ce réel on ne le saisit jamais vraiment. C'est lui qui me fait (qu'il me faut) imaginer. [...] Celle-ci [l'imagination] est sans doute au cœur de l'écriture mais c'est parce que le réel l'y met, et pas seulement en suscitant en nous des images, mais des rythmes aussi, des ligatures de mots, de la grammaire et de la rhétorique, bref tout un discours. [...] Disons que j'ai le désir d'écrire-imaginer au plus près de ce que je crois être le réel (Sacré, 2013b : 11-12).

De même, dans la poésie de Sacré, il existe un lien indéniable entre le monde et les mots – « Les mots m'intéressent autant que les choses dont ils font semblant de parler » (Ibid. : 30) – dans la mesure où les mots disent le monde dans tous ses versants, même dans son aspect le plus banal ou anodin, ce qui constitue une autre preuve de cet acharnement du poète vis-à-vis de la mise en mots du quotidien et du monde en général, ainsi que nous le voyons dans cet extrait du recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a) :

[...] littérature
Qui se perd en affirmant son désir
Parce que sans doute on n'arrive pas
À distinguer les mots de ce que le monde veut dire (Sacré, 2010a : 69).

Sacré cherche constamment à établir le rapport entre les choses du monde et la manière de les dire en poésie, ce qui montre que sa poésie est toujours en rapport avec le monde, avec les choses qui le conforment, avec le vécu, la réalité, et c'est à travers un signe ou un geste d'écriture en définitive, qu'il parvient à représenter ceci sur la page. C'est ce que nous constatons dans ce passage du recueil *Âneries pour mal braire* (Sacré, 2006) :

En somme je ne suis peut-être qu'à la recherche d'un verbe qui rendrait compte de ce qui a lieu entre l'écriture des poèmes et l'expérience des choses du monde ? Ni « parler de », ni « montrer »... « faire signe » peut-être... sans qu'on sache de quel signe il s'agit... [...] faire signe au monde qu'on a compris ou mal compris ? faire signe aux autres pour dire comment on a cru voir un âne ? faire des signes tout seul perdu parmi des leurres qui ont pourtant l'air d'être la matière du monde ? (Sacré, 2006 : 16).

Un autre aspect très souvent cité par Sacré en rapport avec cette intention de mettre en mots poétiques le quotidien, est celui qui concerne l'évocation de l'objet par les mots eux-mêmes. Le but principal du poète serait d'intégrer les objets qui font partie du quotidien dans le poème, une tâche pour laquelle il se sert des mots qui, finalement, à force de dire les objets, terminent par se mélanger avec eux, rendant ainsi la limite entre l'objet et le mot très floue. Dans cet extrait du recueil *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (Sacré, 2003a), Sacré parle d'une carafe qu'il compare au poème, ce qui lui permet de jouer avec la frontière qui délimite l'existence de l'objet et son entrée en poésie. Finalement, lorsque les mots entrent en jeu, l'objet finit par devenir poème inévitablement :

[...] voilà
Que j'oublie le présent poème et c'est en somme
Une façon peut-être efficace de montrer comment
ça vient
Le plaisir d'écrire et selon quelles manières comme
Sans en avoir l'air. Carafe couleur et forme trans-
parentes
(Comme un poème) quelqu'un regarde à travers et
dedans (Sacré, 2003a : 213).

Un autre aspect à mentionner en rapport avec l'utilisation des mots poétiques et leur tâche à dire le quotidien dans la poésie de James Sacré, c'est la puissance qu'il leur attribue, tel que nous le constatons dans l'extrait suivant, tiré du recueil *Si peu de terre, tout* (Sacré, 2000) :

Soleil qui est un mot tellement grand
Qu'on peut tout mettre dedans (Sacré, 2000 : 40).

Mais, un peu plus loin dans le même recueil, cette même puissance des mots est dévalorisée, comme si tous les mots avaient la même valeur en dehors de la page, ce qui nous laisse voir que pour Sacré, les mots ne contiennent pas de véritable valeur poétique en eux, mais c'est lorsque le poète s'en sert pour dire des réalités et des expériences qu'il considère

poétiques, qu'ils acquièrent cette portée poétique avec laquelle nous, lecteurs, les recevons dans le poème :

C'est quoi le mot soleil rien plus
Que d'autres mots (le vrai soleil
On sait pas) rien plus qu'un mot (Ibid. : 42).

Finalement, il semblerait que pour Sacré, la difficulté du travail poétique réside dans la réalisation d'un rapprochement le plus serré possible entre le mot et la chose sur la page. Néanmoins, malgré cette difficulté éprouvée, le poète insiste, il continue d'écrire, en faisant preuve de l'obstination qui le caractérise. En plus, cette volonté de mettre le quotidien en mots poétiques entraîne inévitablement une réflexion presque constante sur l'acte de création poétique lui-même, et non seulement dans le cas de James Sacré, mais dans l'œuvre de tous les poètes que nous étudions dans notre travail, ce que nous analyserons plus profondément par la suite dans notre travail : « [...] On entend quoi dans les mots qui sont donnés ? Parler c'est comme de se tenir un peu par la main : on ne sait pas ce qu'on tient » (Sacré, 2013a : 93).

Un autre poète dont il faut parler dans ce rapport que certains auteurs établissent entre l'accès aux mots poétiques et leur pouvoir à dire ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien, c'est Antoine Emaz, probablement celui qui insiste le plus, parmi les poètes étudiés, dans cette mise en valeur des mots poétiques en tant qu'éléments chargés de dire le quotidien sur la page. En fait, si Emaz considère que le quotidien constitue toujours l'essence de sa poésie, c'est parce qu'il croit en la valeur poétique des choses les plus anodines, qu'il considère dignes de faire partie du poème. Autrement dit, si Emaz montre cette grande estime vis-à-vis des mots poétiques, c'est parce qu'il les croit capables de dire et de transmettre la valeur poétique d'une réalité quelconque sur la page, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) : « Ce jardin n'est pas plus poétique que celui du voisin. On pourrait même penser que le jardin du voisin est plus riche en diversité végétale et mieux entretenu. Mais le voisin n'écrit pas, donc il a un jardin bouche cousue » (Emaz, 2009a : 144).

Mais, malgré la grande puissance accordée aux mots poétiques, Emaz avoue qu'il ne croit pas à un soi-disant caractère magique des mots. Il sait que les mots sont ceux qui lui permettent d'exprimer la composante poétique qu'il voit dans les réalités les plus quotidiennes et anodines, et que c'est grâce à eux qu'il parvient à transposer le vécu sur la page, et c'est précisément dans cette faculté des mots à dire l'extraordinaire du commun que réside la richesse des mots pour Emaz. C'est-à-dire Antoine Emaz cherche à maintenir le côté commun de

l'expérience vitale qu'il veut toujours mettre en rapport avec l'écriture, tout en essayant de chercher les voies les plus originales et extraordinaires pour y pénétrer, tel que nous le constatons dans cet extrait de son recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) :

Je ne crois pas au pouvoir ancien, magique, des mots, mais je ne crois pas non plus au rien des mots. Quand on les travaille un peu, on arrive sur un feu bas, un pouvoir résiduel en quelque sorte ; il doit venir du fait qu'on les utilise toujours, c'est-à-dire tous les jours. J'écris « une table », et il y a une table, imaginativement certes, mais là, pesante, dans la conscience du lecteur. Ne pas m'écarter de ces mots lourds ; n'écrire que des mots avec lesquels tout le monde a vécu (les mots aussi bien que les choses qu'ils désignent) et puis les manier de façon à ce qu'ils puissent imposer ce vécu, le ramener sur le devant de la tête. Bref, ne pas sortir de l'expérience commune, mais y entrer par les voies les plus variées possibles. Être original, ce n'est pas être seul (Emaz, 2012 : 30).

Néanmoins, les extraits dans lesquels le poète semble être conscient de la puissance limitée des mots à saisir le monde sur la page sont également nombreux dans la poésie d'Emaz. Par exemple, dans le passage qui suit, qui fait partie du recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007), les mots semblent saisir ce qu'ils disent, tout en laissant échapper quelques bouts qu'ils ne parviennent pas à intégrer dans le poème :

certes
les mots allaient un peu plus loin que les mains
mais ils saisissaient moins fermement
il y avait toujours des bouts qui filaient (Emaz, 2007 : 30-31).

Mais, face à cette puissance limitée des mots à tout dire en poésie, le poète se montre comme un être obstiné, comme celui qui insiste auprès des mots, malgré leur capacité limitée à dire le monde : « Et c'est avec peu d'illusion qu'on aligne des mots : reste l'obstination, même sue vaine, qu'ils finiront par faire comme un sol à l'envers ou à force, un ciel sans rage » (Ibid. : 136).

Tel que nous l'avons constaté dans la poésie de James Sacré, chez Antoine Emaz il y a également une volonté d'établir le rapport entre le mot et la chose ou l'objet parce que, les choses et les objets n'ayant pas la faculté de la parole, ils n'ont pas la possibilité d'entrer dans le poème et ne peuvent pas être dits qu'en passant par la dimension des mots poétiques, les seuls qui pourront leur donner une existence langagière en les intégrant dans le poème. D'après Emaz, les choses sont démunies de mots, jusqu'au moment où le poète décide de les inclure dans sa poésie en les nommant avec des mots, et en leur attribuant ainsi une nouvelle vie dans

le poème. D'ailleurs, cette réflexion sur le lien entre le mot et la chose est très récurrente dans la poésie d'Emaz, comme il l'exprime lui-même dans cet extrait de *Cambouis* (Emaz, 2009a), dont une partie importante est consacrée à la réflexion sur l'écriture poétique :

Je préfère conserver ce lien commun mot/chose dans une sorte d'équivalence sue illusoire. Le mot n'a pas le poids de la chose, c'est certain, mais le lien est assez établi communautairement pour que le mot « table », dans la tribu, impose l'objet table dans la conscience du lecteur. C'est tout ce dont j'ai besoin, mais j'en ai besoin car je ne sors pas de la case réel. J'ai donc besoin de cet accord mot/chose au début comme socle, et /ou à la fin comme retour à la réalité rugueuse (Emaz, 2009a : 75).

Le dernier poète qui semble mettre en valeur la force des mots poétiques à dire ce que la réalité peut avoir de plus quotidien et leur capacité de créer un espace extraordinaire au sein de la poésie, c'est Yves Leclair, pour lequel l'écriture constitue une sorte de guide qui le conduit dans la démarche poétique, en aboutissant au saisissement de ce que la réalité environnante a de plus banal et anodin pour ensuite le faire entrer en poésie, cet espace fait de mots poétiques qui permettra au poète d'exprimer tout ce qu'il a pu repérer d'extraordinaire même dans les choses les plus insignifiantes. Dans la poésie de Leclair, c'est l'écriture, à travers le symbole du bâton dans l'exemple qui suit, qui nous guide vers ce que le poète appelle la « terre promise », et qui représenterait cette dimension extraordinaire qui se cache dans l'ordinaire qui nous entoure, et qui est très prisée par l'auteur, ainsi que nous le voyons dans son recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) : « Prends ton bâton et marche. Tous les chemins mènent à une Terre promise » (Leclair, 2007 : 149).

D'ailleurs, nous retrouvons la figure du poète décrite comme celle d'un chercheur d'extraordinaire au milieu du quotidien et de l'ordinaire qui le caractérise, une quête dont les résultats seront mis sur la page à travers l'utilisation des mots poétiques. Dans cet extrait du recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001), le poète avoue qu'il utilise son stylo comme s'il se servait d'un balai, c'est-à-dire, un outil complètement banal, avec lequel il tente d'enlever la poussière de la surface pour atteindre les profondeurs, qu'il désigne comme une « lumière blanche » qui semble se cacher sous le poème. Le poète est donc à la recherche de ce qui brille, de ce qui est merveilleux ou extraordinaire, sous la couche de poussière qui couvre le poème, et qu'il tente d'enlever avec son stylo, bref avec les mots poétiques qu'il inscrit sur la page, comme s'il s'agissait d'un balai. Le stylo, à savoir l'écriture, représente pour Leclair une manière de voir plus clair, d'aiguiser son regard de poète pour ainsi parvenir à dire dans l'espace poétique ce qu'il aurait repéré d'extraordinaire dans le quotidien le plus anodin :

Mon pays est d'une couleur égarée.
J'use de mon stylo comme d'un balai.
Je chasse les mots noirs pour mieux retrouver
La lumière blanche sous le poème (Leclair, 2001 : 63).

Et dans cette quête de ce qui est extraordinaire même au sein du quotidien le plus terre à terre, Leclair parle des mots comme de son « moyen de transport », c'est-à-dire il les présente comme ceux qui lui permettent de se déplacer, rendant ainsi son âme nomade et prête à la découverte de ce que le quotidien cache d'extraordinaire, comme nous le remarquons dans le recueil *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014a) :

Tu rêves trop sur les mots, me dit-on !
Mais les mots sont mes *moyens de transport*.
La part nomade de l'âme, je me demande
Si ce n'est pas ce poudroïement de sable
Dans la main d'un enfant, cette poignée
de grains – ou syllabes jetées au vent (Leclair, 2014a : 62).

Ainsi que nous l'avons vu dans le cas d'autres poètes, la mise en mots poétiques du quotidien pousse Leclair à réfléchir dans sa poésie sur l'écriture et sur la manière dont les mots surgissent sur la page en y accueillant même les faits les plus quotidiens de la réalité qui nous entoure. Par exemple, dans cet extrait du recueil *Orient intime* (Leclair, 2010), le poète réfléchit sur la place que l'écriture occupe dans la vie, pour conclure que les mots sont tous ce qu'il nous reste en attendant que la mort, qu'il qualifie de « grand balayeur », arrive. Mais, Leclair affirme en même temps que lorsqu'une vie est pleine, les mots n'ont pas de place en elle, ils ne surgissent que lorsque le manque, l'absence ou le vide s'installent et qu'une nostalgie vis-à-vis de la vie pleine de jadis nous envahit. Les mots naissent donc d'une nostalgie d'après Leclair :

En attendant (dans cette absence croissante), ce sont les mots (et rien d'autre hélas !) qui rappellent, comme s'alignent les sarcophages sur l'antique route d'Ostie. Quand la vie est pleine de présences, riche d'échanges, heureuse de vraies paroles, lorsqu'elle est bien remplie, grosse comme un bourgeon bientôt en fleur, gonflée comme le ventre d'une femme enceinte, il n'y a guère de place pour l'écriture – sauf pour ne pas oublier que ces moments pleins ne furent pas, comme parviendrait presque à vous le faire croire la fuite inutile des jours, un rêve – une pure illusion.

Le mot vient après, comme une nostalgie : envers du plein, c'est-à-dire en creux, empreinte d'un pas dans l'argile, masque mortuaire d'un visage aimé disparu, chiffre bientôt illisible (Leclair, 2010 : 16-17).

Après avoir étudié les poètes qui abordent avec plus de récurrence cette mise en mots poétiques du quotidien, nous consacrerons les dernières lignes de cette partie à parler de deux poètes, Guy Goffette et Marie-Claire Bancquart qui, malgré leur approche plus timide au thème du quotidien dans leur poésie, apportent des éléments significatifs concernant notamment les considérations sur l'utilisation des mots poétiques et leur manière de dire la réalité et le monde, même dans son versant le plus banal.

Dans le cas de Guy Goffette, il s'agit d'un poète qui fait preuve d'une grande confiance vis-à-vis du pouvoir des mots poétiques chargés de dire la réalité dans le poème. Goffette pense que dans la dimension poétique, les mots nous permettent de tout faire, et pour exprimer ce pouvoir, il parle des éléments de la nature les plus insaisissables et les plus difficiles à contrôler, comme la mer ou le vent, que le poète aura la capacité de maîtriser et de façonner à sa guise au sein du poème grâce au travail avec les mots. C'est-à-dire et, d'après cet extrait du recueil *L'Adieux aux lisières* (Goffette, 2007), quand il s'agit de créer un poème, les mots nous permettent de tout faire :

Tu peux bien prendre la mer par les cheveux
Et la secouer comme un vieux tapis
[...] attacher
Le vent au bout d'une ficelle et le mener
À la baguette, c'est facile, à peine
Un jeu d'enfant dans la chambre des mots
Et l'univers dans ta poche n'est plus
Qu'une bille de verre [...] (Goffette, 2007 : 170).

De même, dans la poésie de Goffette, les mots poétiques auraient la faculté de nous faire partir ailleurs, tel que nous le voyons dans le recueil *Un manteau de fortune* (Goffette, 2001), où Goffette parle d'un chat qui écrit des poèmes, et ce travail d'écriture lui permet de dépasser les limites de sa vie, d'aller plus loin, de partir ailleurs, ce qui renforce la puissance attribuée par Goffette aux mots qui constituent le poème :

Le chat de Lorraine a ceci
De particulier : il écrit
Des lettres d'amour, des poèmes
Aux quatre saisons qui l'entraînent
Loin dans les marges de sa vie (Goffette, 2001 : 84).

En ce qui concerne la poétesse Marie-Claire Bancquart, elle conçoit les mots poétiques comme des accompagnateurs du poète, des éléments qui sont toujours avec lui, ainsi que nous le remarquons dans ce passage du recueil *Rituel d'emportement* (Bancquart, 2002) :

La parole
à côté
nous accompagne (Bancquart, 2002 : 162).

Finalement, cet extrait de son recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010), représente une preuve de la mise en valeur de l'énergie des mots que Bancquart réalise dans sa poésie :

mots
ne sont qu'un peu d'énergie
très peu
dans l'immense tout
presque nulle part, presque rien
mais vibrent
pour quelque chose (Bancquart, 2010 : 91).

Avant de terminer cette première partie des aspects positifs ou neutres de la présence du quotidien en poésie, qui analyse la volonté des poètes étudiés de tirer ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire dans le quotidien, nous allons consacrer quelques lignes à examiner les conclusions que nous avons tirées des différents aspects que cette extraction d'extraordinaire du quotidien peut entraîner. Nous avons vu que chaque poète étudié affronte le travail poétique suivant des démarches différentes, et ayant recours à divers procédés pour les mettre en place ; néanmoins, tous ces poètes semblent vouloir introduire le quotidien le plus banal et ordinaire dans leur poésie, pour ainsi pouvoir tirer ce qu'il y a d'extraordinaire en lui, et qu'en dehors de la dimension poétique nous avons du mal à repérer. Cela ne veut pas dire que les méthodes et les chemins utilisés pour le faire sont les mêmes chez tous ces poètes, mais ils semblent tous concernés par les aspects que nous avons étudiés, et qui représentent ce désir d'extraire l'extraordinaire du quotidien : le quotidien comme origine de la poésie, la mise en valeur de la banalité et la mise en mots poétiques du quotidien. Après avoir minutieusement étudié chacun de ces aspects, nous pouvons affirmer que malgré les différences qui distinguent les poètes sélectionnés, ils coïncident tous dans cette volonté de tirer et de saisir ce qu'il y a d'extraordinaire, d'étonnant ou de merveilleux dans le quotidien, parce qu'ils versent tous le même regard poétique sur la réalité quotidienne la plus anodine, plate et banale, rendant possible la quête d'extraordinaire en elle.

En ce qui concerne le premier thème, celui qui a voulu étudier le quotidien comme origine de la poésie, nous pourrions dire que le fait que ces poètes prennent le quotidien comme origine ou comme source de leur poésie, montre que le quotidien les intéresse non seulement comme thématique à traiter dans leurs poèmes, mais qu'il en constitue aussi bien la matière première que l'objet de leur travail poétique. Ainsi, nous constatons que l'approche que ces poètes réalisent du quotidien, n'est pas seulement une approche thématique, mais qu'elle représente le fond de leur travail, parce que, à partir du moment où ils réclament que le quotidien est à l'origine de leur poésie, ils avouent qu'ils ont besoin d'être ancrés et intégrés dans le quotidien pour pouvoir le transformer en matière créatrice.

Le deuxième thème a eu comme but d'analyser la mise en valeur de la banalité et, en rapport avec ceci, nous pourrions conclure que le fait d'extraire ce qui est extraordinaire du quotidien à travers la mise en valeur de la banalité qui le caractérise, déclenche un certain lyrisme sur la page qui ne semblait pas possible à partir de sujets et de mots aussi simples, banals et anodins. Parfois il semble même que le lyrisme que nous remarquons dans ces poèmes est une surprise, nous ne nous y attendions pas, nous ne considérons pas le quotidien le plus banal et ordinaire capable de créer un objet poétique doté d'une certaine allure lyrique. Parfois nous nous demandons même si ce lyrisme auquel aboutissent les poèmes issus de la banalité la plus plate, n'étonnent pas les poètes eux-mêmes. Pourtant, nous l'avons vu dans plusieurs exemples cités, un brin de lyrisme peut naître de l'attention prêtée au quotidien le plus banal et, encore une fois, c'est le regard poétique porté sur lui qui favorise qu'un instant lyrique ait lieu dans le poème, permettant ainsi que l'extraordinaire prenne place en lui.

Le troisième thème étudié, portait sur la mise en mots poétiques du quotidien, c'est-à-dire sur la manière dont ces poètes tentent de dire ce qu'ils ont trouvé d'extraordinaire dans le quotidien à travers les mots eux-mêmes, qui constituent leur outil le plus précieux pour travailler la langue et la mettre au service de cette quête d'extraordinaire dont il est question ici. La manière dont ces poètes tentent de tirer l'extraordinaire du quotidien, c'est-à-dire en ayant recours aux mots poétiques, reflète qu'ils ont tous une grande confiance en leur valeur et en leur puissance en tant qu'évocateurs de ce que le quotidien a de plus banal mais, en même temps d'extraordinaire. Il ne faut pas oublier que l'une des caractéristiques principales de la poésie contemporaine, c'est le désir des poètes de résoudre leurs soucis et de répondre à leurs questionnements en demeurant au sein de la sphère poétique et en se concentrant sur le travail des mots eux-mêmes. C'est pourquoi nous pouvons facilement comprendre la confiance que

les poètes étudiés font aux mots poétiques, parce qu'ils savent que ce sera à travers eux qu'ils satisferont leur quête d'extraordinaire dans le quotidien.

Pour conclure, nous pourrions dire que les efforts de ces poètes pour tenter de tirer l'extraordinaire du quotidien sont aussi nombreux que variés dans leurs travaux poétiques, et que toutes les tentatives qu'ils mettent en place pour parvenir à cette extraction passent inévitablement par la dimension des mots poétiques eux-mêmes, ce qui entraîne une réflexion dont nous avons témoigné lors de ce premier chapitre, sur le processus d'écriture poétique et sur la manière dont les poètes se rapportent au travail avec les mots destinés à former le poème. Nous ne pouvons pas oublier que, dans ce travail, nous nous disposons à étudier la place que le quotidien, dans toutes ses représentations possibles, occupe dans l'œuvre poétique de quelques auteurs contemporains, pour lesquels les mots du langage constituent la matière première, leur outil primordial pour le travail poétique.

2.2. UNE POÉSIE DE CIRCONSTANCE, EN CONTACT AVEC LA RÉALITÉ ET LA VIE

Arrivés à cette deuxième partie, nous avons déjà constaté que la poésie réalisée par les poètes dont il est question dans notre travail, semble toujours être en rapport avec le quotidien dans ses multiples représentations. Mais, en même temps, il paraît que cette poésie toujours soucieuse du quotidien, garde aussi le contact avec la réalité et la vie dont elle provient, ce qui nous permet de la qualifier comme étant une poésie de circonstance. Les poètes que nous étudions ici, sont conscients de la présence du quotidien dans leur poésie, mais, ils vont au-delà de cette constatation, en revendiquant que cette mise en page du quotidien exige que le poète conserve son lien avec la réalité, son rapport à la vie qui l'entoure et qui est, en définitive, celle qui déclenche le poème. Le poète et essayiste Jean-Pierre Siméon réfléchit profondément sur ce rapport que la poésie semble entretenir avec la réalité, en soulignant que la poésie ne se limite pas à répertorier ce que la réalité met à notre disposition, mais qu'elle cherche à dire la part de réel qui est vécue par le poète. C'est-à-dire en poésie, on a affaire à une réalité qui est inévitablement en rapport avec le vécu, tel que nous le constatons dans son essai sur la poésie contemporaine *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015) :

La poésie ne s'en tient jamais à la description-narration des faits et mécanismes de surface (le surf sur le réel qui devient à présent le mode obligé de la saisie du monde), cette pseudo-réalité qui n'est du réel que son fantasme, son reflet immobile, un miroir aux alouettes. Le poème ne cherche pas à contenir le réel, n'est pas cette contention du réel qui vise à

l'inventorier en représentations stables et repérables, en conventions donc. Il tente d'en percevoir l'extension infinie dans la résonance qu'il a dans la conscience. Le réel de surface, tangible et visible, est inventorable (le récit dresse cet inventaire), le réel dont nous entretenons la poésie, non pas celui qui se décrit mais celui qui se vit, est comme la vie qui l'agit, infini (Siméon, 2015 : 40).

Il semblerait pourtant que ce rapport que la poésie des auteurs étudiés maintient avec la réalité et le vécu, faisant ainsi une poésie que nous pourrions qualifier de circonstance, n'est pas exclusif des poètes que nous étudions dans notre travail, mais il constitue une caractéristique commune à toutes les écritures poétiques contemporaines, tel que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix l'affirme dans son essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009). D'après Maulpoix, étant donné que tout poète contemporain cherche à établir un rapport avec la part la plus quotidienne et commune de la vie de tous les jours, c'est dans la manière dont chaque poète envisage ce rapport à la réalité de la vie courante et dans la manière dont il dit ce rapport sur la page, que réside la différence qui nous permet de distinguer des tendances et des orientations différentes au sein de la poésie contemporaine. Dans le cas des poètes que nous étudions, ils sont plutôt favorables à approcher la réalité « à travers le quotidien, la circonstance, les objets et les événements ordinaires de la vie », un procédé qui nous permet de rassembler ces poètes dans une même prédisposition vis-à-vis de l'approche de la réalité et de la manière de l'intégrer dans leurs poèmes :

Sans doute est-ce du côté du rapport à la réalité qu'il faut chercher le commun dénominateur des écritures poétiques contemporaines. [...] Pour certains le réel est ce qui est impossible à dire, tandis que pour d'autres il est constamment approché à travers le quotidien, la circonstance, les objets et les événements ordinaires de la vie. [...] Qu'elles soient lyriques, littéralistes ou constructivistes, les écritures d'aujourd'hui prennent en compte la vie commune, afin de la dire au plus près, sans l'embellir ni la falsifier (Maulpoix, 2009 : 93-94).

Cette volonté de garder toujours le contact avec le réel et le vécu, pour ainsi mettre en place une poésie de circonstance, dans laquelle le quotidien puisse se déployer tout en gardant les pieds sur terre, est représentée à travers la présence de différents thèmes que nous aborderons dans la partie qui suit. Tout d'abord, nous analyserons la présence de gestes quotidiens dans les poèmes des auteurs étudiés, qui constituent une mise en poésie des gestes de vie dont ils veulent garder la trace dans leurs poèmes. Ces poètes semblent vouloir recueillir des gestes que nous reproduisons dans nos vies quotidiennes, des gestes que nous pourrions croire insignifiants, mais qui, en réalité, permettent d'établir et de maintenir un lien entre la poésie et la vie, entre

ce que ces poètes vivent et ce qu'ils écrivent, en évitant ainsi de perdre le contact avec la réalité, et tout en continuant d'explorer les diverses représentations du quotidien dans le poème. Ainsi, les gestes quotidiens que ces poètes transfèrent à la dimension poétique, deviennent à la fois les intermédiaires entre le vécu et le poème, et les représentants, au sein du poème, du quotidien qui caractérise nos réalités. Cet extrait de l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) du poète James Sacré, représente un bon exemple de cette volonté d'introduire des gestes quotidiens dans le poème, en tant que représentants des gestes de vie que nous reproduisons dans la réalité et la vie de tous les jours dans laquelle ces poètes puisent pour y trouver de la matière créatrice : « La poésie par ses gestes de mots se mêle bien aux gestes du vivant » (Sacré, 2013b : 143).

Ensuite, nous étudierons le rôle d'intermédiaire que le quotidien joue entre le vécu, la réalité et la représentation poétique, pour constater que les poètes étudiés attribuent au quotidien la fonction d'énonciateur du vécu au sein du poème. La poésie est toujours en contact avec la vie, avec le vécu, et le quotidien joue le rôle d'intermédiaire entre ce vécu et la manière dont le poète le représente sur la page. Le poète témoigne de ce qu'il a vécu, de son contact avec la vie et la réalité à partir d'anecdotes et d'extraits du quotidien qu'il décide d'inclure dans sa poésie, parce qu'il sait que ces bribes de vie et de réalité qu'il fait entrer dans ses poèmes par l'intermédiaire du quotidien, lui permettront de garder les pieds sur terre, de ne pas perdre le contact avec la réalité et de faire ainsi une poésie franche et sincère, qui ne s'évade pas et qui ne veut pas fuir la réalité mais tout le contraire, rester en contact étroit avec elle. Cet extrait du séminaire *La poésie pour quoi faire ?* (Maulpoix, 2007), de Jean-Michel Maulpoix, représente un exemple de la manière dont ces poètes désirent que le quotidien introduise et énonce le vécu sur la page :

Et ce qui fait de la poésie un lieu essentiel, et je dirais même un lieu vrai, si elle a quelque chose de vrai à nous dire à propos de la vie, c'est que la vie, le vivre, y est directement exprimé, interrogé au plus près, du plus près, dans sa langue, au plus près de sa langue, en faisant comme corps avec elle. Je pourrais résumer cela d'une formule en disant que la poésie prend directement le pouls de la vie dans la langue et qu'elle donne à entendre le battement de la langue dans les choses de la vie (Maulpoix, 2007).

Nous finirons en abordant le thème des circonstances quotidiennes qui représentent souvent une sorte de refuge face aux angoisses de la vie. Lorsque nous avons peur, lorsque des angoisses existentielles nous assaillent, le quotidien, les tâches répétitives et routinières que nous réalisons tous les jours, peuvent représenter une sorte de soulagement, un refuge, dans lequel nous nous sentons en sécurité. C'est-à-dire l'aspect le plus monotone et routinier de la

vie de tous les jours peut nous apporter de l'apaisement et du réconfort. En plus, nous avons remarqué que cette proximité des circonstances quotidiennes qui soulagent en quelque sorte le poète face aux angoisses existentielles, provoque à son tour ce que nous pourrions appeler une incitation à l'écriture parce que, finalement, c'est le fait de garder du contact avec la vie et la réalité, même avec les événements les plus quotidiens et anodins qui les constituent, qui pousse ces poètes à écrire. Autrement dit, le poète écrit toujours à partir de ce qu'il a vécu, de ce qu'il a vu et de ce qu'il a expérimenté dans la réalité qui l'entoure, aussi banale et insignifiante soit-elle, et c'est précisément le rapprochement des aspects les plus insignifiants de sa réalité et de sa vie qui provoquera l'envie d'écriture en lui. Voilà probablement pourquoi ces poètes insistent sur le fait de conserver le lien avec le vécu dans leurs poèmes, en utilisant le quotidien comme intermédiaire, parce qu'ils savent que c'est la vie et la réalité de leur entourage, qui suscite l'écriture poétique chez eux. Cet extrait d'un entretien fait à Antoine Emaz dans la revue *Le matricule des anges*, nous laisse constater que pour les poètes étudiés, c'est le contact avec la réalité la plus terre à terre qui déclenche l'écriture poétique, ou qui les incite à mettre le rapport qu'ils entretiennent avec la réalité la plus quotidienne sur la page :

Il y a un savoir faire qui se constitue au fil de l'écriture des poèmes mais il ne faut jamais réduire l'écriture d'un poème à ce savoir faire. Il faut arriver à ce que le poème t'emporte là où tu ne pensais pas aller. Si je veux écrire un poème, je n'y arriverai pas. Ça vient malgré moi. Quelque chose se dit à travers moi que je ne pensais pas dire et c'est ça qui va me donner le poème. Le poème vient comme contrecoup de la sensibilité sur la réalité (Laugier, 2002a : 42).

2.2.1. Des gestes quotidiens qui représentent des gestes de vie

Parmi les poètes que nous avons classés comme étant les plus représentatifs dans leur approche au thème du quotidien, il faudra parler de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz et Yves Leclair, qui semblent vouloir intégrer des gestes quotidiens dans leurs poèmes, comme des représentants des gestes que nous reproduisons dans nos vies quotidiennes, qui leur permettent de conserver le lien entre la dimension poétique et la réalité dont le poème est issu. Mais, à part ces principaux poètes, nous étudierons d'autres auteurs qui, malgré leur abord plus subtil du thème du quotidien, contribuent également au développement de cette mise en poésie des gestes quotidiens qui illustrent des gestes de vie : il s'agit de Benoît Conort et de William Cliff.

En ce qui concerne Jean-Michel Maulpoix, il y a une volonté de la part du poète de faire que les gestes quotidiens fassent partie de sa poésie, car, d'après Maulpoix, le poète est principalement « un homme qui avance avec la main », c'est-à-dire quelqu'un qui se sert de sa main et des gestes qu'elle fait, pour intégrer du sens dans le poème, en reproduisant ainsi dans la dimension poétique, les gestes vécus dans la réalité, tel que nous le constatons dans son essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b) :

Le poète marche sur les mains : Il est un homme qui avance avec la main. En tenant la plume, en la faisant aller et grincer sur le papier, puisque telle est l'écriture. Le poète écrit à la main, travaille avec la main. [...] La main conduit l'écriture tout autant qu'elle se laisse conduire par elle. La main est donc l'instrument du sens aussi bien qu'un sens à part entière : une espèce de toucher singulier, celui de la plume sur la page blanche ou de la langue sur le silence (Maulpoix, 2002b : 21).

Nous rencontrons souvent des gestes quotidiens intégrés dans les poèmes de Maulpoix à travers l'écriture, qui est chargée de faire entrer les gestes que nous faisons dans la vie de tous les jours dans le poème, ainsi que nous le voyons dans ce fragment du recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994) : « On lave la vaisselle et les tables, on répand de la sciure sur le sol, on balaie les mégots. Le garçon dénoue sa cravate » (Maulpoix, 1994 : 126). Néanmoins, le poète ne se limite pas à inclure des gestes quotidiens dans sa poésie, mais il les utilise comme des représentants de la vie quotidienne qu'il essaie de mettre sur la page, ce qui nous montre qu'effectivement, les gestes quotidiens que Maulpoix incorpore dans sa poésie, représentent des gestes de vie, lui permettant ainsi de garder le contact entre les mots poétiques et la réalité dont ils sont issus. Par exemple, il y a tout un poème dans le recueil *Domaine Public* (Maulpoix, 1998a), intitulé *Poétique du boulevard*, consacré à recueillir les gestes des passants d'un boulevard, ce qui montre que Maulpoix est toujours attentif à la vie de tous les jours qui se promène devant lui et qu'il tente de figer sur la page dans tous ses registres. Il s'agit d'une sorte d'inventaire de bribes de gestes, de mots, de mouvements et d'attitudes de différents passants qui permettent au poète de capter la présence du quotidien dans le poème, tout en conservant son lien avec la réalité :

Il y a ceux qui promènent un cornet de glace au chocolat
Ceux qui se tiennent la main, ceux qui se laissent pousser la barbe
Ceux qui portent un sac en plastique, avec des courses, des livres ou des bouteilles
Ceux qui mettent un chapeau, ceux qui balancent les bras
Ceux tee-shirt rayé, ceux polo vert et short rouge

Ceux terrasse de café, rhumerie, acras et daïquiri
Ceux lunettes en écailles
Celles grosse bague et collier d'or jaune
Ceux walkman, ceux et celles téléphone portable (De plus en plus nombreux)
Ceux bracelet de montre et cigarettes anglaises
Ceux avec filtre ou sans filtre. Ceux « on the rocks », ceux rondelle de citron.
Ceux chemise bleue à rayures fines, calvitie débutante
Ceux un peu empâté par l'âge. Ceux BMW Z3, six cylindres en ligne, 2 793 cm³

Ceux « je voulais te dire », ceux « maintenant ça suffit »
Ceux « dis-toi bien que je ne suis pas n'importe qui »
Ceux « j'aimerais bien bouger », ceux « sois belle, parle-moi »
Ceux « je ne te demande pas d'être comme ça »
Ceux « putain, ça fait vingt-quatre ans ! » [...] (Maulpoix, 1998a : 40-41).

En outre, dans la poésie de Maulpoix, les gestes de vie sont toujours à proximité des gestes d'écriture du poète. En fait, pour Maulpoix, écrire serait une autre manière de faire des gestes quotidiens, cette fois-ci les figeant sur la page, voilà pourquoi il considère que les gestes de vie et les gestes d'écriture font partie d'un même élan, dont la seule différence réside dans l'espace où le geste se reproduit : dans le cas des gestes de vie, c'est la réalité et le vécu qui accueille le geste et, dans le cas de l'écriture, c'est la page qui accomplit cette fonction, même si tous deux cherchent la même chose, à savoir, une certaine captation et fixation de la présence du quotidien : « Quitter ses vêtements, se glisser dans l'eau claire, n'est pas si différent d'écrire. Je fais des gestes ordinaires, je me souviens de choses et d'autres. Ma vie demeure accidentelle » (Maulpoix, 1996a : 31). Il faudrait rappeler que pour Maulpoix, l'écriture est tout d'abord un geste que le poète fait avec sa main, un geste qui lui permet d'inscrire ce qu'il voit et ce qu'il vit sur la page, ainsi qu'il l'explique dans l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005) :

L'écriture est une affaire de main. [...] Un écrivain est un homme qui pense avec la main, au gré de tracés et de ratures. [...] Au chant qui vient par le souffle, la bouche et le pas du marcheur lyrique, s'oppose un travail d'homme penché, immobile face à la page d'écriture : des mots lui viennent en lignes dans la main. [...] L'écriture est à la recherche de ce geste étrange et simple : le toucher d'une plume sur la page blanche (Maulpoix, 2005 : 97-99).

À part ce rapprochement entre les gestes d'écriture et les gestes de vie que nous avons observé dans l'œuvre de Maulpoix, la reproduction des mêmes gestes est interprétée comme une marque du quotidien par le poète. C'est-à-dire le poète observe le quotidien et se rend compte qu'il est fait, dans une grande partie, de gestes que nous n'arrêtons pas de reproduire et

qui font que nous soyons intégrés dans cette roue du quotidien qui semble toujours tourner dans le même sens et à la même vitesse, sans jamais s'arrêter. Par exemple, dans son recueil *L'instinct de ciel* (Maulpoix, 2000b), le poète nous fait remarquer que dans les habitudes sociales telles que les mariages, les funérailles, etc., on reproduit toujours les mêmes gestes. La tradition serait donc une autre forme de quotidien pour Maulpoix, dans la mesure où elle représente une autre manière de répéter et de reproduire des gestes qui sont appris et hérités de génération en génération :

Ici comme là, beaucoup de fleurs, trop de fleurs, en bouquets ou en gerbes... Des retrouvailles, des bonjours, des mines. Dans l'église, les mêmes bruits de chaises, presque les mêmes toux. Près de l'autel, où tous deux se tenaient côte à côte, silencieux, elle de blanc vêtue, lui costumé de neuf, intimidés et attentifs, un peu transis [...] (Maulpoix, 2000b : 145-146).

Un autre poète dont il faut parler en rapport avec cette mise en place de gestes quotidiens qui représentent des gestes de vie, c'est James Sacré, un poète dont l'écriture peut être considérée comme étant une écriture de gestes de vie, ainsi qu'il l'affirme dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « [...] écrire un poème c'est juste un banal geste de vivant comme on en fait quand on travaille, quand on joue, etc., un geste de mots pour faire signe aux autres – leur faire signe de se rapprocher, ou de s'éloigner. Ou juste un geste pour soi, pour se bouger un peu dans la matière d'une langue » (Sacré, 2013b : 15). La poésie de Sacré est une poésie dans laquelle il y a un rapport évident entre les mots poétiques et la vie dont ils sont issus et qu'ils représentent sur la page à travers des gestes d'écriture : « Il s'agit de faire en somme des gestes d'écriture en même temps qu'on a des gestes du corps ou de la parole dans la rencontre du monde et de ses semblables » (Ibid. : 83).

La première constatation que nous faisons au moment d'étudier la poésie de Sacré, c'est qu'il s'agit d'une poésie où le poète explore constamment le lien entre les mots poétiques et la vie, entre l'expérience vécue et ce que les mots ont à en dire. En plus, il ne fait pas de distinction entre les expériences extraordinaires ou banales, parce que, pour Sacré, tout est digne de faire partie du poème. En fait, c'est précisément ce désir de créer le poème à partir d'évènements banals et quotidiens, qui donne l'occasion au poète de garder le contact avec la réalité et la vie. Chez Sacré, la vision du quotidien prend toujours comme point de départ l'expérience vécue, c'est-à-dire, s'il se donne la peine de recueillir ce qu'il y a de plus ordinaire et de plus anodin dans le quotidien, c'est parce qu'il conserve un lien avec le vécu. Grâce à l'écriture poétique, Sacré parvient à interroger son expérience vécue et à la partager avec le lecteur. Ainsi, le vécu

et les mots poétiques sont indissociables, et c'est le geste poétique qui permettra de les réunir sur la page, les offrant ainsi, dans un dernier geste de don poétique, au lecteur. Le fragment qui suit, tiré du recueil *Affaires d'écriture (Ancrits divers)* (Sacré, 2012a), nous montre comment la poésie de Sacré se débat entre le merveilleux et l'insignifiant, tout en demeurant toujours en rapport avec le vécu. Pour lui, écrire c'est toujours un « geste de vivant », de vécu, de vie, que ce soit dans son côté le plus merveilleux ou le plus insignifiant : « Mes ancrits désirent aussi être des poèmes qui seraient capables de tenir ensemble la merveille de vivre (écrire c'est aussi faire des gestes de vivant) et la désespérante insignifiance de ce vivre » (Sacré, 2012a : 11).

De même, et à cause de cette obstination dans la constitution d'un lien entre l'écriture et la vie présente dans la poésie de James Sacré, nous voyons souvent que les gestes de vie que le poète s'acharne à mettre sur la page, en les traduisant en gestes poétiques, constituent en réalité du matériau pour l'écriture, tel que nous le constatons dans son recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a) :

Je décris que des façons d'arranger des phrases
À cause de ces matériaux divers : des notes sans projet, les
gestes d'une vie [...] (Sacré, 2010a : 10).

Partant de cette conception poétique d'après laquelle les gestes de vie constituent de la matière créatrice, Sacré avoue qu'il peut écrire sans fin : tant qu'il aura du vécu comme point de départ, il pourra continuer à écrire. Néanmoins, il ne se limite pas à sa propre expérience vécue, mais il fait également attention aux gestes faits par autrui dans la vie de tous les jours, ce qui élargit sa matière première pour l'écriture. Ainsi, dans ses poèmes, Sacré met souvent sur la page les gestes des gens qui passent ou qui l'entourent. En plus, il fait attention aux aspects les plus anodins, aux petits détails de leurs gestes, comme celui de se toucher la braguette, parce que tout geste, aussi anodin soit-il, représente le vécu et mérite donc de faire partie du poème, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Un paradis de poussières* (Sacré, 2007b) :

À vrai dire on pourrait écrire sans fin
À cause de tous les gens passant dans la rue, à l'instant
Trois quatre hommes un peu âgés ou moins,
Chacun avec un bonnet de laine ou calotte en coton bleu,
Bleu avec un dessin ocre, ou tout blanc.
Là-bas quelqu'un d'autre, le haut du bonnet malmené
On pourrait noter toutes les façons qu'ont les gens, adultes, les plus

vieux, les gamins pareils
de se toucher à chaque instant la braguette, remettre en place ou seulement se tenir un
peu [...] (Sacré, 2007b : 11).

James Sacré est un poète qui est toujours attentif aux gestes qu'il accomplit lui-même ou que d'autres accomplissent dans la vie de tous les jours, parce qu'il sait que la mise en poésie de ces gestes de vie lui permettra d'entrer dans la dimension poétique sans pour autant perdre le contact avec la réalité et le vécu.

Les gestes de vie que Sacré tente de capter dans ses poèmes, parviennent au lecteur à travers des gestes d'écriture ou des gestes poétiques, ce qui révèle que chez lui, il est toujours question de gestes. Probablement, c'est la raison pour laquelle l'écriture apparaît souvent associée à des tâches faites à la main dans sa poésie, en comparant les travaux faits à la main avec le travail de création poétique. Par exemple, dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Si peu de terre, tout* (Sacré, 2000), le travail d'écriture est associé à la tâche de faire la lessive, qui est un travail de gestes, un travail fait à la main. De même, en essayant de qualifier ce travail d'écriture sous l'apparence de lessives, l'auteur désigne son écriture comme étant une écriture courte et qui donne la sensation de se développer toute seule, comme si les gestes d'écriture mis en place par le poète parvenaient à lui de manière presque accidentelle :

Écrire autour de ces linges c'est comme un
travail de lessive à faire. Forcé d'y revenir à la
fin, mais le poème réduit tout à presque rien.
Que des petits gestes ; au fond j'ai jamais fait
de lavage en grand. Courtes lessives dans les
lavabos d'une école ou de la caserne, bassines
qu'on laissait tout tremper dedans longtemps
comme si ça allait laver tout seul (Sacré, 2000 : 15).

Également, Sacré a souvent recours au monde paysan qui a marqué son enfance pour y chercher des gestes qui pourraient être équivalents au geste d'écriture, tel qu'il l'affirme dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « Être paysan, pour moi, ce sont de simples façons de vivre et d'être, des gestes en rapport avec un certain nombre de choses. [...] Je bricole aujourd'hui mes poèmes : si je continue des gestes paysans ? » (Sacré, 2013b : 19). Dans le recueil *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (Sacré, 2003a), il y a un extrait intitulé « Un brabant double avec des voiles », dans lequel le poète se présente comme un paysan qui utilise le brabant, une machine métallique qui sert à travailler la terre, la faisait

fonctionner avec des mots, pour obtenir finalement un poème. De cette manière, le poète reproduit le geste du paysan dans le poème, en utilisant la machine propre à l'écrivain, à savoir, sa plume. En ce qui concerne la forme du poème, Sacré a voulu jouer avec la disposition des vers, en imitant le mouvement tournant de la machine, de sorte que le geste du paysan avec le brabant qui fait tourner la terre, se transforme en un geste poétique qui fait tourner les mots :

Mouvement l'encre et le papier le vent ça parle de
fontaine et de ce n'est rien poème soudain qui se dé-
prend la rime est un buisson percé le cœur il sèche
dans son mot cœur le ce n'est rien mouvement l'encre
le temps dans la lumière je la vois l'été le silence dans les
prés j'aime la solitude le temps mal mesuré.

Mouvement l'encre
le cœur est lent visage
que l'été silence

Voilà mouvement l'encre et le papier le vent
Me parle de fontaine et de la référen-
ce n'est rien poème qui soudain se déprend
La rime est un buisson percé le cœur est lent
Il sèche dans son mot cœur le vent le balan
Ce n'est rien voilà mouvement l'encre et le temps
(dans la lumière que je vois et l'infinie quantité de bleu
que l'été silence dans les prés les visages que j'aime sont
de la solitude et du temps qui n'est pas mesuré) (Sacré, 2003a : 161).

Finalement, Sacré conclut que son travail poétique repose sur une reprise constante d'un même geste, celui d'écrire un recueil poétique, comme si tous les gestes de vie qu'il s'acharne à recueillir et à traduire en gestes poétiques, faisaient en réalité partie d'un même projet commun : son projet de création poétique. C'est ce que nous remarquons dans cet extrait du même recueil que nous venons de citer : « En fait, je ne suis jamais passé à autre chose : je ne fais toujours que reprendre mon geste : écrire un livre de poèmes » (Ibid. : 223).

Un autre poète à citer dans ce rapport que nous étudions entre les gestes quotidiens que les poètes étudiés recueillent sur la page, et le vécu qu'ils représentent, c'est Antoine Emaz, pour lequel les gestes quotidiens peuvent atteindre le poème, nous montrant ainsi, d'une part, qu'il fait attention à la reproduction des gestes dans la vie quotidienne et, d'autre part, que ces

gestes quotidiens méritent de faire partie de la poésie. D'après Emaz, le poème est fait de gestes, de bruits et d'odeurs du quotidien, ce qui lui permet de maintenir le contact avec la réalité dont il est né, tel que ce bref commentaire sur le recueil *Peau* (Emaz, 2008) fait par Emmanuel Laugier dans la revue *Le matricule des anges* nous le montre : « *Peau* continue d'explorer comment la surface des choses vient se coller à nos propres gestes » (Laugier, 2008 : 21). Néanmoins, il y a une nuance différente dans cette mise en poésie des gestes quotidiens chez Emaz, si nous le comparons avec le reste des poètes étudiés. Pour lui, ce n'est pas tellement le poète qui met les gestes dans le poème, mais il s'agit d'un processus qui a lieu presque à l'insu du poète, comme s'il ne faisait que les laisser surgir sur la page, comme s'il ne voulait pas introduire la réalité dans le poème directement, à travers ces gestes quotidiens, mais plutôt la laisser surgir en lui. Cette petite nuance dans la conception de la mise en poésie des gestes quotidiens, implique une position plus passive de la part du poète vis-à-vis du processus de création poétique, un processus dans lequel le poète n'interviendrait pas directement dans la mise en poésie de la réalité, mais il se laisserait aller par le poème qui, un jour ou l'autre, atteindra le quotidien. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) :

Je me mets à faire la soupe du soir : poireaux-carottes, comme d'habitude. Il y aura un moment, je le sais – je ne sais pas quand – où ces gestes répétés prendront place dans le poème, de même que les odeurs ou les bruits qui les accompagnent. Ce n'est pas *vouloir* faire entrer le réel dans le poème, c'est seulement le fait que le poème baigne dans cette réalité, et donc que celle-ci « frotte » sur l'écriture jusqu'à, un jour ou l'autre, percer à force d'usure et passer dedans, avec tout son poids de quotidien (Emaz, 2009a : 52).

Également, chez Emaz la mémoire joue un rôle important en rapport avec la mise en place de gestes quotidiens dans le poème. Pour lui, ce sont les gestes qui demeurent dans la mémoire du poète qui déclenchent en lui le souvenir des gestes qu'il avait l'habitude de reproduire quotidiennement, mais qu'il a arrêté de faire, en revendiquant que malgré la fin de la réalisation de ces gestes, notre mémoire les conserve, comme si nous avions tous une sorte de mémoire gestuelle. Dans cet extrait du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), Emaz énumère des gestes quotidiens qui ne font plus partie de nos vies de tous les jours, mais qui restent quand même dans nos mémoires gestuelles :

Gestes que l'on ne fait plus : poser le bras du tourne-disque sur telle plage du disque noir, changer le ruban de la machine à écrire, remonter sa montre, composer un numéro de téléphone en engageant le bout de l'index dans le trou *ad hoc* et en allant jusqu'à la petite butée en forme de virgule, utiliser un mouchoir en tissu, pousser la tondeuse à gazon mécanique avec son cylindre de lames, réchauffer au bain-marie, essorer la salade dans un

panier en fil de fer... et pourtant tous ces gestes sont encore dans la mémoire sensorielle du corps (Ibid. : 195-196).

En même temps, Emaz compare aussi, tel que nous l'avons vu chez Maulpoix et Sacré, les gestes quotidiens que nous faisons avec les gestes d'écriture du poète, les mettant au même niveau, leur consacrant la même importance, en désignant tous deux comme des gestes « nécessaires ». Ceci montre que pour Emaz aussi, les gestes d'écriture sont une représentation des gestes quotidiens, des gestes de vie. Grâce à l'emploi de ces gestes d'écriture qui représentent des gestes de vie, le poète peut toujours maintenir le contact avec la réalité :

Cuisine. Fin des tomates farcies, préparation de la salade, nettoyage des ustensiles... Cela va vite mais demande un peu de temps. Là encore, c'est un savoir-faire ou un tour de main acquis à force de répétitions, de contrôle et contrainte du corps. Je n'ai jamais méprisé ces gestes quotidiens ; ils ne sont ni inférieurs ni supérieurs à celui d'écrire, ils sont simplement aussi des gestes nécessaires (Ibid. : 205).

Le dernier poète principal dans son approche au thème du quotidien qu'il faudrait brièvement citer dans cette partie consacrée à la mise en poésie de gestes quotidiens qui représentent des gestes de vie, c'est Yves Leclair qui, tout en conservant son goût pour les philosophies orientales, revendique la simplicité et l'importance de la reproduction des gestes quotidiens. Par exemple, dans son recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005), en prenant les préceptes des maîtres tch'an comme point de départ, Leclair revendique la valeur de l'homme désœuvré, de l'homme « sans affaire », qui peut se consacrer aux gestes quotidiens : « À l'éternel agité j'oppose « l'homme sans affaire » cher aux maîtres *tch'an* : « Le tout est de se tenir dans l'ordinaire, et sans affaires : chier et pisser, se vêtir et manger », c'est ce que ne cesse de répéter Lin-tsi dans ses précieux *Entretiens* » (Leclair, 2005 : 27).

Parmi les poètes qui réalisent une approche plus timide du thème du quotidien mais, malgré tout, digne d'être citée dans notre travail, il faudra parler de Benoît Conort et de William Cliff, comme des auteurs qui font quelques allusions aux gestes quotidiens qui représentent des gestes de vie qu'ils recueillent dans leurs poèmes.

En ce qui concerne Benoît Conort, pour lui, le geste d'écriture est aussi bien en rapport avec la vie qu'avec la mort, comme si le geste du poète avait la capacité d'établir le lien entre la vie et la mort lorsqu'il se reproduit sur la page, ainsi que nous pouvons le constater dans ce passage de son recueil *Écrire dans le noir* (Conort, 2006) : « Écrire est un geste de vivant / Qui pense au mot bonheur dans le bruit de la mort » (Conort, 2006 : 134).

Cet autre extrait du recueil *Main de nuit* (Conort, 1998), nous montre que la reproduction des gestes quotidiens est liée au caractère répétitif et aliénant de la vie de tous les jours, qui nous contraint à reproduire sans cesse les mêmes mouvements, ce qui constitue un aspect négatif et pessimiste du rapport que le poète maintient avec les gestes du quotidien, et que nous étudierons plus profondément plus tard lors de notre travail. Néanmoins, il reste une lueur d'espoir, un aspect positif qu'il faudrait citer ici, dans la dimension des rêves précisément. Ainsi, même si pour Conort la reproduction des gestes quotidiens est un élément qui entraîne l'homogénéisation et l'aliénation des individus, il nous reste la dimension des rêves pour pouvoir nous différencier :

Figurines lestées de plomb nous
Poursuivons les gestes du quotidien
Mais nous rêvons séparés
Je regarde au-delà des fenêtres
Des ombres s'allonger sur le sol
Unir leur songe au soleil déclinant (Conort, 1998 : 54).

En ce qui concerne William Cliff, il est vrai qu'il développe une vision assez pessimiste ou négative vis-à-vis du geste quotidien que le poète reprend et reproduit sur la page, et qui constitue un aspect que nous étudierons de plus près ultérieurement, dans le chapitre qui étudie l'approche plus négative ou critique du quotidien que les poètes étudiés semblent réaliser. Malgré tout, Cliff consacre quelques lignes dans ses recueils à considérer la gestuelle quotidienne à partir d'un point de vue plus positif ou neutre. C'est le cas de cet exemple de son recueil *America suivi de En Orient* (Cliff, 2012), où il affirme que même lorsqu'il voyage, il s'arrête sur les petits gestes qui font le quotidien des habitants des pays visités, et il les met dans ses poèmes, comme s'ils étaient les meilleurs représentants possibles d'un endroit, d'une réalité étrangère, aussi valable pour le poème que n'importe quelle autre réalité que le poète pourrait côtoyer. Le fait de regarder les habitudes et les gestes quotidiens étrangers, permet au poète de redécouvrir les siens, de se réapproprier ses gestes, ceux qu'il reproduit quotidiennement, mais qu'il n'avait peut-être pas regardé de si près avant de remarquer les gestes de vie d'autrui :

près du Fort on reste longtemps
on boit du thé
on voit les gens passer
et les feuilles tombées courir dans la poussière

un homme en robe blanche

fait sécher ses pieds au soleil
il a une serviette noire près de lui
il sourit en oyant d'une oreille distraite
les propos d'un gamin
passe sa main grasse sur son crâne chauve
présente son regard amer
au vent à la poussière

les plaques de fer sur les planches pourries
du pont sont tout en désordre
deux ouvriers sont commis à les aligner (Cliff, 2012 : 124).

2.2.2. Le vécu énoncé par le quotidien

Lors de cette partie sur la poésie de circonstance, nous avons déjà constaté que le quotidien est toujours en rapport avec la réalité et le vécu, et que les poètes étudiés font appel à ce qui se passe dans la vie de tous les jours, pour l'intégrer dans leurs poèmes, créant ainsi une poésie toujours en contact avec la réalité et le vécu. Mais, à part l'utilisation et l'identification de gestes quotidiens qui deviennent ensuite des gestes d'écriture, permettant ainsi au poète de maintenir le contact entre ce qu'il vit au jour le jour et ce qu'il écrit, ce que nous venons d'évoquer dans la partie précédente, nous aborderons d'autres manifestations de ce vécu en poésie, comme l'apparition de petits détails et de petits événements qui constituent la vie de tous les jours, pour découvrir que souvent, c'est à travers la mise en page du quotidien que ce vécu atteint la dimension poétique. Avec ce deuxième thème, nous aborderons la manière dont ces poètes prennent de petites anecdotes, des détails en apparence anodins et ordinaires, bref des traces du quotidien, et les font entrer dans leur poésie, ce qui fait que le quotidien devienne automatiquement un représentant du vécu sur la page, leur permettant en même temps de garder le contact avec la réalité et éviter de s'évader vers des dimensions poétiques chimériques.

Pour ce faire, nous analyserons des extraits des recueils des poètes étudiés, où nous retrouvons cette volonté de présenter le poème comme un fragment de vécu qui apparaît sur la page à travers des petites bribes de quotidien. En plus, des travaux plus théoriques et critiques sur la poésie contemporaine, font également preuve de cette présence du vécu qui est souvent évoqué par le quotidien en poésie. C'est l'exemple de l'essai de l'écrivain et essayiste Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), où il souligne ce rapport entre la poésie et le vécu, en le considérant, en plus, une manière de faire que tout poème puisse demeurer actuel :

Oui, la poésie c'est la vie même, la vie en intensité, ramenée à son rythme essentiel, celui du souffle et de la scansion du sang, cela seul qui justifie qu'on inventât le vers : quoi d'autre ? La veine bat aux tempes du poème. En raison de quoi, tout vrai poème, outre les circonstances de l'époque qui le vit naître, est notre contemporain. Tout vrai poème est contemporain d'un cœur qui bat (Siméon, 2015 : 58).

Siméon va plus loin encore, lorsqu'il attribue au poème la faculté de nous « rebrancher » à la vie, alors que les caractéristiques de la vie moderne semblent nous en éloigner : « Le poème, vecteur d'intensité, nous rebranche proprement à la vie quand, inversion paradoxale, être « connecté » ou, tiens, « branché » (relié au récit script de l'actualité), nous enferme dans des figurations apocryphes du réel » (Ibid. : 43).

L'idée d'une poésie indissociable de la vie est reprise par Jean-Michel Maulpoix qui, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), affirme que c'est grâce au contact que la poésie maintient avec la vie, même avec les expériences vitales les plus simples ou banales, qu'elle parvient à représenter un moyen de connaissance :

C'est en se tenant au plus près des accidents de l'existence, des péripéties biographiques, des circonstances vécues, des rencontres de toutes espèces – qui peuvent être les plus simples, voire d'une espèce imperceptible – qu'elle [la poésie] s'achemine vers une connaissance très spéciale, celle de nos désirs et de nos manques, de nos impatiences et de nos fièvres, de tout ce qui aspire, réclame et vitupère en nous. [...] Et vers quoi d'autre mène-t-elle que la vie même, requalifiée : la vie telle que le travail de la langue en a pris mesure (Maulpoix, 2016a : 41-42).

Le poète Antoine Emaz confirme lui aussi ce lien indéniable entre la poésie et la vie, tel que nous pouvons le constater dans cet extrait du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) : « Il y aura peut-être un jour des logiciels pour écrire des « poésies », mais ce n'est pas du tout ma route. Mon trajet de langue est inséparable d'un trajet de vie, de lectures, de rencontres » (Emaz, 2009a : 216).

Finalement, James Sacré est également un poète pour lequel ce rapport entre la poésie et le vécu est indispensable, comme nous pouvons le voir dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) :

J'aime écrire dans la proximité (pensée, souvenirs, sentiments ou désir) de ce qu'on appelle le vécu : car c'est cela qui m'interroge dans la vie, à travers les plaisirs ou l'inquiétude que j'y éprouve. Je me retrouve, écrivant, dans un remuement de mots. Je crois ressentir que leur

arrangement en poèmes n'est pas sans lien avec ce qui a été vécu. Et aussi avec ce qui est vécu au moment même de leur apparition sur la page (Sacré, 2013b : 215).

Parmi les poètes qui semblent développer le plus le thème du quotidien dans leur œuvre, nous parlerons de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair et Jean-Claude Pinson, comme ceux qui s'inquiètent le plus pour cette énonciation du vécu par le quotidien. Ensuite, nous étudierons d'autres poètes, plus discrets dans leur approche au thème du quotidien, mais qui apportent des nuances et des réflexions qui méritent d'être citées, comme c'est le cas de Guy Goffette, William Cliff et Marie-Claire Bancquart.

Nous commencerons par le poète Jean-Michel Maulpoix et son rapport à cette énonciation du vécu à travers le quotidien dont il est question ici. Tout d'abord, Maulpoix affirme que le véritable but de sa poésie, c'est de dire la vraie vie, ainsi qu'il l'a avoué lors d'un entretien fait en 2011 dans la revue *Nu(e)* :

Je veux croire à présent que le véritable horizon de mon écriture, c'est la vie. La vraie vie. [...] « et comment va la vie qui n'est pas éternelle ? » C'est par excellence la question que pose et à laquelle s'attache à répondre la poésie. Elle dit comment va la vie dans sa précarité, son imperfection et sa finitude, elle dit comment elle va, plus ou moins bien, plus ou moins mal, dans le circonstanciel, dans l'aujourd'hui (Godmer & Masson, 2011 : 15).

Maulpoix n'hésite pas à ajouter dans ses poèmes des scènes, des attitudes ou des détails faisant partie de la vie de tous les jours parce que, aussi banals ces détails soient-ils, le poète croit en leur valeur énonciatrice de vécu au sein du poème. C'est-à-dire s'il les intègre dans sa poésie, c'est parce qu'il les conçoit comme des représentants de ce que la vie quotidienne met à la disposition du poète car, d'après Maulpoix, l'écriture et la vie ne font qu'un, ainsi qu'il nous le fait constater dans son essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b) : « Le geste est presque nul, silencieux, invisible. C'est pourtant la vie tout entière qui se concentre et qui circule dans la main qui écrit » (Maulpoix, 2002b : 162). Ainsi, lorsque le poète décrit un endroit ou un moment, il n'hésite pas à ajouter des détails minimes qu'il a pu voir, entendre ou ressentir, qui semblent peut-être anodins mais qui apportent une nuance particulière à son écriture qui se rapproche ainsi de ce que la vie et la réalité ont de plus authentique. Grâce à ces petits détails qui font partie du quotidien et que le poète introduit dans ses poèmes, le contact du poème et des mots poétiques avec la réalité et le vécu est assuré.

Maulpoix est un poète pour lequel les voyages représentent un élément important et constitutif de son œuvre poétique et, dans cette partie, nous analyserons les multiples références

qu'il fait aux voyages et à la connaissance de nouveaux endroits dans le monde, une approche qu'il réalise souvent en restant au plus près des détails et des scènes quotidiennes qui font la vie et la réalité de ces pays étrangers qu'il s'aventure à connaître. Lorsque le poète visite d'autres pays, d'autres réalités, le premier aperçu, le premier contact avec ces réalités étrangères, passe souvent par la récolte et la mise en page de scènes et de séquences quotidiennes, tel que nous le voyons dans cet extrait du recueil *Chutes de pluie fine* (Maulpoix, 2002a), où le poète nous raconte son premier contact avec la Chine, qui passe par la description de petites bribes qui constituent la vie quotidienne de ce pays étranger :

Première rencontre avec la Chine : un régiment de femmes de ménage, au pied de la passerelle, avec aspirateurs, balayettes et sacs en plastique.

Odeur de goudron dans l'aéroport de Pékin.

Quoi d'autre ? Une couleur : l'ocre gris (Maulpoix, 2002a : 15).

L'important dans cet exemple, ce n'est pas seulement de voir la manière dont le poète s'approche de nouveaux endroits et la manière dont il envisage le premier contact avec des pays inconnus, mais aussi de voir qu'il retient ce qui, dans un premier abord, peut sembler anodin et sans importance, ce qui constitue le quotidien le plus ordinaire d'une ville ou d'un pays étranger, mais qui finit par devenir un élément clé dans la mise en poésie d'une réalité rencontrée ailleurs et d'une expérience vécue par le poète.

De même, Maulpoix se plaît souvent à réaliser des comparaisons avec des scènes et des mouvements quotidiens, ce qui nous laisse voir que ce poète a toujours une tendance à avoir recours au quotidien et aux aspects les plus banals et ordinaires de la vie de tous les jours, qui deviennent des représentants du vécu et de la réalité sur la page. C'est le cas du recueil *Pas sur la neige* (Maulpoix, 2004), où la neige qui tombe est comparée à la tâche complètement ordinaire de débarrasser la table, ce qui permet au poète de s'évader et de s'abstraire dans des observations et des réflexions en principe contemplatives et rêveuses qui donnent lieu à des extraits poétiques dotés d'un certain lyrisme, tout en gardant les pieds sur terre, grâce à la présence de bribes du quotidien qu'il garde dans son poème :

Doucement, tombent les premiers flocons, très espacés, très lents : des épiluchures de ciel.

-Qui donc, là-haut, débarrasse la table, jette par la fenêtre la nappe blanche du dimanche, néglige à ce point les couverts d'argent et fait tomber le sucre en poudre et les miettes de pain sur la terre ? (Maulpoix, 2004 : 33-34).

D'après Maulpoix, la poésie cherche toujours à saisir la vie, le vécu, le réel, et ce n'est que lorsqu'elle tente d'appréhender la réalité dans son ensemble, même dans ses aspects les plus insignifiants, qu'elle devient vraie, ainsi que nous le remarquons dans le recueil *La musique inconnue* (Maulpoix, 2013) : « La poésie en fin de compte a pour tâche de nous accompagner, peut-être de nous conduire (de bon gré, de bonne grâce ou à son corps défendant) dans une appréhension singulière de la vie réelle, pour finalement s'effacer devant elle » (Maulpoix, 2013 : 96). Une idée que le poète reprend dans l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009) : « La poésie se tient si près de la vie, est tellement nourrie d'elle, qu'elle n'aspire en son fond qu'à s'effacer toute devant elle » (Maulpoix, 2009 : 41).

Nous pourrions conclure que le rapport du poème avec la vie est indéniable dans la poésie de Maulpoix, tel que le poète lui-même nous le rappelle dans ce passage de son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a) :

La poésie est une expérience de la vie dans la langue et de la langue dans la vie. [...] Elle donne à vivre parce qu'elle donne à éprouver, à sentir, percevoir, entendre plus vivement cette vie, mise en intensité par l'écriture. Ce qui fait de la poésie un lieu essentiel, ayant quelque chose de vrai à nous dire à propos de la vie, c'est le fait même que l'existence s'y trouve directement exprimée et interrogée en sa langue propre, voire en faisant corps avec elle. La poésie prend directement le pouls de la vie dans la langue, et donne à entendre le battement de la langue dans les choses de la vie. Elle vérifie, elle confirme notre statut profondément mortel et langagier. Elle dit à quel point les êtres humains sont faits de monde et de mots... (Maulpoix, 2016a : 77).

D'ailleurs, ce rapport que la poésie semble entretenir avec l'humain et le vécu, avec ce qui parle de notre existence dans ce monde, permet au poète de maintenir les pieds sur terre et de s'éloigner des conceptions poétiques qui ont tendance à idéaliser la poésie, pour se rapprocher d'une conception de la poésie plus en contact avec la réalité : « C'est dire que le poète n'est pas dans la lune, que la poésie reste une parole éminemment terrestre, et que le lieu du poème est un espace humain et non quelque séjour divin ou surhumain » (Ibid. : 76).

Un autre poète dont il faut parler dans cette partie qui aborde l'apparition du quotidien en poésie comme énonciateur du vécu, c'est James Sacré, pour lequel vivre et écrire représentent les deux versants d'une même activité qui se déploie au sein du poème, ainsi qu'il l'affirme dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) :

Écrire ou vivre quelle différence ? C'est le même inutile acharnement dans l'obscurité qui s'accroît. Toujours les mêmes questions sans réponse : pourquoi est-ce qu'on vit, pourquoi

écrit-on ? Le désir d'écrire, celui de vivre ; et comprendre, souvent, dans l'accomplissement de ce désir, que c'est pour tellement rien. Et savoir qu'on tient à ce rien, ou à ce désir. [...] L'expérience et l'usage que l'on fait du langage n'est sans doute qu'une expérience un peu singulière du vivre (Sacré, 2013b : 36-37).

Le regard que Sacré porte sur les petits objets et sur les petits détails du quotidien constitue la base de son travail de création poétique parce que, tel que le poète lui-même l'avoue, il écrit toujours à partir de petites choses quotidiennes : il semblerait que c'est la seule manière qu'il a trouvée de faire de son écriture du vécu mis en mots. Par exemple, dans le recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a), l'auteur consacre quelques pages à des paniers faits artisanalement par les indiens. Cet exemple nous montre que le poète utilise un objet quotidien, simple en apparence, comme véhicule du vécu en poésie, ce qui constitue une manière de travailler habituelle chez Sacré : il part d'un objet simple et quotidien (quoi de plus anodin et banal qu'un panier) pour lui conférer une existence poétique et maintenir ainsi son rapport avec le vécu et la réalité dont il est issu. On dirait qu'il fait du vivant à partir du vécu, qu'il redonne vie dans le poème à ce qu'il a vécu dans la vie, à travers les mots et l'écriture poétique :

L'artisanat des Indiens : sans doute qu'autrefois
C'était aussi de grands paniers ou de gros contenants
Pour tant d'activités de la vie quotidienne,
Et qu'on les fabrique plus, même chose
Pour les belles bourgnes, ronce et paille, par chez moi.
Façons d'avoir vécu.
Morceaux du temps passé revendu
En poèmes, gestes marchands, collections, musées,
Aujourd'hui (Sacré, 2010a : 78).

Autrement dit, James Sacré ne veut pas se limiter à décrire ce qu'il voit autour de lui, mais il veut plutôt laisser que ce qui l'entoure lui donne des mots, pour laisser le vécu entrer dans la page, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Un paradis de poussières* (Sacré, 2007b) :

[...] parce qu'en fait c'est pas que je veux décrire cette rue
J'attends plutôt qu'elle me donne
Des mots, ou comme un rythme pour avancer dans mon poème
Pousser celui-ci dans un autre, et que voilà
Un livre vague impression de vécu
Ou d'assemblage si mal foutu

Que ç'aurait pu être n'importe quoi d'autre
Comme d'ailleurs le suggère la rue, n'importe quoi d'autre
Qu'on n'a pas vu (Sacré, 2007b : 112).

Dans certains de ses recueils, tels que *Mouvementé de mots et de couleurs* (Sacré, 2003b), *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b), ou *Si les felos traversent par nos poèmes ?* (Sacré, 2012b), Sacré accompagne ses poèmes d'images, de photographies ou, plus précisément, il écrit des poèmes à partir de photographies prises par lui-même ou par des photographes qui collaborent dans ses recueils, comme Bernard Abadie, Emilio Arauxo ou Lorand Gaspar, ce qui constitue une autre preuve de ce processus de création poétique qui a toujours lieu à partir d'un extrait de vécu, dans ce cas-là condensé dans les photographies. Dans le cas de ces recueils accompagnés d'images, le poète prend comme point de départ de ses poèmes des réalités et des expériences vécues, lors de différents voyages normalement, et c'est à partir de ces clichés qui représentent des bouts de vécu, que le poète conçoit le poème, une idée qui est énoncée dans le recueil *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b) :

Le sujet de ces photos faisait signe à la fois du fond de l'enfance et du fond de voyages vécus : un long tissu de vie aussi insaisissable que l'insaisissable soie d'une eau qui paraît dans les dernières photos. Le poème s'est aussi demandé si le photographe ne l'avait pas par avance photographié plutôt que lui n'aurait écrit les photos. Que fait le poème devant le tissu du monde, devant des photos qui ont vu ce monde ? (Sacré, 2010b : quatrième de couverture).

Cette volonté d'ajouter des images et des photographies dans certains de ses recueils, constitue donc un moyen complémentaire pour faire entrer le vécu et la réalité dans la dimension poétique. En plus, si nous étudions les photographies que le poète a choisies pour les inclure dans ses recueils, nous remarquerons qu'elles représentent, pour la plupart d'entre elles, des moments et des scènes complètement banales et anodines, de sorte que la photographie sert également à renforcer la présence du quotidien sur la page. C'est le cas du recueil *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b), où la plupart des photographies représentent du linge étendu, des images qui font partie de la vie quotidienne et qui ne semblent pas aller plus loin, en principe. Mais, très vite, et grâce aux mots qui accompagnent les images, nous comprenons que des choses aussi anodines que la présence du linge étendu, nous parlent de la présence d'individus dans le monde. Des faits anodins et simples de la vie quotidienne, comme ce linge étendu, servent donc au poète à s'exprimer sur des réalités qui vont au-delà de cette simplicité apparente, et font de ces éléments banals du quotidien des énonciateurs de vécu en poésie :

La présence de tissus dans le paysage
Prévient que des gens sont là, pas loin.
Ou que d'autres sont passés (Ibid. : 13).

James Sacré écrit à partir de détails quotidiens et futiles qui font partie du vécu. C'est-à-dire le fait de prendre le vécu, toujours faisant attention à son versant le plus banal et anodin, comme point de départ de l'écriture, pour ainsi faire entrer le quotidien dans la dimension poétique, créant de cette manière un lien permanent entre le poème et le vécu, constitue le modus operandi de la poésie de Sacré.

De même, Sacré est complètement conscient de ce processus créatif qu'il met en place, et il consacre pas mal de réflexions à cette manière d'écrire, toujours en forgeant un lien intense entre le vécu et ce que les mots poétiques en disent sur la page. Ce lien est tellement fort que le poète arrive à diviser sa présence dans le monde en deux dimensions : celle de la vie et celle de l'écriture ou des mots, et c'est l'association de ces deux dimensions qui fait de lui un poète qui se soucie toujours pour le bruit que la vie fait sur la page, ainsi que nous le remarquons dans le recueil *Un paradis de poussières* (Sacré, 2007b) :

Je suis là que de passage, un pied
Dans quel désert ? L'autre pris
Dans l'encombrement d'un dictionnaire.
Poème qui s'en va, de passage,
Entre le monde et le bruit des mots.
On s'invente un désert en parlant parce qu'on oublie
Qu'on est au paradis.
Je suis là que de passage, un pied
Dans le vivant, l'autre pris
Dans le bruit du vivant (Sacré, 2007b : 128).

Cette réflexion pousse parfois le poète à se demander s'il ne pourrait pas écrire autrement, pour finalement conclure que seulement l'écriture qui permettra de faire une poésie vraie, sincère, dans laquelle le sujet poétique puisse s'exprimer, vaut la peine. Nous pourrions donc affirmer que l'effort pour que l'écriture demeure toujours en rapport avec le vécu en poésie est permanent chez Sacré, tel que ce passage du recueil *Dans l'œil de l'oubli suivi de Rougigogne* (Sacré, 2015), nous permet de le constater : « L'écriture s'est nourrie sans doute de toute cette part assez dérisoire pourtant de ma vie affective » (Sacré, 2015 : 30). C'est

pourquoi, lorsque Sacré ouvre l'un de ses anciens recueils, il y trouve toujours des mots qui disent des moments vécus :

J'ouvre un de mes carnets-guenille et il y a dedans des mots venus comme si presque écrits sur le motif. Je crois pouvoir dire qu'ils sont là sans que j'aie eu souci de les arranger, et penser qu'ils ont été ainsi (et qu'ils seraient restés) au plus près d'expériences et de sentiments vécus qui me les auraient donnés (Ibid. : 33).

Le troisième poète à citer en rapport avec cette énonciation du vécu en poésie à travers le quotidien, c'est Antoine Emaz, qui s'acharne à faire entrer le quotidien en poésie pour tenter de maintenir le lien entre la réalité et la dimension poétique. Pour Emaz, le poème est toujours une affaire dans laquelle interagissent la vie et la langue et, sans cette double tension, les mots ne formeraient pas de poème, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) :

Un moment de vie et de langue. On peut inverser l'ordre des termes, mais s'il n'y a pas tension entre ces deux pôles [...] reste seulement une page écrite inerte. On peut la dénommer poème, on peut m'expliquer à l'infini les années de labeur pour en arriver là, ou bien la tragédie intime mise à nu dans un cri du cœur, la page écrite n'en devient pas pour autant un poème (Emaz, 2009a : 130).

C'est-à-dire d'après Emaz, l'alliance entre la vie et la langue est indispensable pour que le poème ait lieu : « Les auteurs revendiquent leur singularité radicale, etc., mais au fond on reste sur un rapport tendu vie/langue, et c'est normal si l'on considère la poésie comme une forme particulière de communication humaine » (Ibid. : 152). D'ailleurs, Emaz va plus loin, en revendiquant que la poésie aurait la faculté de remettre en question la vie elle-même et aussi notre présence ou notre place en elle : « La poésie est une façon parmi d'autres de reconsidérer vivre, de se remettre en question. C'est un angle d'attaque, rien de plus mais rien de moins » (Ibid. : 110).

Emaz est convaincu que la poésie peut naître d'un rien, des choses les plus simples, c'est pourquoi son écriture est une écriture du constat, qui reste toujours en contact avec le véritable vécu du poète, qu'il tente de transporter à la dimension poétique en y intégrant tout type d'élément constitutif de cette réalité, du plus important ou extraordinaire, au plus anodin et banal, parce qu'ils font tous partie de la même réalité, de la réalité du poète, de celle qu'il a vécue et de celle qu'il veut mettre sur la page en l'imprégnant de sa présence. C'est-à-dire d'après Emaz, le poème ne naît pas directement de ce qui a lieu autour du poète, mais il surgit

lorsque le poète désire mettre sur la page ce qui se passe autour de lui, en lui transférant une partie de lui-même, de son vécu :

La soupe cuit.

Ce pourrait être un premier vers, si j'avais le deuxième... En quelques syllabes, j'installe une durée et un environnement tranquille. Comme quoi peu de signes suffisent, isolés, pour porter. Une intensité d'écrire/vivre peut venir de très peu. Ici, je ne dis rien que ce qui est présentement. Écriture du constat.

De fait, le poème ne sort pas du vrai, de ce qui se passe, de ce qui a lieu pour mon *être vivant*.

Toujours du constat, mais à différents niveaux d'être (Ibid. : 101).

C'est pourquoi Emaz avoue que le but de sa poésie est de donner un aperçu de la réalité qui l'entoure, à travers de petites bribes qui la conforment, pour que le lecteur puisse s'orienter et se repérer dans l'espace poétique, mais sans pour autant le forcer à entrer dans une description serrée, pleine de contraintes et où il n'y aurait pas d'espace pour l'épanouissement de celui qui reçoit le poème. C'est-à-dire même s'il est vrai que la poésie d'Emaz dit les choses qui représentent le vécu, son but n'est pas de faire de simples descriptions, mais de donner un aperçu de ce qu'il a autour et qui constitue sa réalité, une réalité dans laquelle il s'investit et qu'il tente de dire par le biais des mots poétiques :

Il faut que mon « paysage » devienne familier au lecteur, qu'il s'y sente comme chez lui, à force de reprises. Par contre, je ne crois pas que je « décrive » le jardin : j'en donne seulement des éléments, comme des repères (camélia, prunus, marguerites, fuchsia...). Des taches dans l'œil qui créent un espace, guère plus (Ibid. : 74).

D'ailleurs, Emaz affirme même que la poésie est vouée à créer un espace de rassemblement pour que l'individu et la réalité rejoignent la parole : « Disons que la poésie n'avance pas ; elle indique dès le début et sans fin un point crucial de l'être vivant où la réalité serait réconciliée avec la parole » (Ibid. : 166). Autrement dit, pour Emaz, les mots essaient de comprendre et de dire le monde, la vie, le réel dans lequel le poète s'investit et tente de demeurer, tel que nous le constatons dans son recueil *K.O.* (Emaz, 2004) :

peut-être ça
comprendre voir
basculer un monde
en mots

y croire
assez
longtemps

et puis la vie
son travail de treuil deuil
dans « la colle du réel » (Emaz, 2004 : 322).

Nous avons vu qu'une grande partie des poètes étudiés veulent établir un lien intense entre la réalité, le vécu, et la dimension poétique, en utilisant pour ce faire la mise en page du quotidien ou des éléments simples et anodins qui en font partie. Mais Emaz va un peu plus loin, en déclarant qu'il voudrait sentir qu'il fait partie lui-même de cette réalité qu'il met en poésie, parce qu'en fait, il sait que cette sensation d'entrer dans la réalité qui l'entoure et qu'il tente de mettre en poésie, est celle qui s'approche le plus de l'expérience d'exister. Aussi la poésie représente-t-elle pour lui une manière de « faire partie des choses », de se sentir intégré et faisant partie de la réalité qui l'entoure :

Je passe beaucoup de temps à regarder, à perdre mon temps, pourrait-on dire. Là, l'impact des lourdes gouttes dehors sur les flaques déjà formées ; durant une fraction de seconde, voir le rebond de l'eau sur l'eau. Je n'attends rien, je regarde, et suis tout occupé par ce regard. Comme s'il me remplissait à mesure de je ne sais quoi... De réalité ?
Peut-être cette impression récurrente de « faire partie des choses » naît-elle de là, simplement [...] une expérience brute, quasi enfantine, d'exister au même titre qu'un arbre, de l'herbe, ou cette pluie (Emaz, 2009a : 69).

Étant donné qu'Emaz consacre une telle importance à la réalité et surtout au quotidien qui caractérise la vie de tous les jours et qui lui sert de véhicule ou d'intermédiaire entre la réalité et le poème, il avoue que son travail poétique se produit grâce à sa nature de poète qui travaille, qui est assommé par les tâches quotidiennes, qui sont en même temps celles qui alimentent son travail poétique. Et il va plus loin, en affirmant que c'est précisément le fait d'être immergé dans ce courant que la vie et le travail de tous les jours nous impose, qui fait de lui un poète en contact avec la réalité. En même temps, il veut démythifier la figure du poète désœuvré qui ne travaille pas et qui passe ses journées à s'inspirer ou à penser à la poésie, sans être soumis à des contraintes ni à des obligations quotidiennes. C'est-à-dire pour Emaz un vrai poète ou, plutôt, un poète qui veut faire une poésie vraie, au plus près du réel, doit forcément être en contact avec le quotidien, avec ce que la vie de tous les jours nous offre, du moins s'il

veut que sa poésie ait un certain tréfonds. C'est ce que nous remarquons dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) :

Mardi : voir *Pas sûr pour* Contre-Allées, répondre à François-Marie, mail Jacky à propos des *Lyriades*, prendre billets SNCF pour juin, caler les cours, vérifier que c'est OK, fin du manus pour CNL, taper les deux notes CNL écrites à Sisteron, prévoir la dernière séance Lurçat, finir bulletins et livrets scolaires... Va falloir reprendre vite. Les notes disent un peu cette vie du dessous, mais reste dominante l'image du poète sans contraintes matérielles. Retravailler cela, sans aller trop vers le journal, simplement insister sur cette aliénation ou ces contraintes. Les poèmes ne viennent pas de nulle part (Emaz, 2012 : 24).

Néanmoins, Emaz est conscient que la mise en poésie de la vie ou de l'expérience vécue, entraîne inévitablement une perte, dans la mesure où tout ce que le poète vit ne peut pas atteindre la page, et il y a des nuances et des aspects de ce vécu qui se perdent ou qui sont altérées lorsqu'elles entrent dans l'espace poétique. Malgré cette constatation, Emaz semble prêt à prendre le risque : « La conversion de l'énergie-vie en énergie-poème ne peut se faire sans perte. D'où la frustration et la relance. Un mouvement perpétuel de vivre-écrire, tel serait le Graal » (Ibid. : 188).

Nous pourrions conclure en affirmant que la poésie d'Emaz cherche à explorer le lien entre la vie et l'écriture, un rapport qu'il souhaiterait développer en toute liberté, tel que nous le voyons dans cet extrait du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) : « Ce que je mesure une fois de plus, c'est l'intensité du couple écrire/vivre ; il est électrique, pour peu qu'on le laisse travailler sans bride » (Ibid. : 22). Ou aussi lorsqu'il affirme que : « Quand la vie me secoue, il tombe des mots, normalement » (Ibid. : 107).

Nous continuerons avec la figure d'Yves Leclair, un autre poète dont il faudrait parler dans cette section consacrée à l'énonciation du vécu à travers le quotidien, comme une manière de faire une poésie de circonstance, c'est-à-dire qui sache garder le contact avec la réalité et le vécu grâce à cette présence du quotidien en elle. Le quotidien est un élément indissociable de l'œuvre poétique de Leclair, qui n'hésite pas à avouer que sa poésie ne veut pas fuir la réalité ni le quotidien qui la constituent, mais qu'elle veut rester au plus près d'eux, parce que c'est précisément là que l'individu s'épanouit et s'accomplit. Nous retrouvons ces affirmations énoncées par le poète lui-même, dans un entretien radiophonique qu'il a offert sur France Culture, dans l'émission « Ça rime à quoi ? » animée par Sophie Nauleau, lors duquel, à la question : « le paysage quotidien est celui qui vous guide ? » Leclair a répondu : « Bien sûr, oui, depuis le début, *L'or du commun* partait déjà de cette volonté de refuser un exotisme qui

serait, comme disent les anciens, notamment Sénèque, une fuite. Et le quotidien est le lieu, bien sûr, de la réalisation de l'individu » (Nauleau, 2014). Dans ce même entretien, Leclair affirme également que tout ce qu'il écrit fait référence à la réalité la plus quotidienne, qui est celle qui définit sa condition en tant qu'individu : « Tout ce qui est écrit à la fin d'un texte renvoie précisément à ma condition terrestre et quotidienne. J'y tiens particulièrement. Mon écriture s'inscrit dans le présent le plus terre à terre » (Nauleau, 2014).

L'intention de Leclair de demeurer dans sa poésie au plus près du réel, dans son versant le plus terrestre et quotidien est claire, ce qui est visible dans sa tendance à avoir souvent recours à la célèbre formule du poète allemand Hölderlin, qui revendique la nécessité d'habiter poétiquement cette terre, en faisant référence à la manière dont le poète s'inscrit dans la réalité. Hölderlin avait formulé la nécessité d'habiter poétiquement le monde dans un poème intitulé « En ce bleu adorable », où il affirmait ceci :

Plein de mérite, mais poétiquement,
habite l'homme sur cette terre (Hölderlin, 1977).

Leclair reprend et reformule cette affirmation en l'utilisant comme moyen pour revendiquer le lien indéniable et indispensable entre l'écriture poétique et la présence de l'individu dans la réalité. Néanmoins, Leclair ajoute son interprétation personnelle à cette affirmation de Hölderlin, parce que pour lui, « habiter poétiquement cette terre » pourrait être quelque chose de quotidien, de banal, mais qui nous mène à sentir un lien poétique avec ce qui nous entoure. C'est ce que nous voyons dans son recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) :

Ce pourrait être ça aussi « habiter poétiquement cette terre » (selon la célèbre formule – par ailleurs si peu poétique !) : ce « DÉPÔT DE PAIN » mal écrit au feutre noir et mal orthographié sur un rectangle de carton déchiré, pendu à une ficelle (on dirait un tableau d'Antoni Tapiès), au milieu de l'étal plein de melons dont on voit la petite queue entortillée, de citrons, d'oranges en plein soleil, dans la rue déserte (Leclair, 2007 : 85-86).

Pour Leclair, c'est dans les choses les plus simples de la vie que réside cette présence poétique de l'individu dans le monde, ce qu'il tentera de mettre en valeur dans son travail poétique. C'est pourquoi, le fait de contempler les choses quotidiennes équivaut pour lui à regarder la vie dans sa nudité, dans ce qu'elle a d'essentiel, ainsi que nous le constatons dans son recueil *L'or du commun* (Leclair, 1993) :

Quelle chance de ne rien faire par ce bel
après-midi d'hiver quand tous les gens s'affairent

portières qui claquent, voitures qui démarrent
relents de tintamarre, freins de camions qui chuintent sur les ponts
Quelle chance de tuer le temps ainsi assis
tout seul une heure ou deux, serein dans ce recoin
de banlieue, à se laisser ravir encore un peu par la
très chère nudité de la vie (Leclair, 1993 : 91).

Ainsi, pour Leclair, ce sont les petites choses de la vie de tous les jours qui font la « saveur de cette vie », c'est-à-dire celles qui donnent du sens et du goût à la vie qui, sans ces petites choses semblerait fade. D'après Leclair, ces petits détails qui constituent le quotidien qu'il s'apprête à introduire dans ses poèmes, non seulement permettent au poète de maintenir le lien entre le phénomène poétique et la réalité, mais ils donnent souvent un sens à la vie dont le poème est issu, ainsi que nous le remarquons dans ce passage du recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005) : « Rester au lit dans l'aube froide comme dans un nid. Et au lever, apercevoir par la fenêtre de la cuisine une corneille très noire qui scintille dans le jardin couvert de givre : saveur de cette vie » (Leclair, 2005 : 15).

Un dernier poète principal par son approche constante au thème du quotidien dans son œuvre poétique, c'est Jean-Claude Pinson, qui semble aussi se soucier pour maintenir le contact avec la réalité dans sa poésie, permettant ainsi que le vécu fasse partie du poème, grâce à la présence du quotidien sur la page. Cette intention de « nouer le vivre et l'écrire » est mise en relief dans l'essai que Pinson a écrit en 1995, intitulé *Habiter en poète*, et dans lequel il affirme ceci :

La donne nouvelle qui caractérise l'actuel paysage de la poésie présente le grand intérêt de porter au premier plan la question de l'habitation poétique. [...] Mais on est aujourd'hui attentif, peut-être plus qu'hier, à nouer le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment « habitante ». [...] La poésie contemporaine, comme aventure au croisement du langage et de l'existence, demeure un objet de pensée digne d'intérêt (Pinson, 1995 : 16).

L'une des pistes qui nous indique le goût de Pinson pour ce contact entre la poésie et la réalité ou la vie, apparaît dans une citation qui ouvre le recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991). Ce recueil s'initie avec une citation de Goethe qui marque le ton de ce qui va suivre, et dans laquelle Goethe revendique « une poésie de circonstance », une poésie qui découle de la réalité. On imagine donc que si Pinson a voulu mettre ce mot au début de son recueil, c'est parce qu'il désire que sa poésie ait les pieds sur terre et reste en contact avec la réalité : « Le monde est si grand, si riche, et la vie offre un spectacle si divers que les sujets de poésie ne feront jamais

défaut. Mais il est nécessaire que ce soient toujours des poésies de circonstance, autrement dit il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière » (Pinson, 1991 : 7).

Dans cet autre exemple du recueil *Free jazz* (Pinson, 2004), Pinson joue avec la double démarche menée par les mots entre la dimension de l'écriture et celle de la réalité, ce qu'il représente à travers un petit jeu de mots avec les termes « page » et « plage ». L'auteur semble obsédé par le fait de faire entrer les mots en contact avec la réalité, il ne veut pas perdre le contact avec le réel, et cette comparaison de la page avec la plage, lui permet de maintenir le poème en contact avec le réel, ainsi que cet extrait nous laisse voir :

L'éternel problème de faire vivre au grand air des mots qui restent obstinément scotchés sur la page (je les engueule comme des gosses visés devant la télé : allez donc jouer sur la plage !)
me répondent que pas question pour eux de jouer le jeu du livre de plage (Pinson, 2004 : 34).

Ainsi, le poète compare ses promenades sur la plage avec ses « promenades » sur la page, profitant de la grande ressemblance des deux mots, page et plage, qui devient finalement un prétexte pour rapprocher au maximum la dimension poétique de la réalité :

P(l)age : la page et la plage. Chaque jour je va-et-viens de l'une à l'autre, comme entre deux épouses. Installé, quoique sédentaire (très exactement : fonctionnaire à la plage, occupé de livres et marées, de pensées et nuages, de marches énergumènes) (Ibid. : 23).

Finalement, le poète reste divisé entre ces deux espaces, la page et la plage, c'est-à-dire la dimension poétique et la réalité, cette double présence à laquelle aspire Pinson dans sa poésie. C'est-à-dire Pinson ne fait pas le choix entre la « page » ou la « plage », il n'exclut ni la réalité ni la sphère poétique, parce qu'il considère que la véritable poésie, celle qu'il voudrait atteindre, est toujours concernée par les deux, et c'est précisément quand le poète parvient à partager et à mettre en rapport ces deux territoires, que le poème surgit véritablement : « donc je danse d'un pied sur l'autre, tantôt à la plage, tantôt à la page » (Ibid. : 29).

Parmi les poètes que nous considérons secondaires à cause de leur approche plus subtile au thème du quotidien dans leur poésie, il faut parler de Guy Goffette, qui qualifie ses mots poétiques d'accordés aux choses habituelles dans son recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988) : « Ce peu de mots ajustés aux choses de toujours » (Goffette, 1988 : 43). Pour Goffette, la poésie consiste en une mise en place de mots qui s'adaptent à ce que la

réalité nous offre dans son quotidien, ce qui montre que pour lui, les mots qui font partie de la poésie représentent la réalité quotidienne sur la page.

Un autre poète à citer parmi ceux qui réalisent une approche plus timide du quotidien, c'est William Cliff, qui, en rapport avec cette volonté d'utiliser le quotidien comme énonciateur du vécu en poésie, revendique que même les choses les plus anodines de la vie de tous les jours, peuvent faire partie du poème, parce qu'elles témoignent de la présence de la réalité et du vécu sur la page. Par exemple, dans son recueil *Le pain quotidien* (Cliff, 2006), Cliff parle de la piqure d'une abeille, un fait complètement banal qui lui permet pourtant d'intégrer le vécu et la réalité dans le poème, grâce à son caractère quotidien et ordinaire :

un gros frelon en voulait à ma peau
comme si j'étais pour lui comestible
avec son moteur il plongeait droit au
centre de mon corps offert à sa cible [...] (Cliff, 2006 : 35).

Finalement, il faut mentionner la figure de Marie-Claire Bancquart qui, malgré son approche plus timide au thème du quotidien, n'hésite pas à consacrer une partie de son travail poétique à la réflexion et à la mise en page de différents aspects de ce dernier. C'est le cas de cette volonté d'utiliser le quotidien et les aspects les plus simples et anodins qui le constituent comme moyen d'énoncer la vie et la réalité en poésie. Ce désir de vouloir mettre le vécu et le réel en poésie, en utilisant le quotidien en tant qu'intermédiaire, est visible dans le fait que les petites choses de la vie quotidienne semblent attirer l'attention de la poétesse, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Verticale du secret* (Bancquart, 2007) :

dans la rue il n'observe
que des objets minimes, reposants :
couleur des chiens, dates sur les façades
odeur des cafés-croissants au comptoir
cinq centimes à ses pieds (Bancquart, 2007 : 58).

De même, le fait que l'un de ses recueils s'intitule *La vie, lieu-dit* (Bancquart, 1997), représente également une preuve de la volonté de cette poétesse d'établir un lien entre la vie et les mots, et son désir de dire la vie dans ses poèmes, de mettre la vie par écrit dans ses poèmes. Pour Bancquart, les mots naissent du vécu et sont mis sur la page par le poète et, en rapport avec ce parcours que les mots réalisent à partir du vécu, nous pourrions citer cet extrait de son

recueil *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents* (Bancquart, 2005), où ces mots qui sont issus du vécu, traversent le corps du poète pour pouvoir sortir et se verbaliser :

Tap, tap sur ton
petit manteau de vie.

Sortent des poussières de mots
s'abattent sur toi
se font inhaler
vont jusqu'au bout des doigts

tap, l'ordinateur
compte même
le nombre des lettres.

Toi
tu déambules dans tes veines
tu escalades
ta cage thoracique.

Tu es seule

les mots n'ont fait que traverser [...] (Bancquart, 2005 : 116).

Mais, probablement, l'image qui transmet avec le plus de force la volonté de maintenir le lien entre le vécu et la poésie par l'intermédiaire du quotidien, réside dans cette conception que Bancquart semble avoir des mots poétiques, qu'elle présente dans l'extrait suivant, du recueil *Rituel d'emportement* (Bancquart, 2002), comme étant « le braille du vivant », à savoir l'écriture en relief de la vie :

Il pleut. Tu entends les mots résonner ?

Tu vois leur trace ?
-Tissée
dans le contour fugacement donné aux fleurs.

Au moins le temps d'une plantation d'anémones
Ils survivront aux calices, aux mains qui tâtent
De tache aveugle en tache aveugle.

Arrête-toi près de la pluie.

Touche les mots, le braille du vivant (Bancquart, 2002 : 226).

Pour conclure, nous pourrions dire que Marie-Claire Bancquart s'autoproclame « pigiste de la vie » dans ce poème du recueil *Verticale du secret* (Bancquart, 2007), ce qui impliquerait qu'elle considère que son métier de poète exige de traiter toujours avec la vie :

Je suis pigiste de la vie.

Sans regret, mais en question, toujours en question (Bancquart, 2007 : 30).

2.2.3. Les circonstances quotidiennes comme refuge face aux angoisses de la vie

Un dernier aspect à traiter dans cette troisième partie qui tente de mettre en évidence que la poésie des poètes étudiés est une poésie de circonstance, qui garde toujours le contact avec la vie et la réalité à travers la mise en poésie du quotidien, serait celui de la présence de circonstances quotidiennes qui représentent souvent un refuge face aux angoisses de la vie pour ces poètes. Nous tenterons de comprendre le sentiment de sécurité et de tranquillité que les poètes étudiés semblent éprouver lorsqu'ils sont intégrés et dilués dans le déroulement du quotidien, une sensation d'abri et de protection apportée souvent par le contact avec les événements et avec les objets les plus banals et anodins de la vie de tous les jours, qu'ils tenteront de reproduire sur la page, en faisant ainsi que le texte poétique lui-même devienne une sorte de refuge pour eux, un espace dans lequel ils se sentent également à l'abri des souffrances que la vie peut leur faire subir, tel que cet extrait du recueil *Drapeau rouge* (Pinson, 2008) de Jean-Claude Pinson nous le fait constater :

Le poète n'a plus qu'à se faire acupuncteur. Être un soignant (de soi, des vivants et des morts, du monde), qui cherche avec des phrases les bons méridiens, les bonnes déclinaisons d'atomes. Ou bien un secouriste pratiquant le bouche-à-bouche, un réanimateur sachant souffler sur les plus fragiles braises de vie. Un chamane [...] On ne peut compter, pour guérir, que sur l'écriture et la page (Pinson, 2008 : 108-109).

Il serait donc logique de penser qu'il y a une volonté de la part des poètes étudiés, de demeurer en contact avec le quotidien, dans la mesure où il leur fournit une source d'apaisement et de réconfort face aux angoisses de la vie. En plus, ce contact volontairement étroit avec le quotidien, peut provoquer un effet d'incitation à l'écriture chez ces auteurs. Pour les poètes que

nous étudions, l'environnement qui nous entoure dans la vie quotidienne, ces petits détails quotidiens qui font la vie de tous les jours, marquent notre manière d'envisager l'écriture poétique et peuvent même déterminer la nature de notre production écrite. Cette idée est exposée par l'historien et philosophe Michel de Certeau, dans son essai *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire* (De Certeau, 2014), où il affirme que la manière d'être en relation avec ce que la vie quotidienne nous offre au jour le jour, détermine notre rapport à la langue et à l'écriture :

Comme en littérature on différencie des « styles » ou manières d'écrire, on peut distinguer des « manières de faire » – de marcher, de lire, de produire, de parler, etc. Donc, on pourrait penser que les différents styles utilisés par les poètes dans leur écriture font appel à différentes manières d'agir et de participer à la vie quotidienne (De Certeau, 2014 : 50).

Nous avons déjà vu, que les poètes que nous abordons, travaillent toujours à partir du vécu et en essayant de garder le contact avec la réalité la plus terre à terre, ce qu'ils accomplissent souvent en utilisant le quotidien et sa présence dans l'espace poétique, à travers la mise en poésie de petits détails qui le constituent ou des gestes qui le représentent. C'est-à-dire cette coexistence avec la réalité et le vécu n'est pas un simple caprice de ces poètes, mais constitue plutôt leur manière d'aborder le travail poétique, toujours à partir de la réalité et du vécu. Il serait donc logique de penser que le fait de cohabiter avec le vécu et la réalité, même dans ce qu'il peut y avoir de plus insignifiant ou d'anodin en elle, et aussi le fait de les transférer à la dimension poétique à travers l'intermédiaire du quotidien, produit une sorte d'effet d'invitation ou de provocation à l'écriture chez eux, et détermine également la manière dont ils abordent le travail avec les mots qui vont constituer le poème : le poète vit dans sa réalité et c'est son obstination à demeurer en contact avec elle, même lorsqu'il se dispose à écrire un poème, qui constitue le véritable moteur instigateur d'écriture en lui.

Les poètes qui développent le plus cette perception des circonstances quotidiennes et de leur mise en poésie comme refuge face aux angoisses de la vie, sont Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz et Yves Leclair. Ces poètes mettent en valeur la capacité du quotidien de nous faire oublier ou de nous faire plus supportable le cours de la vie lorsque nous sommes immergés dans le déroulement des tâches quotidiennes, et ils élargissent également cette sensation de soulagement à l'espace poétique lui-même, celui où le poète dit le quotidien, en faisant ainsi qu'il représente à son tour une sorte d'abri, et provoquant en même temps que le contact avec ce quotidien apaisant constitue une sorte d'incitation à l'écriture chez eux. Mais, à part ces principaux poètes, nous citerons brièvement le poète Guy Goffette qui, malgré son

approche plus sommaire au thème du quotidien, consacre quelques passages à cette considération du quotidien en tant que refuge face aux angoisses de la vie.

En ce qui concerne Jean-Michel Maulpoix, sa quête de refuge protecteur face aux angoisses de la vie, passe toujours par le contact avec les mots poétiques chargés de dire le quotidien sur la page. Il ne faut pas oublier que, aussi bien dans les travaux plutôt théoriques ou critiques que dans les œuvres de création poétique proprement dite, Maulpoix fait preuve d'une insistance particulière vis-à-vis du rapport que le poète entretient avec les mots qui constituent le poème. Voilà probablement pourquoi, lorsque nous évoquons la notion de refuge dans son œuvre, il faut toujours s'adresser aux mots eux-mêmes. Pour Maulpoix, l'écriture poétique représente une solution ou un soulagement face aux hasards de l'existence et, en lisant son œuvre, nous avons souvent la sensation que l'écriture est tout ce qu'il lui faut pour surmonter toute éventuelle difficulté que la vie pourrait lui apporter, tel que nous le constatons dans cette affirmation tirée de son recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b) : « Mais j'ai ce qu'il faut dans mon sac de feuilles blanches et de crayons » (Maulpoix, 2016b : 108).

Étant donné que Maulpoix attribue une si grande importance au rapport que le poète entretient avec les mots, au moment d'aborder cette idée du quotidien en tant que refuge face aux angoisses de la vie, ce poète le fera toujours en ayant recours à la dimension des mots poétiques. C'est-à-dire s'il y a, dans la poésie de Maulpoix, une place possible pour cette idée de refuge procurée par le quotidien, elle sera inévitablement en rapport avec la réflexion sur les mots et sur l'écriture poétique elle-même. Par exemple, dans l'extrait qui suit, tiré du même recueil que nous venons de citer, Maulpoix évoque des habitudes quotidiennes qui représentent pour lui cette sorte de refuge ou d'abri face aux soucis que la vie pourrait nous apporter. Néanmoins, et, en faisant preuve de cet attachement aux mots eux-mêmes, le poète développe cette notion du refuge du quotidien en faisant allusion aux emplois de mots et de formules toutes faites que nous reproduisons sans arrêt dans nos communications quotidiennes. Maulpoix ne condamne ni ne critique ces échanges quotidiens mais, au contraire, il met en valeur leur caractère salutaire, dans la mesure où ces expressions toutes faites et ces tournures habituelles du langage, ces marques des conventions sociales, nous apportent parfois du soulagement :

« Bonjour », « bonsoir », « comment vas-tu ? » : les mots d'autrui sont familiers et secourables. Je sais gré à des phrases prononcées par d'autres au hasard des rues de prendre soin de mon sort. Ce sont des portes entrouvertes : quelqu'un, là, sur le seuil, vous invite à entrer...

Leur timbre serait-il si clair, seraient-elles si promptes à se fixer dans l'esprit, s'il ne s'agissait que d'un échange convenu de politesses ? En vérité, ces mots font autre chose : ils chantent. Sans même y prendre garde, ils protègent de mourir (Maulpoix, 2016b : 115).

Pour Maulpoix, les mots qui disent le quotidien représentent un refuge qui nous protège des possibles adversités de la vie mais, il va plus loin en affirmant que les mots constituent également le dernier recours, le dernier abri du poète face à la mort, tel que nous pouvons le constater dans le recueil *Une histoire de bleu* (Maulpoix, 1992) : « Les mots sont tout ce qu'il te reste : lance toi à l'assaut de ce bleu » (Maulpoix, 1992 : 95). C'est-à-dire Maulpoix envisage l'écriture poétique comme son dernier secours avant que la mort n'arrive, ce qu'il exprime dans le passage suivant, tiré du recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a), où il avoue que l'encre, c'est-à-dire l'écriture, constitue son « dernier territoire » avant de disparaître à jamais : « J'accepte le patient travail d'écrire avec une tristesse résignée, de jour en jour plus familier de la fatalité, plus décharné déjà : l'encre est à tout jamais mon dernier territoire » (Maulpoix, 1996a : 22).

En plus, Maulpoix est un poète qui semble s'être rendu compte que tout ce qui entoure le poète, tout ce qui fait partie de sa réalité et de sa vie quotidienne, même lorsqu'il s'agit de petits détails anodins ou apparemment sans importance, constitue le moteur de son écriture et exerce sur lui une sorte de pouvoir d'invitation à l'écriture. Mais Maulpoix va plus loin, en affirmant que ce processus de mise en poésie de la réalité la plus quotidienne conserve encore pour lui quelque chose de mystérieux, d'énigmatique ou même d'impénétrable. C'est-à-dire si la mise en poésie de la réalité la plus quotidienne ne permettait au poète que d'être un simple transporteur ou diffuseur de vécu sur la page, il aurait probablement renoncé à cette tâche depuis longtemps. Néanmoins, Maulpoix avoue qu'à chaque fois qu'il s'adonne à la transposition du vécu en poésie, il pénètre une dimension qu'il qualifie d'« incompréhensible » et qui lui permet de s'approcher de ce que ce processus de mise en poésie de la réalité a d'énigmatique et d'inexplicable. Voilà peut-être pourquoi le poète s'obstine et insiste auprès du mot et de la réalité dont il est issu, parce que ce travail lui permet d'aborder et d'explorer des aspects de la réalité qui, en dehors de la poésie, demeurent indéchiffrables et impénétrables. C'est ce que nous pouvons voir dans le recueil *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990) :

Je ne tiens guère au monde que par un mince réseau de mots d'amour que ni le temps ni la fatigue ne sont parvenus à déchiffrer. Des visages d'enfants, une épaule nue de femme, une jonchée de feuilles mortes, le balancement d'une coque blanche sur la mer, toutes les figures de ce monde, même les plus insignifiantes, me donnent encore à espérer quelque chose

d'incompréhensible, pour peu que je les nomme comme il faut, d'un rapide coup de plume, et que je me raccroche à leur énigme quand elle trace sur la page, à intervalles réguliers, ses lignes sombres (Maulpoix, 1990 : 107).

Il faut rappeler que la poésie représente pour Maulpoix une manière de mettre le vécu par écrit, ce qui permet au poète de connaître et d'appréhender un peu mieux sa vie et son existence et, probablement, cette possibilité de mieux comprendre sa vie et de pouvoir pénétrer en elle plus profondément, sert également de stimulant et incite le poète à travailler avec les mots. Ainsi, nous trouvons de nombreuses traces de cette alliance entre la vie et l'écriture dans l'œuvre de Maulpoix, une combinaison qui est incitatrice et inspiratrice d'écriture, dans la mesure où elle lui permet d'aborder des aspects de sa vie et de la réalité dans laquelle il est intégré et qu'il n'aurait probablement pas découverts autrement. Par exemple, nous avons trouvé ces deux extraits dans l'essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), qui témoignent de ce lien que Maulpoix reconnaît dans la poésie entre la vie et l'écriture, un lien qui, grâce à sa capacité d'explorer le vécu, pousse le poète à se mettre au travail d'écriture : « Poésie, cet apprentissage, cette éducation aussi bien que cette perte de connaissance qui, par lignes brisées, met à nu *l'idée de vivre*, et rien qu'elle » (Maulpoix, 2002b : 59). Ou encore dans le même essai : « Elle [la poésie] transporte le langage humain jusqu'à ce point de condensation qui du temps vécu fait de l'encre » (Ibid. : 259). De même, dans un autre essai intitulé *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), Maulpoix reconnaît la faculté du poème de rendre « lisible la texture de notre vie », ce qui nous montre que pour ce poète, la vie devient plus facilement déchiffrable lorsqu'elle est dite par le poème, ce qui représente une sorte d'encouragement pour que le poète se mette à écrire, parce que l'écriture elle-même lui permettra d'examiner plus profondément son vécu : « Poème : quand d'un mot l'autre devient lisible la *texture* de notre vie. [...] Un poème est un geste intime dans la langue. [...] Pour que la langue devienne poème, il faut d'abord qu'elle se consume dans l'intimité d'un sujet » (Maulpoix, 2005 : 130-131).

Dans le cas de James Sacré, il semblerait que l'angoisse ou la douleur qui apparaît le plus fréquemment dans son œuvre poétique, c'est celle qui concerne la mort ou la disparition d'un proche, ce qui est probablement en rapport avec un épisode de sa vie personnelle, la disparition de sa fille, qui a également marqué son œuvre poétique. Pour Sacré, la banalité des actes quotidiens peut représenter une sorte de soulagement face à la douleur de la mort et de la perte, qui est présente dans son œuvre le plus souvent à travers la figure de sa fille décédée, et notamment dans un recueil qu'il a publié en 2001, intitulé *Une petite fille silencieuse*, auquel appartient l'extrait qui suit. Sacré ressent le poids et la douleur de la mort et de la disparition de

cet être qui lui était cher, quand il se rend compte que les gestes habituels de la personne disparue ont été remplacés par « le noir effarant de la mort », et cette constatation provoque en lui une grande douleur qu'il tentera de surmonter en se réfugiant dans des phrases et des tournures du langage qui sont en rapport avec la futilité du quotidien, et qui constituent pour lui une sorte de caresse réconfortante et consolatrice. En plus, dans le cas de Sacré, le recours au quotidien en tant que refuge qui permettrait de surmonter la douleur de la perte d'un être cher dans ce cas-là, passe également par les mots, à travers l'évocation dans le poème de phrases que le poète lui-même présente comme étant « mêlées à la niaiserie quotidienne de vivre », c'est-à-dire à ce que la vie quotidienne a de plus banal et anodin :

Au moment que s'est affirmé
À la place d'un ensemble de gestes connus depuis longtemps
Le noir effarant de la mort,
Il m'a semblé qu'une tentative d'écrire
Avec les phrases les plus mêlées à la niaiserie quotidienne de vivre
Ça pourrait être comme une caresse, non pas
À l'énigme qui se montrait de plus en plus dans un corps
Ni à mon cœur particulier qui ne cesse pas de battre,
Mais comme ça dans l'énorme solitude du monde
Une caresse qui serait comme un ange (Sacré, 2001 : 62).

Dans cet autre extrait de l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), Sacré envisage l'écriture poétique elle-même comme un outil lui permettant de se soustraire aux malaises de la vie. En plus, lorsqu'il qualifie les mots qu'il a tendance à utiliser dans ses poèmes, il avoue son goût pour ceux qui demeurent du côté de la banalité et de la simplicité :

J'ai bien d'abord vécu l'écriture comme une façon d'échapper aux pesanteurs du monde, à ma propre lourdeur. Quelque chose allait paraître et briller dans la plus simple vérité. Il suffisait de tout dire enfin, au plus près, au plus vif. D'être. [...] Merveille des mots, j'ai d'abord cru à ceux que je fréquentais tous les jours. [...] Avec eux le plaisir d'écrire et comme une plénitude alors. Quelque chose de très banal en somme (Sacré, 2013b : 29).

Néanmoins, le quotidien ne constitue pas toujours un soulagement ou un réconfort pour le poète, il peut aussi lui apporter de la souffrance. Par exemple, dans l'extrait qui suit, Sacré se rappelle les habitudes quotidiennes de sa fille disparue, et il voit encore sa fille dans des scènes et des activités quotidiennes qu'elle avait l'habitude de réaliser. Dans ce cas-là, le quotidien est plutôt douloureux pour l'auteur, parce que, en lui rappelant sa fille, la souffrance de son absence augmente :

Le mouvement que fait dans la fenêtre tout un feuillage d'arbre
Immobile à des moments, puis soudain
Comme emporté presque pressant,
C'est sans rapport sans doute avec toi qui n'es plus rien mais
Tu aimais t'asseoir aussi devant le monde qui respire.
Il respire encore et dans ses mouvements d'arbre
Est-ce que j'ai tort d'entendre ton affection d'enfant qui s'inquiète ? (Sacré, 2001 : 30).

De cette manière, Sacré nous montre les deux penchants du rapport que nous établissons avec le quotidien : d'une part, il peut nous calmer et nous reconforter parce que, lorsque nous sommes immergés dans les tâches quotidiennes, nous évitons de tomber dans des pensées sombres et angoissantes qui nous tourmentent, ce que nous avons vu dans le premier exemple. Mais, d'autre part, et, notamment dans le cas de la souffrance provoquée par la perte et le deuil, la réalisation des tâches quotidiennes peut nous rappeler des aspects de la personne disparue et aggraver notre souffrance, comme nous l'avons constaté dans le deuxième exemple cité. Pourtant, dans les deux cas, le poète nous révèle sa préférence pour les actes les plus banals du quotidien, que ce soit en se réfugiant en eux pour lutter contre les angoisses de la vie qui nous assaillent, ou en faisant remarquer leurs limites au moment de nous reconforter. Et il se passe de même avec les mots qui constituent le poème : ils nous soulagent parfois face aux angoisses existentielles mais, d'autres fois, ils nous tourmentent davantage. Tel que Sacré lui-même l'avoue dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), le poème, dans son double rapport et à la réalité et aux mots, peut entraîner aussi bien l'émerveillement que l'angoisse : « En fait il n'y a pas de tranquillité possible dans le poème : son eau la plus transparente se trouble dès qu'on y met le pied. D'où ce questionnement, mais source d'émerveillement autant que d'angoisse » (Sacré, 2013b : 32).

En plus, dans la poésie de Sacré, le quotidien non seulement représente un abri ou un refuge face aux angoisses de la vie, mais il provoque également un désir d'écriture, une volonté de faire que ce quotidien avec lequel le poète est en rapport dans la réalité, fasse partie de la dimension poétique. Donc, chez James Sacré, il faudrait ajouter la notion de désir, dans la mesure où le contact avec le quotidien provoque un désir d'écriture en lui, tel que cet extrait de son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) nous le montre :

Je retrouvais donc au Maroc une familiarité des choses ; et puis ces choses banalement ordinaires, tout d'un coup présentes, à nouveau, c'était comme de toucher à toute une thématique de mon écriture, comme d'entendre un désir de cette écriture, de le voir

s'incarner en quelque sorte. Il y a eu depuis à peu près toujours, dans mes poèmes, cet intérêt pour le moindre, pour le précaire (Ibid. : 81).

Un autre poète dont il faut parler en rapport avec cette perception des circonstances quotidiennes comme refuge face aux angoisses de la vie, c'est Antoine Emaz, qui est conscient de la capacité du quotidien, des occupations ordinaires de la vie de tous les jours, de nous maintenir occupés et donc d'éviter que nos pensées tombent dans d'autres sujets qui nous provoquent des angoisses existentielles. Le quotidien est donc conçu par ce poète plutôt comme une distraction que comme un véritable soulagement. Il sait que les sujets qui nous angoissent dans la vie continuent d'être là malgré notre immersion dans les tâches quotidiennes, mais il est vrai que grâce aux occupations quotidiennes, on évite de penser à elles constamment. Dans le recueil *Plaie* (Emaz, 2009b), nous constatons que pour Emaz, le quotidien est une distraction pour éviter de tomber dans le gouffre :

on évite
fait attention de ne pas
on veille

même la nuit
on guide les rêves
on dévie
comme on peut

rester très près du sol
nettoyer l'évier
étendre le linge
occuper les mains

le temps
pas vite (Emaz, 2009b : 24).

Étant donné que le cours habituel de la vie quotidienne est rassurant et tranquillisant pour Emaz, ses nerfs semblent se calmer lorsqu'il entre en contact par exemple avec les sons caractéristiques d'une journée quelconque, tel que cet extrait du même recueil que nous venons de citer nous laisse voir. Ainsi, le contact avec le quotidien peut provoquer un effet apaisant chez le poète :

c'est un après-midi de fin d'été automne

la fenêtre est ouverte

on entend les enfants
un deux jardins plus loin
après l'école

tout retourne au normal

les nerfs crispés dedans
vont bien finir par se détendre
dans l'ordinaire des jours
l'usure du temps

respirer un grand coup
et soulever
le tout (Ibid. : 195).

Parfois le poète a envie de se laisser aller dans un état de non-pensée, un état dans lequel il devient presque chose, presque objet, par l'inaction et l'immobilité de ses mouvements. Cette envie de se ranger parmi les éléments les plus banals qui conforment le quotidien, pourrait être comprise comme une volonté de s'éloigner du « bruit » de tous les jours, pour parvenir à être, juste à être avec soi, presque devenu chose, et pouvoir ainsi éviter de tomber dans la souffrance et les angoisses que la vie nous apporte inévitablement, ainsi que nous le constatons dans son recueil *De peu* (Emaz, 2014) :

pensée en rade
ancrée
dans l'après-midi bleu

pas de désir pas d'élan
aucune envie de radio ou de livre
juste être là
d'aplomb dans le temps
presqu'arbre

tout est en place
et le corps chose parmi les choses
pas davantage (Emaz, 2014 : 292).

D'autres fois, par contre, loin de demeurer dans un état d'inactivité ou de léthargie, le poète veut se maintenir actif pour éviter de penser et de tomber dans le gouffre de la peur et des angoisses. Mais, finalement, il finit par tomber dans la fadeur du quotidien et de l'ordinaire, une platitude qui le poussera au silence :

agir
pour ne pas penser
forcer la tête à se détacher
du point fixe
où elle revient toujours
ce qui n'aurait pas dû arriver
a été
est
inutile de faire comme si
faut faire avec
on y travaille

fin de saison sans goût
on n'aurait jamais cru que vivre
puisse être aussi fade
tout est mou gris autour
même les murs
on met le corps dans un coin
en tas
et on se tait (Emaz, 2009b : 125).

C'est-à-dire dans la poésie d'Emaz, le poète revendique parfois l'inactivité et la passivité comme des moyens pour atteindre un état de non-souffrance, d'autres fois par contre, c'est l'activité et l'action qu'il choisit pour éviter de souffrir ; mais, en tout cas, les deux versants constituent des attitudes que le poète prend vis-à-vis du quotidien et de la manière d'aborder ce dernier, toujours en essayant qu'il lui apporte une sorte de soulagement ou de distraction par rapport aux angoisses existentielles. Une autre contradiction importante chez Emaz apparaît dans l'ambiguïté que le quotidien semble représenter pour lui, car il s'y sent en même temps protégé et prisonnier : le poète s'engloutit dans les tâches quotidiennes pour se réfugier des angoisses de la vie, mais ce refuge devient très vite une prison pour lui, tel que cet extrait du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), nous permet de le constater : « Ambivalence du

quotidien : il est à la fois prison, répétition et sécurité, rituel... Comme un mur : on ne sait jamais s'il enferme ou protège » (Emaz, 2009a : 201).

Il y a un autre aspect qui semble contribuer à cet effet d'incitation à l'écriture que nous analysons dans cette partie, et qui a une présence notable dans l'œuvre d'Emaz. C'est le rôle social que la poésie joue pour lui. D'après Emaz, la poésie devrait toujours conserver une fonction sociale, qui devient souvent un incitateur d'écriture, ainsi que nous le remarquons dans cet entretien fait au poète dans la revue *Nu(e)* :

Il [le poète] est complètement immergé dans la société avec tous les problèmes et les questions qu'elle porte. Je vois le poète d'aujourd'hui davantage comme un travailleur de la lucidité que comme un prophète. Le rôle du poète n'est pas de dire aux gens : « il faut aller par là ou il faut voter comme ça ». Il doit simplement leur dire : « c'est ce qui se passe maintenant ». À partir de là, on peut espérer qu'il y ait chez le lecteur une prise de conscience politique et sociale qui l'amènera à (ré)agir. Mais la liberté du lecteur est totale. Le poète ne commande rien. Il ne dit pas qu'il faut. Il dit simplement que ça a lieu, que ça se passe, que c'est comme ça maintenant (Gallarotti-Crivelli, 2006 : 15).

De même, il avoue que si la poésie ne gardait pas de contact avec ce qu'Emaz lui-même appelle l'« ancrage social », il n'aurait pas de motivation pour écrire. C'est-à-dire le rôle social de l'écriture constitue non seulement un inspirateur et un promoteur d'écriture dans l'œuvre d'Emaz, mais aussi un dessein que toute poésie devrait combler. Nous retrouvons plusieurs exemples de ce rapport au côté social de l'écriture chez Emaz, dans plusieurs entretiens faits au poète dans la revue *Le matricule des anges* : « Pour moi, l'écriture nécessite un véritable ancrage social. S'il n'y avait pas ça, j'écrirais peut-être autrement ou je n'écrirais pas du tout » (Guichard, 2008a : 20). Ou encore : « La poésie doit aller du plus intime jusqu'au plus collectif, jusqu'au social, jusqu'au politique » (Guichard, 2008b : 26). Ces extraits nous montrent que le poème ne peut pas faire l'économie du politique ou du social d'après Emaz : « Je sens la nécessité d'ancrer une partie de la poésie dans le social : elle ne peut pas être en dehors de la société. Mais il y a une difficulté à parler poétiquement de la société » (Ibid. : 26). Ces extraits nous montrent également que la volonté du poète de conserver le caractère social de la poésie, constitue une autre manière de demeurer en contact avec la réalité et le monde, même dans son versant le plus circonstanciel.

Finalement, il faudrait mentionner le poète Yves Leclair, qui contribue à cette considération du quotidien comme refuge face aux angoisses de la vie, en soulignant que les circonstances, les objets, les actes les plus banals et quotidiens de la vie peuvent être ceux qui

nous apportent un sentiment de paix et de calme, et donc, un certain réconfort qui nous permet d'apaiser nos inquiétudes et nos tourments, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014a) :

Tout peut être objet de paix, occasion de quiétude. Dresser le couvert, aller chercher du pain à la boulangerie, enlever la poussière sur les étagères, éplucher une pomme de terre, être assis à ne rien faire sur un banc public, jouer avec un enfant, etc. Grâce au moindre de tes gestes, ton esprit se décante, se vide, se désencombre (Leclair, 2014a : 36).

De même, et en rapport avec l'incitation à l'écriture que le contact avec le quotidien peut déclencher, Leclair semble avoir remarqué que le fait de demeurer en rapport avec ce que la réalité a de plus anodin et quotidien, provoque une envie d'écriture chez le poète. Leclair est convaincu que la mission du poète, consiste à demeurer attentif à ce qui se joue autour de lui, dans la réalité la plus terre à terre. Pour lui, le poète doit savoir apprécier ce qu'il a autour de lui dans la vie de tous les jours, sans avoir la tentation ou l'envie d'aller chercher du matériau poétique ailleurs. Par exemple, dans *Voie de disparition* (Leclair, 2014b), le poète tente de faire de la poésie avec les éléments qu'il trouve autour de lui, comme les fleurs de son jardin dans ce cas-là. Il ne va pas chercher de la matière poétique à d'autres dimensions que celle de la vie et de la réalité qu'il côtoie tous les jours, parce qu'il est convaincu que c'est elle qui lui permettra d'atteindre une poésie vraie et sincère :

- Et votre alchimie du verbe ?

Et bien, je vais sortir dans le jardin, sortir des vues de l'esprit, chercher des mûres parmi les ronces pour en faire de la confiture.

Et votre poétique ?

- Euh ! Avec les fleurs blanches de l'acacia, je concocte du ratafia. Je prends des fleurs fraîches, les presse un peu, les couvre d'eau-de-vie, et je les laisse macérer au soleil, puis décanter. Après, j'ajoute du sirop à 30° baumé, avec de la cannelle et du girofle (Leclair, 2014b : quatrième de couverture).

Avant de finir cette partie consacrée à l'étude du quotidien comme refuge face aux angoisses de la vie, il faut mentionner le poète Guy Goffette qui, malgré son approche plus timide au développement du thème du quotidien, semble avoir contribué à consolider cette notion de refuge que nous avons attribuée au quotidien et aux mots qui le disent dans le poème. Goffette semble s'occuper plutôt de la manière dont les mots poétiques, ceux que le poète choisit pour mettre sur la page ce que le quotidien le plus banal peut avoir d'extraordinaire, constituent une sorte de refuge dans lequel le poète se sent en sécurité face aux angoisses que

l'existence pourrait lui apporter. Par exemple, dans le recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), le poète se demande si nous continuerions à écrire de la poésie si nous avions la faculté de chasser les ombres et les doutes qui nous tracassent, ce qui nous montre que pour Goffette, la poésie nous aide à écarter les pénombres qui nous entourent et qui nous angoissent :

Si même nous avons pouvoir d'élever
au-dessus des maisons, des routes bleues,
cette charge d'ombres, de doutes
qui nous use comme pierre des seuils
et qu'un nuage puisse tout emporter d'un coup
en disperser le sel sur les eaux de la mer,
consentirions-nous seulement à y jeter
ces marges du poème, à demeurer
ici-bas, dans l'herbe vive
comme une feuille que le ciel a quittée ? (Goffette, 1988 : 129).

Dans cet autre exemple du même recueil, Goffette parle des livres en général, qu'il cite comme un soulagement face aux angoisses de la vie. Il présente les livres comme étant ses amis, ceux qui le font tenir debout et qui l'aident donc, à faire face aux angoisses que l'existence pourrait lui faire subir :

Pour affronter, l'âme verticale,
le mal de mer dans un pays qui n'a pas d'horizon
je rassemble sur la toile cirée la maigre cargaison
de livres échappés à l'écume des semaines : amis
toujours les mêmes et toujours inouïs
brûlants de cette vie qui fut manque tenace
et qui me tient debout, est-ce bien vous ? (Ibid. : 133).

Finalement, dans le recueil *L'adieux aux lisières* (Goffette, 2007), le poète finit par associer une valeur consolatrice et réconfortante à un mot, en attribuant ainsi aux mots qui constituent le poème la faculté de transmettre la sensation d'apaisement et de soulagement que le poète tente de chercher pour ainsi pouvoir échapper aux angoisses de la vie. Ainsi, dans cet extrait, le mot « jardin » est présenté comme un mot qui nous apporte à nous, les mortels, une sorte de soulagement face à l'angoisse que représente notre mortalité :

Ce qui manque sans cesse aux mortels,
Ce trou dans l'air entre les choses

Où le regard s'échappe, s'assombrit ou
S'attriste, voici qu'il prend soudain
La mesure de notre soif en entendant
Prononcer à voix basse le mot
Jardin, et tout s'éclaire désormais [...] (Goffette, 2007 : 155).

De même, chez Goffette il existe également ce regard social associé à tout acte poétique que nous avons pu observer notamment chez Antoine Emaz, et qui fonctionne d'ailleurs comme une sorte d'incitation à l'écriture. Goffette se présente comme étant un poète du quotidien et voulant faire une poésie du quotidien et pour les gens du quotidien, ainsi que le poète Yves Leclair nous le fait constater dans son essai *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b) :

Car il s'agit de défendre l'humanité de l'homme. Telle lui semble l'urgence, ici et maintenant, de la *situation* poétique. Loin des situations intellectualistes et cérébrales d'un Valéry, aux antipodes d'une poésie abstraite, élitiste et désincarnée au service de l'intelligence froide, conceptuelle, courtisane et servile, inféodée aux pouvoirs en place et qui déshumanise l'homme, le fils d'ouvrier se veut l'écrivain public des gens de peu, le poète *ambassadeur* d'une terre humaine pour tous et au « quotidien » (Leclair, 2012b : 23).

Avant de passer à la partie suivante, nous allons consacrer quelques lignes aux conclusions que l'étude sur la poésie de circonstance mise en place par les poètes étudiés nous a permis de tirer. Si nous avons qualifié la poésie de ces poètes comme étant une poésie de circonstance, c'est parce que nous avons remarqué qu'elle conserve toujours le contact avec la vie et la réalité dont elle est issue, et parce que les poètes qui font partie de notre travail, semblent s'inquiéter pour le maintien de ce rapport entre la réalité et le poème. De même, c'est l'intérêt particulier de ces poètes pour le quotidien et sa représentation dans leurs poèmes qui les pousse à rester à l'écoute de ce que la réalité et le vécu ont à leur dire, et qui les encourage à le mettre sur la page. Ce qui est clair, c'est que le quotidien joue un rôle capital dans ce rapport que les poètes étudiés veulent entretenir avec le réel, que ce soit en tant que générateur de gestes de vie, en tant qu'intermédiaire entre la réalité et le poème, ou en tant que protecteur face aux angoisses de la vie. En tout cas, les poètes étudiés semblent avoir compris que c'est la mise en poésie du quotidien qui leur permettra d'atteindre une poésie de circonstance, qui soit en contact avec la réalité et la vie.

En ce qui concerne le premier thème étudié, celui qui a analysé les gestes quotidiens que ces poètes recueillent dans leurs poèmes comme des représentants des gestes de vie, il faut dire que les gestes quotidiens que ces poètes introduisent au sein du poème, ne se limitent pas à

transférer à la dimension poétique le quotidien qui caractérise la réalité et la vie de tous les jours, mais ils contribuent à créer un lien particulier entre la réalité et la poésie, un rapport singulier dans la mesure où c'est le poète, à partir de son vécu et des gestes qui le constituent, qui choisit ceux qu'il considère valables pour le poème et pour véhiculer du vécu en poésie. Tout au long de sa vie et de ses expériences vécues, le poète, en tant qu'être humain, est en contact avec une infinité de gestes quotidiens, mais parmi tous ces gestes, seuls quelques-uns finiront par faire partie du poème, et c'est le poète, toujours en partant de son expérience vécue et de sa réalité, qui fait le choix entre les gestes qui, à son avis, méritent d'entrer en poésie, et ceux qui resteront en dehors d'elle. Et c'est précisément cette possibilité de choix du poète qui confère au poème une relation spéciale, parce que personnelle, entre la réalité et le fait poétique. Voilà probablement pourquoi, les poètes étudiés mettent souvent en rapport les gestes de vie avec les gestes d'écriture ou les gestes poétiques qu'ils accomplissent sur la page, parce qu'en fait, les gestes quotidiens choisis et recueillis par le poète dans la réalité, se fondent tous dans le geste d'écriture du poète, qui est, en définitive, celui qui permet le transfert de la réalité et du vécu à la sphère poétique.

Avec le deuxième thème, nous avons vu que les gestes ne sont pas les seuls représentants du quotidien au sein du poème, et que les poètes étudiés recueillent également dans leurs poèmes d'autres traces de quotidien, comme de petits détails ou de petits événements de la vie de tous les jours, ce qui leur permet de recouvrir plus d'aspects de la vie et de la réalité quotidiennes. D'une part, le fait que le quotidien soit le représentant du vécu sur la page, permet à ces poètes de demeurer en contact avec la réalité et la vie, et d'éviter de tomber dans des voies poétiques idéalistes et fabuleuses. D'autre part, si ces poètes consacrent une partie de leur travail poétique à ramasser de petits détails, des scènes du quotidien en apparence anodines et sans importance, c'est parce qu'ils croient en leur puissance évocatrice de réalité et de vécu dans le poème. Autrement dit, ces poètes font ce que nous pourrions qualifier comme un acte de foi lorsqu'ils font confiance aux petites choses du quotidien, qu'ils croient capables d'invoquer et de faire même revivre sur la page la réalité et le vécu qu'ils habitent et qui constitue toujours l'origine ou le point de départ de leur poésie.

Finalement, le troisième thème étudié, qui a traité le quotidien comme refuge face aux angoisses de la vie, nous montre que l'attention que les poètes étudiés portent sur le quotidien, à travers sa mise en valeur en tant que refuge ou soulagement qui nous protège des vicissitudes de la vie, indique qu'ils ne perdent pas le contact avec le monde qui les entoure et la société dont ils font partie. Certes, nous avons avoué que la poésie contemporaine en général, reste au

plus près des mots, et tente de répondre aux questionnements des poètes en restant dans la dimension poétique, mais ceci ne veut pas dire que les poètes soient complètement isolés de ce qui a lieu en dehors de cette sphère poétique. Le regard sur le quotidien comme refuge des angoisses de la vie, témoigne de cette volonté des poètes étudiés de maintenir le contact avec la réalité extérieure, avec ce qui se passe en dehors des mots eux-mêmes, tout en continuant de travailler avec eux et de revendiquer leur valeur.

Lors de ce troisième thème, nous avons également parlé de l'incitation à l'écriture que le contact de la poésie avec la réalité et le vécu provoque chez les poètes étudiés. À ce propos, il faut dire que leur manière d'envisager le travail de création poétique, réside dans la cohabitation avec la réalité et le vécu, qui constituent le point de départ de leur écriture. Nous avons déjà vu que la manière de mettre ce vécu et cette réalité en poésie, passe par la mise en page du quotidien, ce qui nous aide à comprendre que cet acharnement pour maintenir le contact entre la réalité et la dimension poétique, constitue également un moteur d'écriture pour eux. Disons qu'ils se laissent séduire par les petits riens qui font le quotidien, et qui provoquent en eux le désir d'écriture, l'envie de faire que ce quotidien fasse partie du poème.

2.3. LE QUOTIDIEN COMME ACCÈS À UNE TRANSCENDANCE

Dans les parties précédentes de notre travail, nous avons vu que le quotidien est un élément omniprésent dans la poésie des auteurs étudiés et, même s'il figure avec une présence plus ou moins importante dans leurs recueils et, avec des nuances qui différencient leurs démarches poétiques, il acquiert une valeur poétique indéniable chez eux, leur permettant ainsi de mettre en place des possibilités très diverses au moment d'aborder le processus de création poétique. Parfois, le quotidien sera utilisé par ces poètes pour tirer ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire en lui, et, dans d'autres occasions, le quotidien représentera une manière de maintenir le contact avec la réalité et le vécu dont naît le poème, permettant ainsi de réaliser ce que nous pourrions qualifier comme une poésie de circonstance.

Dans cette troisième partie, nous tenterons d'étudier le quotidien en tant que nouvelle voie que les poètes étudiés semblent avoir découverte pour accéder à des thèmes profonds et transcendants. Le quotidien, dans ce qu'il a de plus simple et de plus insignifiant, représente un chemin d'exploration poétique pour ces poètes qui, à partir de ce qui est anodin et quelconque, semblent avoir découvert un nouveau chemin vers la transcendance. Ainsi, nous trouverons de nombreux exemples dans leur poésie, qui témoignent de réflexions et de considérations profondes ou transcendantes qui sont nées du contact avec le quotidien et de la volonté de faire

que ce dernier fasse partie du poème. C'est-à-dire de manière un peu paradoxale, ces poètes qui côtoient le quotidien, ont trouvé une nouvelle manière d'accéder à une transcendance qui semblait peu probable à partir de l'insignifiance et de la banalité caractéristiques du quotidien.

Cette voie ouverte par le quotidien vers des sujets et des réflexions transcendants, est manifestée dans la poésie des poètes étudiés à travers la présence de différents thèmes que nous aborderons dans la partie qui suit, des thèmes qui diffèrent d'un poète à l'autre, mais qui représentent tous un accès aussi inattendu et paradoxal que valable et efficace à une certaine transcendance poétique. Dans un premier temps, nous parlerons de petites choses et de petits détails qui conduisent le poète vers la transcendance parce que, même si nous avons déjà étudié la présence de petits détails et de petites choses propres au quotidien dans la poésie de ces auteurs, il s'agissait plutôt d'une manière de conserver le contact avec la réalité et le vécu qui sont à l'origine du poème. Cette fois-ci, nous remarquerons que ces petits détails qui semblent insignifiants et sans importance, sont également ceux qui conduisent les poètes vers des pensées, des réflexions et des considérations profondes. Pour ces poètes, c'est en partant du détail le plus petit et le plus banal du quotidien que nous atteindrons la transcendance, tel que Jean-Michel Maulpoix nous le fait constater dans son recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a) : « Là est peut-être le fait décisif : que la poésie soit ce travail ou cette expérience du langage où le détail peut dire le Tout et le faire valoir, sans qu'il soit même besoin d'y croire » (Maulpoix, 1996a : 97).

Dans un deuxième temps, nous parlerons de la mémoire, qui semble souvent activée dans la poésie de ces auteurs, grâce à la présence de petites choses et de petits détails qui font partie du quotidien et qu'ils n'hésitent pas à inclure dans leurs poèmes. C'est-à-dire la volonté de ces poètes de demeurer toujours en contact avec le quotidien et à l'écoute de ce que les choses les plus anodines et banales de la vie de tous les jours ont à leur dire, sert parfois d'éveilleur de souvenirs pour eux, et, le fait de faire attention aux petits éléments quotidiens provoque un éveil de la mémoire du poète, ce qui lui permet, en même temps, d'accéder à des dimensions profondes qu'il gardait dans sa mémoire et qu'il aura l'occasion de redécouvrir grâce à ce contact avec des traces du quotidien. Maulpoix semble être conscient de l'importance de la mémoire comme élément qui permet l'accès à des souvenirs profonds et transcendants, tel qu'il nous le fait constater dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), où il affirme que la poésie est notre mémoire, et il avoue que même les poèmes les plus banals et prosaïques, contiennent nos souvenirs de vie les plus essentiels :

La poésie est notre mémoire. Notre histoire tout entière. Notre légende. Jadis, c'est en poèmes que s'écrivirent les faits mémorables, les grands actes, les exploits des héros. Et la poésie la plus ordinaire et « prosaïque » fourmille de lieux, de moments, de saisons, de *memoranda* de toutes sortes. Elle fait monde (Maulpoix, 2016a : 40).

Nous pourrions également citer les propos de James Sacré qui, dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), fait le lien entre la mémoire et le vécu, en les considérant du matériau pour son écriture. Dans cet extrait nous voyons que la mémoire joue un rôle essentiel au moment d'accéder à des souvenirs de ce vécu que le poète s'acharne à mettre sur la page et qui, éventuellement, pourront déclencher une certaine transcendance dans le poème : « Les choses dont je me souviens et qui correspondent à une expérience vécue ne me quittent pas. [...] Je ne veux pas raconter ma vie, mais je pars de ce matériau vivant. Les mots que j'emploie sont aussi les choses que j'ai approchées et autour desquelles j'ai rêvé » (Sacré, 2013b : 26). Ou encore cette affirmation du poète Antoine Emaz qui, dans un entretien fait par Emmanuel Laugier dans la revue *Le matricule des anges*, déclare que « la mémoire, c'est notre clé de lecture du réel » (Laugier, 2002a : 43).

Le troisième thème de cette partie, aborde le sujet de la conscience temporelle et de l'esprit de conservation. Les poètes qui font partie de notre travail, savent que notre passage sur terre, en tant qu'êtres humains, est infime et éphémère, et que notre temps de vie est fugace, ce qui provoque en eux un désir de conservation de ce qu'ils considèrent important et transcendant, de ce qui constitue, en définitive, leur vie et qui représenterait leur présence dans le monde. Dans l'extrait suivant, tiré de l'essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), Maulpoix avoue que c'est le caractère mortel de l'être humain, sa « condition mortelle » d'après ses propres mots, qui le pousse à envisager tout travail de création, non seulement poétique, mais tout type de création artistique, en ayant toujours en tête cette « angoisse de mourir », ce qui nous permet d'affirmer que la conscience temporelle et l'esprit de conservation est un élément intrinsèque à tout acte de création, que ce soit poétique ou non, dans la mesure où il constitue l'une des bases de notre condition humaine :

Nous habitons un corps, une époque, une histoire, nous accumulons des souvenirs, nous engrangeons des savoirs, nous construisons donc une figure, une biographie, une destinée, mais le temps nous emporte et souvent nous disperse. [...] Si l'homme aspire à demeurer, à construire et à s'établir, c'est précisément qu'il se connaît transitoire. Et s'il ne parvient pas à rester tranquille dans une chambre, c'est qu'une fièvre de mouvement est sa réponse à l'angoisse de mourir. [...] Habiter la condition mortelle qui est la nôtre implique d'être simultanément celui qui s'en va et celui qui reste. [...] Il habite donc ce monde en

l'interprétant, en le transformant, et il voudrait lui imprimer sa marque avant de disparaître : c'est ainsi seulement qu'il prétend y demeurer (Maulpoix, 2002b : 60-61).

D'ailleurs, ces poètes ne cherchent pas à magnifier l'aspect le plus grand ou extraordinaire de leur passage sur terre, ce qui ferait notamment une poésie au registre plus épique. Paradoxalement, ces poètes se concentrent sur les aspects les plus anodins et insignifiants de la vie de tous les jours, et ils s'arrêtent souvent sur des détails et des éléments en principe banals et sans importance, en se donnant la peine de leur faire une place considérable dans leurs poèmes. Mais, si ces poètes s'acharnent à conserver ce qui fait partie de la vie de tous les jours et qui semble donc anodin et insignifiant, c'est parce qu'ils sont conscients que ce sont précisément les choses les plus petites et quotidiennes de notre existence qui traduisent ou représentent le mieux notre véritable esprit, et qui nous permettent d'atteindre des profondeurs. C'est-à-dire pour ces poètes, c'est en partant du quotidien le plus banal que nous parviendrons à toucher une certaine transcendance poétique, d'où la valeur qu'ils accordent à ces petits riens du quotidien, et d'où aussi leur ténacité pour tenter de conserver des traces de ces petites choses du quotidien, parce que, finalement, elles constituent la meilleure empreinte ou, du moins, la plus véridique et authentique, de notre passage sur terre.

2.3.1. Les petites choses, les petits détails, véhicules de transcendance

Avec ce premier thème, nous tenterons d'étudier la présence de petits détails et de petites choses du quotidien que les poètes étudiés recueillent dans leurs poèmes, et qui les conduisent vers des réflexions et des pensées profondes, leur permettant ainsi de toucher à une certaine transcendance poétique. Parmi les poètes que nous considérons principaux dans leur approche au thème du quotidien, il faut parler de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair et Jean-Claude Pinson, qui semblent être concernés par cet accès à une certaine transcendance à travers les petits riens qui constituent le quotidien. Ensuite, nous parlerons également d'autres poètes qui, malgré leur approche plus timide ou subtile au thème du quotidien, sont aussi intéressés par cette mise en poésie de petits détails qui les conduisent vers des pensées profondes et dotées d'un certain esprit de transcendance. Il s'agit de Guy Goffette, Benoît Conort, William Cliff et Marie-Claire Bancquart.

Nous commencerons notre étude par le poète Jean-Michel Maulpoix, qui témoigne, dans ses recueils, d'une volonté évidente pour s'arrêter sur de petits détails qui constituent le quotidien, comme s'il savait ou il pressentait que ces détails qu'il se donne la peine de récolter dans sa poésie, pourraient constituer des voies d'accès potentielles vers une certaine

transcendance poétique. Par exemple, dans le recueil *Pas sur la neige* (Maulpoix, 2004), le poète s'arrête sur un flocon de neige qui est décrit en détail, ce qui nous montre que l'écriture de Maulpoix s'arrête souvent sur les détails, sur les petites choses en apparence insignifiantes, mais que le poète croit utiles et même nécessaires dans son parcours vers la transcendance : « Radiographie d'un flocon de neige : toile d'araignée en fil de nerf, ou très fin réseau de vaisseaux vides de sang, le micro-organisme de la froidure menant une vie précaire en miettes offerte au vent glacé avant que de fondre... » (Maulpoix, 2004 : 33).

Néanmoins, Maulpoix ne s'arrête pas dans la simple récolte de petits détails susceptibles de le conduire vers des pensées profondes et transcendantes, mais il se laisse aller par ces petites choses qu'il inclut dans son poème, c'est pourquoi il se montre souvent émerveillé par ce que le quotidien peut avoir à lui offrir. Par exemple, dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Ne cherchez plus mon cœur* (Maulpoix, 1986), le poète prend son temps pour s'arrêter et observer de petits détails qui constituent le quotidien, et qui lui apportent des moments aussi merveilleux qu'inattendus, et il avoue se sentir ébloui par ce que le quotidien le plus banal peut lui apporter. En fait, la meilleure preuve de cet émerveillement, c'est que Maulpoix finit l'extrait en comparant la vision du quotidien qui se déploie dans toute sa simplicité devant lui, avec la solennité des apparitions des dieux :

Lorsqu'il regarde vers les cimes ou vers le large, il voit des immeubles, des maisons de briques, des rues encombrées de voitures et d'autobus. Lorsqu'il observe quelque brin d'herbe ou les ailes diaphanes d'un insecte, ce sont des enfants au retour de l'école, cartables sous les bras, ou le crissement des bas d'une femme qui vient de décroiser les jambes. Il assiste à cela avec stupeur, comme lorsque les dieux faisaient jadis apparition près d'une source ou dans le fond d'une grotte ruisselante d'éclairs (Maulpoix, 1986 : 69-70).

Si Maulpoix s'arrête sur de petits détails, leur conférant une place privilégiée dans le poème, c'est parce qu'il considère ces petits riens capables de véhiculer, de transmettre une idée, un sentiment ou une sensation qu'il aurait eue ou vécue, ce qui fait que ces détails, en apparence anodins et insignifiants, transforment en transcendance poétique des moments de l'existence du poète. Il faudrait donc aller au-delà de cette récolte de petites choses du quotidien pour comprendre que le poète les utilise comme un moyen de se poser des questions sur le sens, le but ou la direction de nos vies, ce qui montre, encore une fois, que l'attention portée sur les petites choses du quotidien, conduit le poète à des réflexions transcendantes, tel que nous le voyons dans le recueil *L'instinct de ciel* (Maulpoix, 2000b) :

On circule, on avance. Vers quoi, vers qui se dirige-t-on ? Le bout de la promenade ? La fin de la journée ? Peut-être le repas du soir, le film du dimanche à la télévision, la tiédeur du sommeil... Demain, de quoi sera-t-il fait ? Et *plus tard*, qu'est-ce que cela veut dire ? À quoi cette vie tient-elle ? (Maulpoix, 2000b : 152).

En même temps, si Maulpoix consacre une place aussi importante et privilégiée dans sa poésie aux éléments banals de notre quotidien, c'est parce qu'il est convaincu que ce sont précisément eux qui constituent la véritable essence et le véritable esprit de la vie :

Pieds nus dans les sandales, on regarde et respire, heureux de ce goût de fraise dans la gorge, de ces mèches emmêlées qui vous caressent le front, heureux des roues de la poussette, des enfants dans vos jupes, et du petit bruit de la vie, là, c'est dimanche près de la mer (Ibid. : 151).

De même, pour Maulpoix, les petits détails quotidiens qu'il se donne la peine de ramasser dans ses poèmes, ne constituent pas seulement une voie d'accès privilégiée à la nature et à l'essence véritable de la vie, mais ils sont à l'origine du bonheur ou, plutôt, le bonheur résiderait dans les petits détails qui, une fois intégrés dans le poème, deviennent des représentants de l'essence de la vie et nous aident ainsi à quitter l'ordinaire un petit instant et à atteindre ce que Maulpoix qualifie de bonheur, ainsi que nous le voyons dans ce passage du recueil *Chutes de pluie fine* (Maulpoix, 2002a) :

Dîné seul au-dessus de la mer. Ou plutôt sur une nappe de plastique rouge, en surplomb des vagues qui se brisent. Au loin, la côte pointillée de lumières. Au-dedans, le cœur calme, bercé par une musique arabe à grelots. Au-dessus, la nuit dense : juste une étoile... Ces détails : une configuration. De cela dépend le bonheur, produit aléatoire d'une circonstance et d'un ensemble de dispositions internes. Sensation d'une vie momentanément allégée de son ordinaire, ou mieux installée en lui. Peut-être est-ce ici la rencontre de la simplicité de la prose et des vieux clichés du Poème (mer obscure, ciel étoilé...) (Maulpoix, 2002a : 95).

Finalement, Maulpoix finit par conclure que ce sont les choses les plus simples de notre existence qui font que la poésie se rapproche d'un savoir très particulier, celui qui concerne notre monde intérieur le plus profond. Autrement dit, pour Maulpoix la poésie non seulement représente un outil pour accéder à la transcendance, mais elle nous permet en même temps d'explorer notre intérieur et de nous comprendre en tant qu'individus. Nous savons que Maulpoix consacre une valeur très importante à la poésie, dans la mesure où elle est capable de mettre en valeur et de transmettre le langage humain, ce qui nous aide à comprendre que, s'il peut y avoir une connaissance des profondeurs et de l'intérieur de l'être humain, il faudra passer

par un processus qui comprenne le recours aux mots poétiques. Selon Maulpoix, ce sont les mots qui constituent le langage qui font de nous des êtres humains et qui ont donc la capacité d'explorer tous les recoins de notre monde intérieur, ainsi que nous pouvons le voir dans son recueil *La musique inconnue* (Maulpoix, 2013) :

La poésie, en son travail, fait valoir le langage humain. [...] C'est même en se tenant au plus près des accidents de l'existence, des péripéties biographiques, des circonstances vécues, des rencontres de toutes espèces – qui peuvent être les plus simples, voire à peu près imperceptibles – qu'elle s'achemine vers une connaissance très spéciale, puisque c'est celle de nos désirs et de nos manques, de nos impatiences et de nos fièvres, de tout ce qui aspire, réclame et vitupère en nous (Maulpoix, 2013 : 94-95).

En plus, cette conception de la poésie qui s'approche de ce que la vie et l'être humain ont de plus profond et essentiel, exige, d'après Maulpoix, qu'il y ait une certaine implication personnelle de la part du poète. Ainsi, cet accès à la transcendance et aux profondeurs de l'individu ne serait pas possible si le poète restait dans la surface, s'il n'osait pas s'impliquer et s'investir dans le poème. Maulpoix croit en une poésie dans laquelle il y a une implication personnelle du poète qui lui permette de dire ce qui l'entoure et d'atteindre ainsi le tréfonds de la réalité environnante. De sorte que, lorsque Maulpoix recueille de petits détails du quotidien dans ses poèmes, il sait qu'il faudra qu'il prenne part de ces petits riens pour qu'ils atteignent une valeur poétique, tel qu'il nous le fait voir dans son recueil *Journal d'un enfant sage* (Maulpoix, 2010) : « Il faut, pour dire les choses du monde, en passer par le bruit du cœur et ses curieux grelots » (Maulpoix, 2010 : 60). D'après cet extrait, Maulpoix saurait que la participation et l'implication du poète dans ce qu'il dit dans le poème est indispensable si nous voulons parvenir à créer une poésie qui ait un certain pouvoir de transcendance.

Un autre poète dont il faudrait parler en rapport avec ce thème qui étudie la présence de petits détails du quotidien qui servent de véhicule d'une certaine transcendance en poésie, c'est James Sacré, qui met également en valeur la grandeur des petites choses du quotidien. Nous avons déjà vu dans des chapitres précédents, que la poésie de Sacré est toujours en rapport avec le vécu du poète qui fait souvent son apparition sur la page à travers la présence de détails quotidiens et banals de la vie de tous les jours. En ce qui concerne la transcendance que les poètes étudiés semblent vouloir atteindre à travers la mise en poésie de petits détails du quotidien, elle constitue une phase de la création poétique qui est accomplie de manière presque involontaire ou naturelle chez Sacré. Étant donné que sa poésie est toujours en contact avec la vie, avec tous les aspects qui la constituent, aussi banals et quotidiens soient-ils, il est facile

qu'elle puisse atteindre le sens profond et transcendant de ce vécu que le poète tente de mettre en poésie.

Un premier indice de la valeur accordée par Sacré aux petites choses du quotidien, qui ouvrent l'accès à une dimension de transcendance en poésie, serait l'importance qu'il accorde aux petites choses ou aux petits détails du quotidien. Nous retrouvons très souvent dans l'œuvre poétique de Sacré, une volonté de simplifier et de réduire à l'essentiel ce qui fait partie de la vie de tous les jours, et c'est précisément ce processus de simplification et de réduction qui rend les petites choses que le poète recueille dans son poème capables de nous conduire vers une certaine transcendance. Par exemple, dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Si peu de terre, tout* (Sacré, 2000), Sacré exprime sa volonté de rassembler « dans un volume réduit » le peu de choses qui font partie de sa vie vendéenne en les simplifiant, pour qu'elles donnent l'impression de n'être presque rien, mais, tout en étant conscient que c'est précisément cette simplification, cette réduction, qui les condense en les rendant grandes, importantes, voire transcendantes :

Ce qu'il faudrait peut-être c'est donner dans
un volume réduit d'écriture et par conséquent
avec peu de phrases l'impression que les
quelques choses, avec des herbes, deux trois
arbres, peut-être un visage, dont je vais parler
(je les connais depuis toujours dans la lumière
lente et les prés d'un village) qu'elles don-
nent l'impression de presque rien en même
temps que ça soit pourtant comme un espace et
du temps grands (Sacré, 2000 : 54).

Dans ce sens-là, le poème constitue un espace où le poète peut recueillir et comprendre la vie, mais aussi un espace où il peut rejoindre des aspects de cette vie qu'il ne pourra découvrir qu'en les mettant sur la page. Ainsi, le stade de transcendance ou de profondeur auquel le poète parvient dans la dimension poétique est particulier, et ne peut être atteint qu'à travers la mise en poésie de petits détails du quotidien. C'est-à-dire Sacré croit en la capacité des objets les plus anodins de notre vie quotidienne ou des paysages ordinaires que nous parcourons couramment, de contenir et d'embrasser l'essence du monde, ce qui est une preuve claire de la transcendance que le poème peut atteindre grâce à la présence de petites traces de quotidien en lui. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b) :

Le monde, là-devant
Ou dans notre mémoire ouverte
Est comme
Un grand baquet de linge propre.
Le monde là-devant :
Feuillage serpillière de grands eucalyptus au Maroc,
Où la fine étoffe du ciel mis
Dans l'eau de la Vendée (Sacré, 2010b : 72).

Pour Sacré, l'événement le plus banal ou le plus quotidien, peut devenir transcendant, à partir du moment où il provoque un « sentiment d'une éternité » chez le poète et, ce qui est curieux et même paradoxal, c'est que, normalement, ce sont les détails les plus anodins et insignifiants de la vie de tous les jours qui conduisent le poète le plus loin dans cette course vers la transcendance en poésie, ainsi que nous pouvons le voir dans le recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a) :

Les oiseaux se sont tus, on entend des voix
Des bruits de voitures qui passent. Il y a l'odeur d'un feu,
et le ciel
Pourtant banalement gris sali de traînées plus sombres
A l'air de mettre ensemble le plus quotidien et le
sentiment d'une éternité
Qui serait pas loin (Sacré, 2010a : 338).

De même, Sacré est conscient de la force évocatrice que les petites choses du quotidien peuvent atteindre en poésie. C'est-à-dire ces petits riens qui constituent le quotidien et qui n'ont, en principe, aucune valeur particulière dans la vie de tous les jours, acquièrent une nouvelle présence et une nouvelle puissance évocatrice et poétique sur la page, et souvent, c'est cette nouvelle force qui permettra au poète de toucher à un certain sentiment de transcendance dans le poème. Par exemple, cet extrait du recueil *Tissus mis par terre en dans le vent* (Sacré, 2010b), nous montre comment un élément très banal de la vie quotidienne, comme des draps étendus, est capable de nous faire rêver et peut même nous donner envie d'ailleurs, une envie qui serait perdue ou qui tomberait dans l'oubli si le poète n'avait pas eu l'idée de la mettre en poésie. Ceci nous permet de voir que le fait de transmettre la présence d'objets ou des moments banals et quotidiens à la dimension poétique, donne l'occasion au poète, non seulement de conserver les pensées profondes que le contact avec ces petites choses du quotidien lui ont permis d'atteindre, mais de les redécouvrir à travers le travail de l'écriture poétique :

Les draps mis dans le vent
Mouvementaient le ciel, on avait
De grandes idées de partir – mais bientôt
Maman ramassait tout, pliait, rangeait
C'était plus qu'une armoire fermée dans la chambre (Sacré, 2010b : 15).

Avant de finir avec l'étude de Sacré et son utilisation de petits détails quotidiens comme véhicules de transcendance en poésie, il faudrait dire que la poésie de cet auteur va toujours au-delà de la simple description et de la simple constatation. Ce que le poète cherche n'est pas une simple description des faits banals et quotidiens, mais il va toujours plus loin : à partir du moment où le vécu entre en poésie, ce qui fait partie du processus de création poétique naturel chez Sacré, le poète s'implique dans le poème, sa vie et son expérience font partie du poème et, s'il a recours aux petits détails quotidiens, c'est parce qu'il sait qu'il n'a pas besoin de raconter de grands exploits pour atteindre la transcendance en poésie. Sacré insiste sur le fait que sa poésie raconte ce qu'il a vu mais, surtout, ce qu'il a vécu, et ceci fait la différence entre une poésie simplement descriptive et une poésie transcendante et qui apporte du vécu, ainsi que nous le constatons dans ce passage du recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a) :

C'est évidemment pas que je veux décrire un pays :
J'y suis passé dans le désordre et le hasard
À cause de quelqu'un qui est aussi ce pays (Sacré, 2010a : 9).

Un autre poète à étudier dans cette partie qui aborde la présence de petits détails et de petites choses du quotidien qui fonctionnent comme des véhicules de transcendance en poésie, c'est Antoine Emaz, qui est convaincu de la capacité des choses simples et apparemment banales d'atteindre une certaine transcendance. Chez Emaz, il y a continuellement une recherche de profondeur qui prend toujours la simplicité et la banalité comme point de départ. C'est-à-dire Emaz préfère partir toujours de ce qui est simple et sobre, parce qu'il est convaincu que ce sont les choses les plus simples qui nous conduisent vers la véritable profondeur en poésie.

Dans le cas d'Emaz, le recours à la simplicité et au dépouillement des mots utilisés dans sa poésie est si réussi que, dans un premier regard, sa poésie peut nous sembler même fade et un peu superficielle. Dans une première lecture, nous pouvons facilement penser qu'il n'y a rien de particulier en rapport avec le quotidien comme véhicule de transcendance dans l'écriture d'Emaz, comme si ce qu'il écrivait restait trop dans la surface et n'atteignait pas les profondeurs dont on parle. Mais, dès que nous fermons le recueil, nous comprenons soudain que le poète

nous a entraînés, sans que nous en soyons conscients, par le chemin de la simplicité et de l'apparente insouciance, pour en fait nous faire entrer dans la véritable profondeur, qui est précisément celle dont on est saisi à notre insu. Et si Emaz entraîne le lecteur par la voie des profondeurs poétiques sans qu'il s'en aperçoive, c'est parce que lui aussi, en tant que poète, y est entré sans s'en rendre compte, s'arrêtant sur des détails en principe insignifiants, mais qui ont fini par le mener au bout du chemin ou, du moins, au-delà du sens premier des mots, lui permettant ainsi de découvrir la profondeur potentielle que les mots cachent. Dans ce passage de son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), le poète tente d'expliquer cette sensation que le poème s'écrit à son insu, comme s'il ne contrôlait pas le processus de création, et c'était plutôt le poème qui le contrôlait lui. Néanmoins, malgré cette sensation que c'est le poème qui écrit le poète et pas l'inverse, Emaz envisage toujours le poème comme un élément qui est issu de lui, de sa vie, comme quelque chose qui le dit :

Quand j'écris, je manque de distance, il me semble que domine l'impression de faire corps avec la langue, ou ma langue. Le poème s'écrit plus que je ne l'écris, mais dans ce temps bref se produit comme une fusion en une parole de ce qui fait ma vie. Comme si l'émotion avait brusquement rassemblé sensations, mémoire, sentiments, culture... et que tout le corps, à la fois physique et mental, était embarqué sur un train de langue qui file et que j'accompagne comme je peux avant qu'il me dépasse, s'éloigne et se perde, je ne sais où. Alors les butées, les repères habituels, tout le cadre se refait et je retrouve le quotidien normal. L'expérience de la survenue du poème est peut-être vécue comme celle de l'unité possible d'une vie. À un moment précis (Emaz, 2009a : 43-44).

Une fois la stratégie d'Emaz découverte, nous pouvons affirmer que sa poésie cherche toujours à mettre en place une simplicité qui soit capable d'atteindre une certaine profondeur ou une certaine transcendance, mais sans que la quête de cette transcendance en soit vraiment le but. D'après Emaz, les choses les plus simples et les plus anodines sont celles qui nous conduisent vers la profondeur mais, si on va à la recherche et à la poursuite de la profondeur, si on entame ce chemin volontairement et en faisant le parcours consciemment, sans faire attention à la simplicité de la surface, parce qu'on la considère sans importance, on risque d'atteindre une fausse profondeur, une profondeur feinte, faite à la mesure de notre recherche, et pas vraiment réelle. Ceci nous montre que pour Emaz, la conquête de la véritable transcendance passe obligatoirement par le chemin de la simplicité qui réside dans les petits détails du quotidien : « Pour saisir la profondeur, commencer par s'arrêter à la surface. Ne pas la négliger, la regarder attentivement. Sinon, on invente la profondeur bien plus qu'on ne la découvre » (Ibid. : 125). Cet extrait nous fournit la clé de l'accès à la transcendance qui a lieu dans la poésie

d'Emaz, dans la mesure où il considère que la profondeur ou la transcendance sont des dimensions que nous devons découvrir, et non pas inventer. Cette volonté de retrouver la profondeur sans vraiment la rechercher, se traduit en poésie, en une quête de densité qui peut être obtenue avec peu de mots. Emaz est à la recherche d'une simplicité qui soit capable d'épaissir par le biais des mots poétiques, ce qui met en relief la grande confiance qu'il fait au pouvoir des mots au sein du poème, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) : « Parvenir à être dense avec rien. Quand on utilise peu de mots, il faut que chacun pèse une tonne » (Emaz, 2012 : 90).

D'autre part, dans l'œuvre d'Emaz, le poème est toujours en rapport avec la vie, tel que nous l'avons constaté chez James Sacré, car, d'après Emaz, seulement le poème associé à la vie, même dans son versant le plus anodin ou quotidien, nous permettra d'atteindre la transcendance. C'est-à-dire Emaz croit au pouvoir poétique, dans la mesure où les mots mis sur la page ont la capacité d'amplifier ou, du moins, de mettre en valeur l'intensité et la profondeur du vécu. C'est ainsi, en faisant passer les moments de vie, aussi banals et anodins soient-ils, à la dimension poétique, qu'Emaz parvient à ce que le quotidien touche à la transcendance : « Penser qu'un poème n'est jamais qu'un moment de vie, aussi bien pour celui qui l'écrit que pour celui qui le lit. Ce moment n'a pas besoin d'être décisif, mais il doit amener à une plus forte intensité d'être » (Emaz, 2009a : 28).

De même, dans cette quête de transcendance poétique, Emaz revendique une sorte d'inaction de la part du poète, qui se laisse aller par les mots qui lui viennent à l'esprit et qu'il met sur la page. Ceci lui permet d'établir un rapport particulier avec les mots, qui sont finalement ceux qui permettent au poète d'atteindre une certaine transcendance poétique. Emaz ne choisit pas ce qu'il écrit, les mots lui viennent et ils se posent sur la page, le laissant comme un simple intermédiaire entre les mots et la page. Parfois, ce qui surgit sur la page constitue des sujets graves ou sérieux, d'autres fois il s'agit de choses banales, insignifiantes en apparence, mais auxquelles Emaz consacre la même importance – voire plus – qu'à ce que nous considérons a priori important ou sérieux. Dans l'extrait qui suit par exemple, tiré du recueil *De peu* (Emaz, 2014), le poète se demande pourquoi un thème comme la guerre serait plus digne de faire partie d'un poème qu'une fleur, dans ce cas-là, une glycine, il se demande qui détermine l'importance des choses et leur capacité à devenir des sujets poétiques, et ce questionnement qu'il met en place dans son poème, nous montre son attitude de vouloir se laisser aller par les mots, plutôt que de les guider à la mesure du poète, de ses préjugés et de ce qu'il considère approprié pour la poésie:

ce qui est pris dans le lacis lâche
n'est pas toujours le grave du temps
on pourrait aussi bien fixer
guerre ou fuchsia terrorisme ou glycine
dans l'allant du poème c'est de même
on ne choisit pas ça
s'écrit dans un bougé
fragile et vite de langue un pan d'air
là tout de suite à prendre ou bien rien

ce qui doit rester du temps on ne sait pas
est-ce que cette guerre qui vient
importe plus dans les mots
que la lumière dans la glycine
maintenant (Emaz, 2014 : 132).

Un autre poète principal par l'approche qu'il réalise au thème du quotidien, et qui est attentif à la mise en poésie de petits détails caractéristiques du quotidien en tant que véhicules de transcendance poétique, c'est Yves Leclair, qui semble faire très attention aux petites choses de la vie quotidienne, tout en fuyant la banalité et la superfluité à laquelle elles peuvent nous conduire. Par exemple, dans un entretien radiophonique animé par Sophie Nauleau, dans l'émission « Ça rime à quoi ? » sur France Culture, Leclair a exprimé son goût pour les petites choses de la vie de tous les jours, parce qu'il est convaincu que les individus se caractérisent par les petits détails qui constituent la vie quotidienne, ce qui fait preuve de leur capacité d'atteindre une certaine transcendance en poésie : « J'aime bien ces petits détails de la vie parce que je trouve que finalement, l'individu, il ne se définit pas forcément par de grandes choses mais aussi par ces petites choses qui font le quotidien et qui font aussi la saveur du quotidien » (Nauleau, 2014).

En ce qui concerne son travail poétique, nous avons déjà constaté que Leclair consacre une grande importance à la contemplation et, souvent, il se donne la peine de s'arrêter pour regarder et contempler de petites choses qu'il a autour de lui, des moments, des objets qui ne sont pas grand-chose, mais qui, malgré tout, font partie du quotidien qui entoure le poète et ont la capacité d'accéder à l'essence de la vie, ce qui leur confère la faculté de véhiculer une certaine transcendance en poésie, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005) : « Dans le silence, atterrissages des ramiers, chat qui miaule, jardin à l'abandon. Occupé à regarder, à écouter ce pas grand-chose » (Leclair, 2005 : 51).

Le titre de cet autre poème, « D'un matin à l'éternité », tiré du recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001), est très révélateur, dans la mesure où il évoque, dès le titre lui-même, la possibilité d'atteindre l'éternité en partant d'un moment anodin, comme un matin quelconque dans ce cas-là, ce qui montre que pour Leclair, les choses les plus petites et anodines du quotidien peuvent nous conduire vers la transcendance la plus profonde, représentée cette fois-ci par la notion d'éternité :

D'UN MATIN À L'ÉTERNITÉ

La cloche au cou de la plus jeune bête
tinte dans notre dos, car c'est là sans
doute, après le virage et le bois où
tournent l'alouette et le ruisseau, c'est là
somme toute que pourrait avoir lieu en douce
une petite fin du monde, dans
ce tournant miraculeux quand la route
saute et nous laisse soudain parmi les nués (Leclair, 2001 : 154).

Leclair est un poète toujours attentif à ce que le quotidien peut lui offrir, même dans sa forme la plus banale et en principe insignifiante. Et, s'il fait tellement attention aux petites choses qui constituent le quotidien, c'est parce qu'il est convaincu de leur capacité à quitter la surface dans laquelle ils semblent rester, pour partir vers des dimensions transcendantes que, probablement, seuls ces petits éléments du quotidien nous permettront d'atteindre, tel que nous le voyons son recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) : « Mettre des oranges dans une corbeille, c'est mettre de la couleur dans l'hiver de la cuisine. La rondeur de l'orange, sa couleur vive et tendre, intime et sereine. Ce simple don dans la grisaille de janvier » (Leclair, 2007 : 12-13).

Finalement, un dernier poète qui fait partie de ceux que nous considérons principaux dans leur approche au thème du quotidien, et qui suit cette quête de transcendance poétique à travers la mise en poésie de petites choses de la vie quotidienne, c'est Jean-Claude Pinson qui, lui aussi, semble vouloir faire une poésie qui parte de « petits riens », mais qui soit capable de demeurer en contact avec la vie dans tous ses aspects, et donc aussi dans ce qu'elle peut avoir de plus transcendant ou profond. Chez Pinson, la poésie prend de petits éléments quotidiens comme point de départ du travail de création poétique, tout en gardant le contact avec l'essence de la vie, qui reste concentrée, d'après lui, dans ces petites choses de rien du tout qu'il s'adonne à mettre sur la page et qu'il souhaite « faire monter en neige », c'est-à-dire en faire des véhicules

de transcendance, tel que nous pouvons le constater dans son recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991) :

je note des petits riens
espérant par la suite les faire monter en neige
pouvoir les baptiser poèmes
à condition que s'y retrouve
comme un jus concentré de la vie (Pinson, 1991 : 26).

De même, dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), Pinson reconnaît une tendance dans la poésie contemporaine à développer ce qu'il appelle lui-même « ce souci du détail », qui serait celui qui permet d'insuffler de la vie aux livres : « Nombreux sont les écrivains de ce siècle à avoir insisté sur ce souci du détail. Seuls, dit par exemple Nabokov, les détails sont capables de produire « cette étincelle sensuelle sans laquelle un livre est mort » (Pinson, 1995 : 103).

Avant de terminer l'étude de ce premier thème, consacré à la présence de petites choses du quotidien dans la poésie des auteurs étudiés, de petits détails qui deviennent des véhicules de transcendance dans leurs poèmes, il faudrait citer quelques poètes qui, malgré leur approche plus subtile au thème du quotidien, contribuent au développement de cette présence de petites choses du quotidien comme représentantes d'une certaine transcendance en poésie. Il s'agit de Guy Goffette, Benoît Conort, William Cliff et Marie-Claire Bancquart.

Dans le cas de Guy Goffette, il est vrai qu'il s'agit d'un poète qui travaille dans la simplicité et qui aime faire son travail poétique en demeurant dans la sphère du quotidien, dans la banalité des faits quotidiens, parce qu'en fait, il croit que tout peut advenir en poésie. C'est-à-dire si Goffette reste au plus près du quotidien dans ses poèmes, c'est parce qu'il croit que tout est possible en poésie, que les choses les plus inattendues et les plus extraordinaires peuvent y avoir lieu, malgré le fait que le poète continue de travailler avec ce qu'il y a de plus simple, de plus banal et de plus anodin dans le quotidien, ainsi que nous le constatons dans le recueil *La vie promise* (Goffette, 1991) :

Je te le demande au lever, devant le miroir
quand tout peut encore advenir : une piqûre
de guêpe, le renversement du tyran,
l'explosion grandiose du mur
que le voisin a élevé sous mes fenêtres
[...]

Je te le demande :
quoi de neuf, ici, pour nous deux ? (Goffette, 1991 : 202).

Chez Goffette, le quotidien qu'il s'acharne à mettre sur la page, cache toujours des profondeurs, c'est-à-dire il ne reste pas dans la surface apparente que les choses les plus petites et les plus anodines du quotidien semblent nous apporter, mais il creuse, il approfondit dans cette simplicité apparente, toujours à la recherche de ce que le quotidien peut nous apporter de plus profond en poésie. Ainsi, dans la poésie de Goffette, la conquête de la transcendance provient toujours de la mise en poésie du quotidien, dans la mesure où sa poésie s'arrête sur ce qu'il y a de plus simple et de plus banal, et cette simplicité et cette banalité qu'il recueille dans le poème, finissent par constituer un point central de sa poésie, tel que le fragment suivant, tiré de son recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), nous le montre. Dans cet extrait, Goffette parle de la cuisine, un espace qui fait partie de ce décor quotidien simple et banal, en le décrivant pourtant comme celui qui favorise des réflexions profondes :

Aux jours sombres que la pluie creuse
comme la coque des paquebots livrés à la ferraille
et qui attendent à quai leur changement d'adresse
la cuisine incline à la lecture des lames de fond
que le voyageur pressé ignore
comme le sens de sa vie et sa chute bientôt dans le
néant (Goffette, 1988 : 133).

Un autre poète qui manifeste cette capacité du quotidien de véhiculer une certaine transcendance, même s'il le fait de manière beaucoup plus restreinte, c'est Benoît Conort qui, par exemple, dans un entretien télévisé en 1988 dans le programme « Strophes » animé par Bernard Pivot, parle du quotidien comme d'une manière d'accéder à une transcendance. Dans cette émission, il a parlé, en faisant allusion à son premier recueil poétique, *Pour une île à venir* (Conort, 1988), de sa volonté d'associer en poésie ce qui relève du côté de l'intime avec ce qui appartient plutôt à la dimension du quotidien, pour ensuite attribuer à ce tandem la faculté de conduire le poète à en extraire une composante poétique, c'est-à-dire le chant, la musique et le lyrisme. À la fin, Conort finit par avouer que la mise en poésie du quotidien représente toujours une manière de dépasser le quotidien lui-même et d'atteindre une certaine transcendance :

Il y a une tentative [dans *Pour une île à venir*] sinon une réussite, de marier en quelque sorte, à la fois ce qui est de l'ordre de l'intime, ou je dirais peut-être plutôt du familier, de ce qui est du quotidien, et puis de marier cela à ce qui constitue quand même une certaine naissance

de la poésie, à savoir le chant, la musique et donc le lyrisme. C'est-à-dire, que le quotidien, l'homme n'est pas seul, le quotidien c'est toujours un signe de ce qui dépasse le quotidien en quelque sorte. C'est-à-dire, que la vie se transforme en destin je dirais (Pivot, 1988).

Si nous avons décidé d'inclure ce fragment d'un entretien télévisé en 1988 que Benoît Conort a fait à la suite de la parution de son premier recueil poétique, c'est parce qu'il nous donne l'occasion d'affirmer que, d'un côté, le contact avec le quotidien est quelque chose qui a toujours intéressé le poète, dès la publication de son premier recueil et, de l'autre, que pour Conort, dès le début de sa trajectoire poétique, le quotidien a toujours constitué une voie d'accès privilégiée à une certaine transcendance.

Dans le cas de William Cliff, le poète s'intéresse parfois dans sa poésie à des endroits, des situations ou des espaces où rien ne semble se passer, parce qu'il considère qu'en fait, ce sont les endroits où rien ne semble avoir lieu que le plus important et le plus transcendant se produit. D'après Cliff, c'est lorsqu'on s'éloigne des excès et qu'on approche la simplicité et même le vide, que l'on atteint les sphères les plus profondes. Pour Cliff, c'est là où il n'y a rien que tout peut avoir lieu, tel qu'il le montre dans son recueil *America suivi de En Orient* (Cliff, 2012) :

« il n'y a rien à Kars » voilà qui m'intéresse
vous avez dit « rien » ? c'est bien de « rien » qu'il s'agit ?
(je n'ai pas lu le Maître Eckhart mais je sais qu'il
dit qu'en le vide est Dieu)

c'est pour le vide que je serai secoué
pendant plus de trente heures
au milieu des montagnes de l'Anatolie ?

nous devrions arriver demain
si tout va bien à Kars vers dix heures du soir
et que trouverons-nous
à Kars ? rien il n'y a rien à Kars Rien le Vide (Cliff, 2012 : 195).

Nous finirons avec l'étude de la poétesse Marie-Claire Bancquart qui, malgré le statut secondaire que nous lui avons attribué dans son approche au thème du quotidien, semble être très concernée par la mise en poésie de petits détails et de petites choses qui représentent un véhicule de transcendance en poésie. C'est pourquoi, elle consacre pas mal de place dans ses recueils poétiques à témoigner de ce souci pour la transcendance que la mise en poésie du

quotidien nous permet d'atteindre, car, en fait, la poésie est une affaire « grave » pour Bancquart, qui naît des entrailles du poète, en lui permettant de mener un questionnement intense sur ce qu'il y a de plus profond dans l'existence à travers la langue. Pour Bancquart, même la poésie la plus proche du quotidien et des détails les plus infimes qui le constituent, demeure une affaire grave, parce qu'elle est issue du rapport sérieux que le poète entretient avec le monde tel que nous le constatons dans le recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010) : « Pour moi en somme, écrire en poésie, c'est grave, comme on dit une maladie, un attachement grave. C'est lourd, ça vient des entrailles et ça y retombe, c'est une interrogation. Et c'est interrogatif aussi dans la langue, qui se concentre et s'exerce à chaque fois » (Bancquart, 2010 : 27).

La poésie de Bancquart est une poésie qui se montre toujours attentive aux petites choses, auxquelles elle consacre une grande importance et un grand pouvoir évocateur en poésie. Mais, l'important c'est de comprendre que cette attention spéciale et extraordinaire que Bancquart semble consacrer à ce qu'elle-même appelle des « petites choses », lui sert de lien avec une certaine transcendance en poésie. C'est-à-dire Bancquart ne se limite pas à recueillir dans sa poésie de petits détails qui constituent le quotidien, mais elle les utilise pour établir un rapport entre le quotidien et le monde, l'univers qui nous entoure : « La mienne est assurément une poésie de l'intérieur du corps, de la mort, et aussi des choses très concrètes du monde, des « petites choses », que je mets en relation avec l'ensemble de l'univers » (Ibid. : 32-33).

Dans cet autre extrait du même recueil, Bancquart parle d'une maladie dont elle a été atteinte et qui l'a obligée à rester au lit pendant cinq ans, ce qui semble avoir modifié sa manière de voir le monde et d'être en rapport avec l'univers extérieur. Elle dit avoir été atteinte de tuberculose, ce qui a fait changer sa manière d'affronter la réalité, et le fait de devoir rester au lit, sans presque bouger, lui a fait regarder les choses les plus petites avec beaucoup plus d'attention. Donc, cette expérience de la vie de la poétesse a provoqué un changement de regard en elle, qui l'a poussée à consacrer une attention particulière à ce qui est petit et insignifiant, ce qui a dû également provoquer des changements dans sa manière d'aborder le travail poétique :

Ainsi ai-je attendu en tout cinq « bonnes » années, 1937-1941, et 1948-1949, sans pouvoir bouger autre chose que les bras et la tête. Ça change la vie, la vision, l'importance des choses. Le moindre petit caillou qu'on met dans votre main compte beaucoup : le contact avec un concret qui n'est pas celui de la maladie (Ibid. : 33).

De même, Bancquart avoue se sentir, d'une certaine manière, attachée aux choses simples, parce qu'elles font partie de ce monde comme nous en faisons partie aussi, et elles disparaîtront comme nous le ferons un jour. C'est-à-dire le cas de Bancquart et son rapport aux petites choses du quotidien est assez particulier, dans la mesure où elle ne se limite pas à observer et à fixer les petites choses du quotidien dans le poème, mais elle tente d'établir un rapport avec elles, parce qu'elle sait qu'elle partage le même sort qu'elles, à savoir la disparition. Cette identification avec les petites choses de la vie que Bancquart avoue sentir dans l'extrait suivant, nous permet d'affirmer qu'elle dépasse la fonction de simple observatrice et qu'elle prend part de la réalité qu'elle a autour en s'investissant dans le rapport aux petites choses qui l'entourent : « Le « simple » [...] ne me semble que difficilement pouvoir appartenir aux choses du monde. J'ai pour elles une sympathie vive, et toujours inquiète. Elles aussi sont destinées à disparaître sous leur forme actuelle, et partagent notre sort, en dérive, entre leur présence et autre chose » (Ibid. : 43).

De même, dans son recueil *Rituel d'emportement* (Bancquart, 2002), cette poétesse manifeste son goût pour le pouvoir que la poésie semble avoir pour condenser et concentrer dans une seule et même activité la simplicité des choses les plus banales et leur grandeur ou leur profondeur la plus transcendante :

Je me suis dit : « Voilà Icare ! » Tout aussi mythologiques pour moi qui suis incroyante, et tout aussi porteurs de sens, le Dieu de la Bible ou Jésus. On voit que tous ces personnages sont à la fois messagers de solennel, et très quotidiens : Jésus menuisier, Icare en train de faire fondre la cire pour ses ailes, Orphée écouté par le hérisson et l'âne, Œdipe aux pieds gonflés. Ils contiennent en eux cette « compaction » des choses humbles avec la plénitude, qui est pour moi si essentielle à la poésie (Bancquart, 2002 : 11).

Également, la dédicace de ce même recueil, met en relief la volonté de l'œuvre poétique de Bancquart de mettre en rapport le quotidien avec des sentiments très profonds, ce qui lui permettra d'atteindre la transcendance dont nous parlons : « Pourrais-je oublier que durant ces années, et bien auparavant encore, Marie-Claire Bancquart a vécu la relation des choses quotidiennes aux sentiments les plus forts, et la recherche des *intervalles* essentiels, avec et par Alain Bancquart ? À lui, ce livre est dédié » (Ibid. : 13).

Nous finirons l'étude de Marie-Claire Bancquart en montrant cet exemple qui fait partie du recueil *Terre énerguène* (Bancquart, 2009), dans lequel il y a une évidente mise en relief des petites choses qui constituent le décor de notre quotidien, mais qui représentent des témoins

privilégiés de notre passage par ce monde, par la vie, faisant ainsi que le poème devienne un espace où l'on peut toucher à une certaine transcendance :

Les choses sont
rentrées en elles

une table complètement table

sur elle
une pomme, tout entière pomme.

Elles nous prêtent leur énergie.

Oui, elles ont quelque chose à nous dire,
tasses, chaises,
retenant une marque de doigt, une odeur
dans les pièces quittées par nous.

Obscurément se répercute en elles
notre humeur du matin.

Tard dans la vie, nous comprenons
que ces minces témoins ont sur nous privilège
(très discret)
de remise en question (Bancquart, 2009 : 122-123).

2.3.2. La mémoire

Avec le deuxième thème, nous aborderons le sujet de la mémoire car, au cours des lectures des recueils des poètes étudiés, nous avons observé que ces auteurs se servent parfois de petits détails et de petites choses du quotidien, pour réactiver et réveiller la mémoire, ce qui leur permet de revisiter et de redécouvrir des aspects transcendants de leurs vies ou de leurs expériences, en récupérant des traces du vécu qui sont restées conservées dans la mémoire du poète et qui, en tant qu'empreintes de vie, lui permettent d'atteindre une certaine transcendance en poésie. La mémoire représenterait donc pour ces auteurs, une sorte d'éveilleur ou de récupérateur de vécu qui reste gardé dans les souvenirs du poète. Ce vécu est réactivé par la mémoire, et demeure donc en contact avec la part la plus transcendante de l'existence du poète qui est chargé de la transférer à la dimension poétique.

D'abord, il faut rappeler que la mémoire est un thème récurrent dans la littérature en général, et elle continue de maintenir une forte présence dans le contexte des créations contemporaines. C'est-à-dire d'une part, la mémoire figure très souvent parmi les sujets qui font partie de la poésie des auteurs contemporains, comme nous pouvons le constater dans ces extraits d'ouvrages plus théoriques ou critiques sur la poésie contemporaine que nous allons citer. Dans le premier exemple, nous évoquerons les propos du poète et essayiste Jean-Pierre Siméon qui, dans son essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), tente de mettre en valeur le lien indéniable que la poésie maintient avec la mémoire, en faisant allusion, cette fois-ci, à la mémoire du lecteur qui est également éveillée et requise dans l'opération poétique, et qui demeure aussi en rapport avec le vécu :

Elle [la poésie] invite, à l'extrême opposé de la relation conceptuelle au monde, de la *dénaturation* qu'implique la technologisation du vivant, de l'hygiénisme puritain qui sépare corps et monde, à rejoindre le réel par l'évocation sensible. [...] Il n'est pas de poème digne de ce nom qui ne fasse appel à l'expérience sensible du monde, donc à la mémoire sensorielle du lecteur (Siméon, 2015 : 62).

De même, dans un vaste dossier que la revue *Le matricule des anges* a consacré à la poésie contemporaine, on recueille les mots du poète, essayiste et romancier François Boddaert, qui est également le responsable des éditions Obsidiane et de plusieurs revues comme *Le Mâche Laurier* et *Argotem*. Dans ces propos, Boddaert analyse la situation de la poésie contemporaine et revendique la valeur de la mémoire en poésie, en affirmant que le poème, en tant que création qui permet de garder le contact avec la mémoire, est celui qui nous permet de vivre le présent sans perdre nos repères identitaires et historiques :

On ne manque pas de poètes mais on manque de lecteurs... la poésie a à voir avec la mémoire, ne serait-ce qu'avec les récitations. Aujourd'hui on veut juste bourrer le crâne des élèves et que rien ne soit retenu. On veut nous faire vivre dans le présent sans qu'on ait de mémoire. Lire les poètes, c'est avoir un rapport à la langue, à la réflexion, à l'échange (Collectif, 2004 : 19).

Mais, à part cette présence importante et indéniable que la mémoire semble avoir dans la poésie et dans la littérature contemporaines, dans cette partie, nous voudrions mettre le point sur le fait que les poètes que nous avons considérés comme étant favorables à la présence du quotidien dans leur poésie, font tous une approche plus ou moins appliquée de la mémoire, mais toujours en cherchant à la réactiver à travers la présence de petites choses du quotidien en poésie, pour ainsi finir par atteindre une transcendance poétique. C'est-à-dire chez les poètes

étudiés, nous avons constaté une volonté commune d'avoir recours aux petits détails du quotidien, en tant qu'éveilleurs de mémoire, qui leur ont permis d'aborder l'accès à la transcendance par le biais de la récupération et du ressaisissement des souvenirs. C'est le cas d'Antoine Emaz qui, dans un entretien accordé à la revue *Le matricule des anges*, a affirmé ceci à propos de la mémoire : « On ne sort pas de la mémoire, on ne peut pas écrire sur une expérience neuve » (Laugier, 2015 : 42). C'est aussi le cas de Jean-Michel Maulpoix qui, dans cet extrait de son essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), où il tente de décrire la nature du poème, il définit celui-ci comme étant « une mémoire et une expérience humaines », ce qui nous permet de confirmer que pour cet auteur, le lien entre la poésie et la mémoire est, non seulement indéniable, mais aussi indispensable :

Le poème [...] est fait d'une matière verbale qui existe déjà hors de lui, mais qu'il agence différemment. Ces matériaux que sont les mots, il les ajointe selon son imaginaire et son rythme propres. [...] Et si le poème est une demeure pour le sens, il est aussi pour la langue un abri. Une mémoire et une expérience humaines y résistent à l'oubli. Une langue s'y perpétue et s'y revitalise, en remettant en jeu, par le travail des images, des conjonctions nouvelles (Maulpoix, 2002b : 67-68).

De même, James Sacré fait allusion à la mémoire dans cet extrait de son recueil *Dans l'œil de l'oubli suivi de Rougigogne* (Sacré, 2015), où il décrit le poème comme la forme où l'oubli se transforme en souvenir, en créant ainsi un espace dans lequel il est possible de rappeler :

À chaque instant (et comme moi ici cherchant à savoir ce que je voyais ce matin) notre oubli de ce qui vient d'être vécu se transforme-t-il pas en secret que nous prétendons garder par-devers nous, sans savoir ce qu'il y a dans ce secret et justement peut-être rien de plus que ce dont nous nous souvenons sous forme à l'occasion d'un plutôt banal poème ? (Sacré, 2015 : 15).

Parmi les poètes que nous avons considérés plus concernés par l'approche au thème du quotidien dans leur poésie, nous parlerons de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Jean-Claude Pinson et Yves Leclair, qui sont probablement ceux qui témoignent avec le plus d'insistance, de cette redécouverte de la mémoire qui a lieu à partir de la mise en poésie de petits détails quotidiens, et qui représente une autre manière d'accéder à la transcendance poétique. Mais, il faudra aussi parler de Guy Goffette qui, malgré son approche plus timide au thème du quotidien, consacre quand même quelques passages de son œuvre au développement de ce thème.

Nous commencerons par l'étude du poète Jean-Michel Maulpoix, qui accorde une place importante à la mémoire dans sa poésie, en la mettant toujours en rapport avec les petites traces du quotidien qui font que la mémoire se réveille et nous aide à récupérer des pensées, des sentiments et des états d'esprit profonds, qui étaient restés, d'une certaine manière, sauvegardés ou cachés dans les recoins de la mémoire du poète, et qu'il pourra récupérer ou revisiter grâce à la puissance évocatrice et suggestive des petits détails du quotidien, qui sont finalement ceux qui conduisent le poète vers l'accès à une transcendance poétique. Par exemple, dans l'extrait qui suit, qui fait partie du recueil *Ne cherchez plus mon cœur* (Maulpoix, 1986), nous retrouvons le poète en train de feuilleter quelques livres anciens, qui semblent lui rappeler des vieux souvenirs qu'il évoque vaguement dans le poème. Mais, plutôt que de souvenirs, il faudrait dire qu'il s'agit d'anciennes odeurs, gestes, objets, et images qui lui viennent à l'esprit, ce que nous pourrions interpréter comme de petits bouts de quotidien qui apparaissent sur la page en provoquant la réactivation de la mémoire chez le poète. Ce fragment nous montre également que, ce qui reste finalement dans la mémoire, ce sont les petites choses, les petits détails insignifiants en apparence, plutôt que des souvenirs de grands moments ou d'événements extraordinaires de nos vies, et c'est précisément à travers la récupération de ces petits instants, odeurs, sons, états d'âme ou anecdotes qui se cachaient dans la mémoire du poète, qu'une certaine transcendance sera atteinte :

Il feuillette d'anciens livres et se reconnaît au détour d'une phrase. Il écoute sa musique lointaine, le léger bruit de bouche d'une aïeule aux cheveux tirés qui racontait l'histoire en fronçant les paupières derrière ses lunettes. Puis cette odeur confuse de reinettes alignées sur des journaux ouverts au sec dans le grenier, une touffe de lavande ou de thym, séchant la tête en bas, accrochée à une poutre, des cartes postales dans une caisse, des photos et des livres, toujours les mêmes, qu'il feuillette assis sur une malle (Maulpoix, 1986 : 9-10).

Dans son dernier recueil, *L'hirondelle rouge* (Maulpoix, 2017), nous avons également trouvé des souvenirs évoqués à partir de petits objets quotidiens. Dans ce cas-là, il s'agit des souvenirs du père décédé du poète, mais dont le souvenir demeure dans les objets quotidiens dont il avait l'habitude de se servir : « Douleur, l'assiette en plastique bleue dans laquelle il mangeait seul, sur la table de formica rouge de la cuisine » (Maulpoix, 2017 : 12).

La mémoire est un sujet très récurrent dans la poésie de Maulpoix, et elle apparaît très souvent liée à l'enfance, une période de vie dont le poète reconnaît qu'il a des difficultés à se souvenir. Ainsi, l'écriture poétique représentera pour Maulpoix, une manière de tenter de ne pas laisser tomber ses souvenirs dans l'oubli, de les récupérer et de les maintenir vivants, d'une

certaine manière, en les mettant sur la page. Ce qui est intéressant dans ce rapport que Maulpoix semble établir entre la mémoire et l'enfance dont il a du mal à se souvenir, c'est que lorsqu'il tente de récupérer des souvenirs de son enfance, il se rend compte que les seules traces de l'enfance qui sont restées dans sa mémoire, sont celles qui concernent précisément les petites choses du quotidien, comme des odeurs, des couleurs et des formes qu'il aurait retenues parmi ses souvenirs. Ceci nous montre que même les détails les plus infimes et les plus quotidiens, peuvent finir par devenir la seule trace d'un souvenir d'enfance que le poète garde, et donc, les seuls qui lui permettront de récupérer une partie de son vécu, lui laissant la porte ouverte pour un éventuel accès à la transcendance poétique, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a) : « Je ne me souviens guère de mon enfance. C'est une flaque d'eau qui a séché. Il me semble parfois reconnaître le son d'une voix, un parfum, un silence, un arrangement de formes et de couleurs... C'est tout ce qu'il me reste » (Maulpoix, 1996a : 25).

Si nous avons décidé de mentionner ce lien que la poésie de Maulpoix semble établir entre la mémoire et l'enfance, c'est parce que pour ce poète, l'enfance constitue une étape de notre vie qui fera toujours partie de nous, même si nous avons du mal à en conserver des souvenirs. Et, dans la mesure où l'enfance demeure en nous et contribue à faire de nous ce que nous sommes tout le long de notre vie, nous pouvons affirmer qu'elle constitue une voie d'accès précieuse vers la transcendance. C'est-à-dire dans l'œuvre de Maulpoix, le tandem que la mémoire et l'enfance semblent former, constitue une manière d'établir un rapport entre ce que nous fûmes lorsque nous étions enfants, et ce que nous sommes à l'âge adulte et, le fait que le poète avoue qu'il ne garde en mémoire que de petites traces, de petits souvenirs, de petits détails comme des odeurs, des sons et des formes de son enfance, nous permet d'affirmer que ces petits éléments quotidiens sont ceux qui permettent au poète de redécouvrir non seulement sa mémoire, mais son enfance, cette période de sa vie que Maulpoix considère capitale, dans la mesure où elle conditionne ce que nous devenons à l'âge adulte. Autrement dit, sans ces petits détails quotidiens et en apparence anodins que Maulpoix évoque dans ses poèmes comme les seules petites miettes qui lui restent en mémoire de son enfance, il ne pourrait pas entamer ce processus de redécouverte des souvenirs qui lui donnent, en même temps, l'opportunité de rejoindre des profondeurs cachées dans sa mémoire, et qu'il n'aurait probablement pas redécouvertes s'il avait considéré ces petits éléments quotidiens aussi insignifiants et sans importance qu'ils semblent l'être, ce qui attribue une valeur transcendante indéniable à son

parcours poétique : « L'enfance est ce cœur silencieux qui continue de battre pour un rien et de chercher autour de lui, partout, de la tiédeur » (Ibid. : 25).

Mais, probablement, le recueil poétique qui exploite le plus cette association entre mémoire et enfance, c'est *Journal d'un enfant sage* (Maulpoix, 2010), dans lequel Maulpoix cède sa plume à son fils Louis, âgé de trois ans, et c'est à travers son regard d'enfant que le poète pourra accomplir une double démarche : d'une part, il pourra récupérer et réinterpréter son enfance à lui à travers celle de son fils et, d'autre part, il pourra atteindre des réflexions et des pensées profondes et transcendantes. C'est-à-dire ce recueil donne l'occasion au poète de redevenir enfant d'une certaine manière, en redécouvrant ainsi une partie de sa vie, ce qui constitue une voie d'exploration transcendante par définition, tel que le poète lui-même l'affirme dans l'extrait qui suit : « [...] C'est ma manière de garder la langue en enfance, surprise et ravie d'être là » (Maulpoix, 2010 : 37-38). Ainsi, lorsque Maulpoix aborde ce travail de récupération de la mémoire à travers la présence ou la trace de petits détails quotidiens, pour finalement toucher à une dimension transcendante en poésie, il le fait souvent en prenant l'enfance comme point de départ, comme si la mémoire était indissociable de l'enfance, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Chutes de pluie fine* (Maulpoix, 2002a). D'après Maulpoix : « Chaque fois que s'ouvre un cahier ou un livre, un enfant en nous se souvient » (Maulpoix, 2002a : 156).

Un autre poète dont il faudrait parler en rapport avec la présence de petits détails quotidiens en poésie qui servent d'éveilleurs de la mémoire du poète, lui permettant ainsi de récupérer des souvenirs et d'ouvrir une nouvelle voie vers une transcendance poétique, c'est James Sacré. D'une part, il ne faut pas oublier que la poésie de Sacré est toujours soucieuse de la mise en page du vécu, ce que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises lors de notre travail. En ce qui concerne le recours à la mémoire à travers la présence de petits détails quotidiens en poésie, nous pouvons affirmer qu'il y a cette même volonté de mettre et de fixer sur la page toute trace de vécu qui pourrait être récupérée, cette fois-ci, de la mémoire du poète. Ainsi, si Sacré insiste auprès de la mémoire, c'est parce qu'il la sait capable de lui fournir des bouts de vie, des fragments d'existence qu'il a l'occasion de récupérer et de réintégrer dans son poème, comme d'autres traces de vécu aussi valables et évocatrices poétiquement que celles qu'il semble recueillir dans la réalité qu'il a autour de lui. Dans ce sens-là, la mémoire constitue une voie d'accès vers la transcendance indéniable dans la poésie de Sacré, tel que cet extrait du recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a) nous laisse voir :

Nous revenons dans les endroits déjà rencontrés :
Ce qu'on reconnaît ressemble à ce qu'on est (Sacré, 2010a : 10).

Dans plusieurs passages de l'œuvre poétique de Sacré, nous trouvons des preuves de sa conviction que c'est à partir d'objets simples et anodins qui constituent le quotidien, que le poète pourra avoir accès à la mémoire et, par extension, à la transcendance. Par exemple, dans cet extrait du recueil *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b), Sacré mentionne différents types de tissus dans le poème. Il s'agit donc d'objets en principe simples et anodins, qui évoquent des souvenirs chez le poète, et c'est à travers ces objets simples et en apparence insignifiants que le poète accède à sa mémoire et aussi à une certaine transcendance poétique :

Toute une affaire de tissus, d'étoffes
Qui accompagnent la vie.

Évidemment que je m'en souviens plus
Du gros lainage (ou coton, quelque chose de chaud, de solide)
Qui m'a tenu serré : la petite chose qu'on était
Entre le monde et les mains de maman. Évidemment (Sacré, 2010b : 39).

Dans le cas d'*America solitudes* (Sacré, 2010a), tout le recueil constitue une mise en page de souvenirs que le poète conserve de son séjour en Amérique, des souvenirs qu'il met en poésie en se servant de petits détails et de petites bribes qui représentent ce que fut le quotidien du poète lors du voyage. Ainsi, c'est à partir de ces petits détails qui rappellent des souvenirs au poète, qu'il est parvenu à reconstruire tout son vécu sur la page, en se laissant aller par un processus de création poétique qui touche inévitablement la transcendance, dans la mesure où il est en contact permanent avec le vécu et avec les souvenirs de ce vécu qui se manifestent à travers la présence de petites choses du quotidien sur la page :

Des moments que j'aurais voulu prendre en photo
Durant des voyages. Mais on passait trop vite.
Et pas pris des notes non plus.
Quelque chose de fort m'en reste, souvent un ensemble de
couleurs :
Un camion rouge par exemple avec le graphisme
publicitaire
De Coca-Cola mis dans toute sa longueur et c'était
Contre un immense mur de brique rouge-brique
Quelque part dans l'ouest des États-Unis [...] (Sacré, 2010a : 311).

La grande quantité d'exemples à citer en faisant allusion à la mémoire dans l'œuvre de Sacré, nous permettent d'affirmer que pour ce poète, la mémoire constitue un sujet poétique à part entière, un sujet auquel il consacre des réflexions fréquentes au sein du poème. C'est le cas de cet extrait du recueil *Un paradis de poussières* (Sacré, 2007b), où Sacré parle des souvenirs comme de la poussière du temps dont nous gardons la trace dans nos mémoires :

Chacun les rumine, façon tranquille ou colère,
Ou déception,
Les souvenirs d'on sait plus quand.
Poussières du temps, tamis
De la mémoire : ce qu'il en reste c'est parfois
Justement ce qu'on n'a pas vu
Ce qu'on ne voit pas. Chacun
Rabâche sa question
Devant la vie, devant la mort. Tamis des mots trop grand, comment
Retenir un peu
La poussière du temps ? (Sacré, 2007b : 38).

De même, et tel que nous l'avons vu chez Maulpoix, la mémoire apparaît souvent liée à l'enfance chez Sacré aussi, et nous verrons parfois que le poète est transporté à l'enfance, dont il tentera de récupérer et de fixer des souvenirs à partir de petits détails, de petites bribes de quotidien qu'il aurait pu garder en mémoire, ainsi que le poète lui-même l'avoue dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) :

Des souvenirs d'enfance (il y en a beaucoup certes dans mon poème) ne sont que l'idée ou les images présentes que je me fais d'un passé forcément impossible à rejoindre : j'y invente à chaque fois mon enfance. Ou bien quelque chose reste de l'enfance en mon être adulte et s'y manifeste, probablement à mon insu (et pas forcément là où je pourrais penser l'entendre) (Sacré, 2013b : 26).

Nous pourrions citer d'autres extraits, comme par exemple, celui que nous avons tiré du recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a), dont le titre nous annonce déjà une approche particulièrement sensible à l'enfance. Dans ce recueil, le poète souligne que les souvenirs d'enfance ne naissent pas forcément de grands événements ou de moments extraordinaires, mais plutôt de petites choses de la vie quotidienne qui, malgré leur apparence banale et insignifiante, sont celles qui nous sont restées en mémoire et qui ont donc le pouvoir de nous reconduire vers cette première période de vie de toute personne, à savoir l'enfance. Pour qualifier ces souvenirs d'enfance que le poète récupère grâce à la mise en poésie de petites

choses du quotidien en apparence banales et insignifiantes, Sacré parle de « quelques merveilles-misères » dans le poème, comme si ces petites bribes de quotidien, étaient en réalité merveilleuses dans la mesure où elles nous permettent, entre autres, de récupérer des souvenirs d'enfance, en nous laissant ainsi toucher à une certaine transcendance au sein du poème :

Pas forcément par des merveilles
Que de l'enfance nous reviendrait
Dans les façons d'être ensemble,
Plutôt par des misères, manger
C'est pas toujours grand-chose, la couverture
Pour la nuit [...]
De l'enfance... quelques merveilles-misères
L'odeur de chaussettes sales, un vieux sac
Pour s'abriter du mauvais temps (Sacré, 2013a : 24).

Ce recours à la mémoire qui passe par une période de vie commune à tout être humain, à savoir l'enfance, provoque un sentiment d'identification automatique chez le lecteur qui, lui aussi ayant eu une enfance, peut éventuellement se plonger dans la révision et la remémoration de ses propres souvenirs d'enfance, tel que nous le voyons dans l'extrait qui suit, dans lequel le poète englobe tout lecteur potentiel de son poème par la présence d'un « tous » et d'un « on », ce qui lui permet d'atteindre un autre degré, ou de faire un pas de plus dans la valeur transcendante du poème car, dans ce cas-là, il ne s'agit pas seulement du vécu ou des souvenirs du poète, qu'il met sur la page à travers la présence de petites bribes de quotidien qui ont constitué son expérience d'enfance, mais il est également question du lecteur, de ses souvenirs et de ses expériences à lui, auxquelles il pourra accéder en utilisant la porte d'accès ouverte par le poème. C'est-à-dire en faisant appel à ce « tous » et à ce « on », le poète englobe tout lecteur potentiel dans le poème, l'invitant ainsi à réaliser le même parcours de récupération de souvenirs et de réactivation de la mémoire que le poète vient de faire dans son poème, grâce à la mise en poésie de petites traces du quotidien, ce qui magnifie la portée transcendante du poème, la poussant au-delà du poète lui-même et la faisant parvenir à tout lecteur potentiel :

Café son bruit de télé programme prévu
Avec un match que tout le monde attend.
Si tous (dans ce café) on a été
Petit garçon derrière un ballon ? (Ibid. : 36).

Néanmoins, de la même manière que Sacré considère que l'écriture poétique représente un outil indispensable pour réaliser ce travail de récupération des souvenirs, il avoue également que la mémoire est capitale pour l'écriture et, il va plus loin en affirmant que sans mémoire, il n'y aurait pas d'écriture. Pour Sacré, l'écriture sera toujours marquée par ce que nous avons vécu et ce que nous avons lu auparavant, d'où cette influence que la mémoire exerce inévitablement sur l'écriture elle-même, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a) :

[...] Mémoire de tout ce qu'on a lu mais qu'on sait plus.
Écrire c'est lui donner la main
Comme à l'inconnue (Ibid. : 137).

Avant de finir l'étude du poète James Sacré et son rapport à la mémoire comme moyen d'accès à une certaine transcendance poétique, il faut dire que parfois, dans certains extraits de ses poèmes, nous avons trouvé des souvenirs qui sont marqués linguistiquement, ce qui nous montre que la langue, peut aussi bien être un déclencheur de souvenirs dans le poème. Ce pouvoir éveillé de mémoire de la langue, est assez logique lorsqu'il s'agit de poésie, dont la matière première ce sont les mots qui constituent le langage. Ainsi, lorsque Sacré accède à la mémoire à travers des petites traces quotidiennes marquées par des touches linguistiques, il accède à des souvenirs qui sont en rapport avec la relation qu'il a pu entretenir avec les mots, qui ont pu conditionner sa manière d'accéder à la poésie et sa manière d'envisager son travail de création poétique. Par exemple, dans le recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a), le poète récupère ses souvenirs d'enfance à partir d'un paysage rencontré lors de son voyage en Amérique qu'il dit en poème, lui rendant ainsi une nouvelle existence sur la page. Étant donné qu'il s'agit de passages issus des souvenirs que l'auteur garde de son enfance paysanne, les traces du patois poitevin ou, du moins, d'un parler plus paysan qui aurait marqué son enfance, sont présentes :

On voit des champs de maïs qui sèchent
Et le peu d'air frelasse dans leur feuillage,
Mot de patois poitevin parce qu'aussi je pense
À une autre année que ma mère a été là
Parmi ces grands séchoirs gris pour le tabac [...]
Le bruit léger des maïs :
Si maman l'entend, elle qui sans être là
Me donne aussi ce poème ? (Sacré, 2010a : 229-230).

Un autre poète dont il faudrait parler dans cette partie consacrée au déclenchement de la mémoire qui a lieu grâce à la présence de petits détails quotidiens en poésie, qui permettent au poète de redécouvrir ses souvenirs et d'accéder ainsi à une certaine transcendance poétique, c'est Antoine Emaz, qui semble consacrer une grande importance à la mémoire dans sa poésie, et qui revendique que c'est à partir des événements les plus banals que nous parvenons à réactiver la mémoire. Cette importance qu'Emaz accorde à la mémoire dans sa poésie, est notamment manifeste dans la partie intitulée *C'est*, qui fait partie du recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007), où la mémoire a une forte présence et devient même le thème central des poèmes d'Emaz, qui réfléchit sur le lien existant entre la mémoire et les mots. De plus, le poète évoque la difficulté de garder des souvenirs, qu'il associe également aux mots, qui seraient ceux qui nous permettent d'évoquer ces souvenirs dans l'espace poétique :

(... mémoire au bout des mots que l'on est certain d'avoir utilisés un jour ou l'autre mais qui ne traînent aucune image – seulement ce goût de vieux des mots – et la mémoire comme une vague musicale, un souffle bruissant par les tuyaux des mots, bruit de ce qui a été dit, devenu inaudible et sans visage, mais qui revient au passage présent d'un mot, comme une irisation autour, un sillage, une reconnaissance instinctive de langue, bizarrement encore vivante – comme le mot et son ombre portée, guère plus...) (Emaz, 2007 : 66).

Une fois la conception du fonctionnement de la mémoire d'Emaz mise en place, nous pouvons affirmer que pour ce poète aussi, tel que nous l'avons constaté chez d'autres auteurs, ce sont les événements les plus simples et banals qui parviennent à activer la mémoire. Par exemple, dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *De peu* (Emaz, 2014), Emaz parle d'un événement complètement banal, la fonte d'un plastique, tout en affirmant que c'est la banalité de ce petit fait qu'il a mis sur la page qui a déclenché l'activation de la mémoire, lui permettant de faire un voyage par ses souvenirs qui provoquent des pensées profondes et transcendantes chez lui :

Cette odeur de caramel plastique brûlé d'un transformateur 110 volts laissant des traces sur le parquet et l'odeur de cramé retrouvée plus tard bakélite manche de casserole tout ça sans importance sauf que plus avant l'odeur continue son chemin en mémoire sans finir de connecter
brûlis de séquences perdues mais précise cette odeur de film trop chaud dans l'espèce de boîte noire l'odeur avant que l'image ne fonde et ne puisse plus être rangée dans son petit cube plastique parmi d'autres dans le carton étiqueté à l'encre bleue (Emaz, 2014 : 84-85).

De même, Emaz consacre une grande importance aux objets, aux choses qui nous entourent dans notre vie quotidienne, et leur confère une valeur poétique, dans la mesure où les objets qui nous entourent dans notre quotidien n'ont pas d'âme mais ils ont la capacité de créer des souvenirs qui restent rattachés à eux, ce qui leur confère une nouvelle nature, une nouvelle manière de se dresser sur la page, grâce au nouveau lien qu'ils ont établi avec la mémoire du poète, qui devient par la suite une nouvelle manière d'accéder à la transcendance en poésie, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) : « Les objets n'ont pas d'âme, mais ils sont provocateurs de mémoire » (Emaz, 2012 : 144).

En plus, dans ce rapport qu'Emaz établit entre la mémoire et le poème, il y a une volonté de la part du poète de souligner la valeur des mots poétiques eux-mêmes, parce qu'il les considère responsables du maintien de la mémoire vivante dans le poème. Nous pouvons observer cette idée dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007) : « Sans cesse on peut laisser s'égoutter la mémoire d'une seule peau présente et lasse d'être là, attendant que s'éteigne ce qui la retient encore, peut-être des mots, presque plus de désir sinon celui d'une issue, une façon de quitter, cesser » (Emaz, 2007 : 146). Ou aussi dans cet autre passage du recueil *De Peu* (Emaz, 2014), où Emaz affirme que les mots serviraient à conserver notre mémoire vivante :

on fait avec les mots
quelque chose comme une trace de mémoire
un cairn

un tas de mots
sans l'air (Emaz, 2014 : 360).

En ce qui concerne Jean-Claude Pinson, nous avons trouvé quelques traces dans sa poésie qui témoignent d'une attention particulière vis-à-vis de la présence de petits détails quotidiens qui provoquent une réactivation de la mémoire, qui permettent au poète de revisiter des souvenirs qui pourraient le conduire vers des réflexions et des pensées profondes et transcendantes. Pinson semble être également conscient de la puissance évocatrice des objets qui nous entourent dans notre vie quotidienne, des objets qu'il n'hésite pas à recueillir dans ses poèmes, parce qu'il croit en leur capacité d'éveiller la mémoire du poète, le poussant ainsi vers ce que nous pourrions appeler une transcendance poétique. Par exemple, nous avons trouvé cet extrait dans le recueil *Laiūs au bord de l'eau* (Pinson, 1993), où le poète parle d'un déménagement, en citant dans le poème les objets qu'il s'apprête à déplacer, ce qui finit par le

conduire à réfléchir sur les différentes étapes de sa vie. C'est-à-dire, cet extrait ne décrit pas un simple déménagement, mais représente une mise en page d'objets qui font partie du quotidien, de la vie de tous les jours du poète, et qui représentent des fragments ou des moments de sa vie, qui acquièrent une signification beaucoup plus profonde au sein du poème qu'ils ne semblaient pas avoir dans un premier aperçu, une signification nouvelle et plus près de la transcendance poétique, qui surgit sur la page grâce à la nouvelle voie que les souvenirs éveillés par ces petits objets ont ouverte :

il faisait beau cela vaut mieux
quand il s'agit d'emménager
que les armoires et la vaisselle
quelques lithos, le linge intime
pour un instant sur le trottoir
à la vue des voisins s'exposent
brocante fugitive où l'on peut voir
sa vie en pièces détachées (Pinson, 1993 : 11).

Également, et ainsi que nous venons de le constater chez d'autres poètes, dans l'œuvre de Pinson il y a aussi une volonté de mettre en rapport la mémoire et l'enfance, tel que cet extrait du même recueil nous permet de le constater :

C'était... ainsi parle à mi-voix la mémoire
un peu mélancolique forcément
comme sont les paysages qui furent bleutés
dans le silence des lointains
[...]
car la mémoire nous la cultivons aussi pour la joie
nous soufflons sur ses braises
pour agrandir le feu parfois défaillant de l'instant

pour la joie des détails retrouvés
et c'est le vieux verger gris, l'unique
le verger de l'enfance avec un âne au bout (Ibid. : 65).

Néanmoins, Pinson veut également montrer les risques que le fait de demeurer attaché à la mémoire lors du travail de création poétique peut entraîner. Par exemple, dans cet extrait du recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991), le poète parle de l'écriture comme d'un moyen de tenter de ne pas tomber dans l'ornementation et l'idéalisation que la mémoire exerce sur les souvenirs.

C'est-à-dire Pinson est conscient que lorsqu'on garde des souvenirs en mémoire, on a tendance à les idéaliser, à les embellir ou, comme le poète lui-même le dit, à « enjoliver » nos souvenirs, une tendance qu'il voudrait éviter, en revendiquant la fonction du poème, qui consisterait à fuir cette prédisposition à l'ornement de la mémoire :

Comment ne pas tomber dans trop de complaisance
quand on raconte des souvenirs d'enfance ?
car bien sûr la mémoire enjolive agrandit
contre ça dans les phrases je voudrais voir tomber
comme une averse froide et drue (Pinson, 1991 : 79).

Finalement, nous allons parler du poète Yves Leclair, qui a fait quelques petites allusions au thème de la mémoire dans un entretien radiophonique auquel il a participé dans l'émission *Ça rime à quoi ?* animée par Sophie Nauleau sur France Culture, lors duquel, il a associé l'inspiration à la mémoire : « J'écris beaucoup à l'inspiration, même si c'est un mot qui est un peu méprisé maintenant. Je pense quand même qu'il existe une inspiration et qu'on est écrits en quelque sorte, par des voix qui nous parlent et qui se situent dans la mémoire profonde » (Nauleau, 2014). Dans ce même entretien, le poète affirme que sa mémoire se nourrit principalement de sensations auditives et olfactives, en critiquant la tendance de la poésie en général de négliger ce dernier aspect qu'il considère capital dans son emploi de la mémoire en tant qu'inspiratrice d'écriture. De même, Leclair avoue que l'enfance constitue notre principale source de ce qu'il appelle « la mémoire profonde » :

La mémoire profonde c'est celle de l'enfance, mais c'est un temps qui n'est pas du tout chronologique. C'est-à-dire, qu'il y a des interférences, parce qu'il y a des sensations actuelles qui me renvoient sans doute à des sensations anciennes. Pour ce qui me concerne, les sensations sont surtout auditives et olfactives. Ma mémoire est particulièrement riche dans le domaine des sons et des odeurs. Mais je pense que l'odeur est un véhicule extrêmement privilégié de la mémoire et, j'ai remarqué aussi que, dans la poésie, on négligeait souvent la dimension olfactive, sauf Baudelaire, qui était l'un des grands poètes des odeurs (Nauleau, 2014).

Finalement, nous citerons un bref extrait du recueil *Orient intime* (Leclair, 2010), où Leclair associe l'enfance et la mémoire, une tendance que nous avons également observée dans l'œuvre des poètes étudiés précédemment, en décrivant l'enfance ainsi : « Enfance, orient de la Mémoire » (Leclair, 2010 : 98).

Avant de terminer ce chapitre, il faudrait faire allusion au poète Guy Goffette qui, même si de manière plus subtile, fait également quelques allusions à la mémoire. C'est le cas de cette affirmation de son recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), où il déclare que la mémoire est « notre unique bagage dans ce lieu sans racines », en signalant que la mémoire représente le seul ancrage pour l'homme sur terre :

Ô mémoire, belle prisonnière du vent
que nul en sa déroute ne délie
même s'il a perdu son nom et sa femme et sa folie
mémoire, notre unique bagage en ce lieu sans racines (Goffette, 1988 : 103).

En récapitulant un peu ce que nous venons de dire, les poètes cités semblent établir un lien particulier avec la mémoire, souvent mise en rapport avec l'enfance, qui s'active et s'éveille grâce à la présence de petits détails quotidiens que le poète se donne la peine de recueillir sur la page. Ensuite, cette réactivation et cette révision de la mémoire, fait naître une voie d'accès nouvelle et inattendue vers des pensées et des réflexions profondes, favorisant ainsi que la transcendance poétique soit atteinte. Ainsi, tous les poètes mentionnés, sont parvenus à fonder un nouveau rapport avec la mémoire, un rapport qui les a aidés à atteindre une transcendance poétique, grâce à la présence du quotidien dans leurs poèmes.

2.3.3. La conscience temporelle et l'esprit de conservation

Le troisième thème que nous abordons ici, en rapport avec la présence du quotidien dans la poésie des auteurs étudiés comme accès à la transcendance, analyse la prise de conscience temporelle et l'esprit de conservation, des notions que les poètes étudiés semblent explorer dans leurs poèmes à partir de la présence privilégiée qu'ils accordent au quotidien sur la page, et qui constituent également des thèmes qui favorisent le rapprochement de ces poètes à la transcendance en poésie.

En ce qui concerne la conscience temporelle, elle représente une voie d'accès vers la réflexion transcendante en poésie, dans la mesure où le poète est conscient de sa présence provisoire et transitoire sur terre, ce qui le pousse à mener tout un processus de réflexion sur son existence, en atteignant ainsi une dimension transcendante en poésie. C'est-à-dire le poète est témoin de l'écoulement du temps qui ne s'arrête jamais, et sait que son passage par ce monde est éphémère, que son existence est fugace, ce qui provoque qu'il ait une perception particulière du temps qu'il a à passer dans ce monde, un temps qu'il sait limité et avec date de péremption. Cette réflexion sur la fugacité de l'existence et sur la conscience temporelle a notamment été

développée par Jean-Michel Maulpoix qui, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), avoue que le poète travaille avec ou dans l'éphémère et au plus près de l'obstination caractéristique de l'être humain de laisser des traces de son passage sur terre :

Loin de fonder ce qui demeure, il fixe avec obstination cet éphémère conscient de sa finitude qu'est l'être humain. Il prête forme au subjectif qui est la matière la plus évanescence, la plus aléatoire, la moins sûre... et cependant le poète se consacre à plus grand et à moins périssable que lui. Il travaille dans l'indifférence de l'époque à construire des objets qui dureront plus que lui. De toute sa présence, comme de toute sa mémoire, il est tourné vers l'avenir... (Maulpoix, 2016a : 76).

Ainsi, grâce à ce travail poétique toujours en rapport avec la finitude de notre vie sur terre, d'après Maulpoix, la poésie aurait la faculté de questionner et de rebâtir le rapport que tout être humain entretient avec le temps et l'espace, tel que cet autre extrait du même essai nous le fait constater : « Elle [la poésie] rouvre sans cesse les coordonnées du temps et de l'espace, confronte l'éternel et le transitoire, et pose au monde « la question radicale de son éternité et de sa temporalité » » (Ibid. : 78). En plus, cette prise de conscience temporelle est souvent représentée dans la poésie des poètes étudiés à travers la présence de petits détails qui font partie du quotidien, de petits faits de la vie de tous les jours qui sont, finalement, ceux qui déclenchent la réflexion sur la temporalité chez eux, les rapprochant ainsi de la transcendance poétique.

Mais, en même temps, cette prise de conscience temporelle fait naître ce que nous pourrions appeler un esprit de conservation chez les poètes étudiés, car le fait que le poète soit conscient de la fugacité de son passage par ce monde, provoque en lui une nécessité de laisser des traces derrière lui, comme si le fait de savoir qu'il a laissé des marques de sa présence dans le monde le soulageait de son inévitable disparition. Ce désir de fixer et de conserver des traces qui témoignent de notre passage sur terre, de notre existence en ce monde, n'est pas une nécessité exclusive des poètes contemporains, mais il s'agit d'un sentiment caractéristique chez l'être humain, un besoin qui est assouvi de différentes manières selon les époques et les individus, une nécessité à laquelle l'art a d'ailleurs souvent voulu répondre. Par exemple, dans cet extrait d'un séminaire assuré par Maulpoix sous le titre de *La poésie pour quoi faire ?* (Maulpoix, 2007), le poète affirme que le poème est quelque chose d'humain, dans la mesure où il permet de figer la part d'éphémère qui caractérise toute vie humaine. Ceci nous montre que, d'une part, la conscience temporelle et l'esprit de conservation dont on parle dans cette

partie, constituent des soucis communs à tout être humain et, d'autre part, que la poésie, dans son obstination à dire ce qui est éphémère et transitoire, serait ce qu'il y a de plus humain :

Le poème est le propre de l'humain, le lieu du poème est un lieu humain, et non pas un lieu divin ou surhumain. Le poème ne vaut d'exister et d'être lu que pour cela, comme lieu humain, et loin de fonder ce qui demeure, le poème fixe cet éphémère, conscient de sa finitude qu'est l'être humain. Il prête forme au subjectif qui est le plus évanescent, le plus aléatoire, la part la moins sûre de la vie humaine et cependant le poète, comme tout artiste, se consacre à plus grand et à moins périssable que soi, il travaille dans l'indifférence de l'époque à construire une œuvre, c'est-à-dire, à construire des objets qui durent plus que lui, et de toute sa présence comme de toute sa mémoire il est tourné vers la vie (Maulpoix, 2007).

Mais, ce qui est curieux et intéressant pour notre étude, c'est que les poètes qui font partie de notre travail, s'acharnent souvent à garder et à conserver précisément ce qui semble anodin, banal, simple et sans importance, ce qui fait partie du quotidien, de la vie de tous les jours, comme s'ils faisaient confiance à ce qui, en principe, ne semble pas avoir d'importance, pour tenter de conserver quelque trace de notre existence et de notre présence dans le monde. Pourtant, ces poètes semblent avoir compris que ce sont précisément les choses les plus insignifiantes et banales de notre existence qui traduisent ou représentent le mieux notre véritable esprit et notre permanence limitée dans le monde, même dans nos profondeurs les plus intimes, et qu'elles peuvent témoigner le mieux de notre présence fugace dans le monde, ce qui attribue inévitablement une allure transcendante à leur poésie.

Avec ce troisième thème, nous verrons donc comment les poètes étudiés se servent parfois de la présence du quotidien dans leur poésie, pour tenter de combler les exigences de cette prise de conscience temporelle et de cet esprit de conservation qui semblent les tracasser, en fixant sur la page des moments, des objets, des lieux, des pensées, etc. qui font partie de la vie de tous les jours, qui semblent insignifiants et sans importance, mais qui représentent, pourtant, l'empreinte la plus authentique et fidèle de notre passage par le monde. Ainsi, le rapport entre l'esprit de conservation du poète et sa prise de conscience sur la temporalité, est indéniable, dans la mesure où le poète, sachant que sa présence ou son séjour dans le monde est passager, éphémère et transitoire, entame un processus de réflexion existentiel qui le conduit à chercher une manière de laisser des traces de son existence dans le monde, ce qu'il accomplira, en tant que poète, à travers l'écriture, qui lui permettra de fixer sur la page des empreintes de son passage par le monde, des empreintes qui apparaissent souvent, dans le cas des poètes que nous étudions ici, sous l'apparence de petits faits quotidiens, ce que nous constatons dans cet

extrait du séminaire *La poésie pour quoi faire ?* (Maulpoix, 2007), où Maulpoix affirme que la poésie « s'inquiète et s'étonne de la moindre chose ». Grâce à cet extrait, nous pouvons affirmer qu'effectivement, les poètes que nous étudions dans notre travail, font particulièrement attention à ce qui semble être infime et quotidien, parce qu'ils savent que même les aspects les plus insignifiants de notre existence, permettent au poète de questionner et de déchiffrer notre appartenance au monde :

La poésie écrit la fable du monde, elle fait la fable du monde. [...] Faire la fable du monde c'est dire que la poésie suppose un rapport au monde qui n'est ni de possession ni d'usage, ni de conquête, mais qui s'étonne, qui s'inquiète ; qui s'inquiète et qui s'étonne de la moindre chose, qui ne considère rien comme acquis, qui reprend le monde comme à son commencement, qui rouvre sans cesse les coordonnées du temps et de l'espace. La poésie, on le sait, confond volontiers l'éternel et le transitoire, elle pose au monde la question de sa temporalité, elle nous fait entrer dans les rythmes et dans le regard humain, dans la capacité de fabulation de l'homme, elle dévoile le désir dont le regard est porteur, elle signifie ainsi la nature, l'intensité du rapport subjectif au monde (Maulpoix, 2007).

Parmi les poètes que nous avons considérés principaux par leur approche plus tenace au thème du quotidien dans leur poésie, il faut parler de Jean-Michel Maulpoix, Antoine Emaz, Yves Leclair et James Sacré, qui semblent s'inquiéter aussi bien de la prise de conscience temporelle que de l'esprit de conservation dans leur poésie, des soucis qu'ils abordent souvent à partir de la présence du quotidien dans leurs poèmes, parvenant ainsi à atteindre ce que nous pourrions qualifier de transcendance poétique.

Mais, à part ces poètes que nous considérons principaux, il faudra aussi parler de Guy Goffette, Pierre Alferi et William Cliff, trois poètes que nous avons considérés secondaires à cause de leur approche plus subtile au thème du quotidien, mais qui semblent également se soucier pour cette prise de conscience temporelle et pour l'esprit de conservation dont il est question dans cette partie, des notions qu'ils développent grâce à la présence du quotidien en poésie, ce qui leur permettra de découvrir une nouvelle voie d'accès vers la transcendance.

Nous commencerons l'étude des auteurs cités avec Jean-Michel Maulpoix, qui accède à la prise de conscience temporelle à travers la mise en poésie du quotidien, de la vie de tous les jours, en faisant allusion à ce que la vie commune a d'éphémère et de fugace. De même, nous avons remarqué que la prise de conscience temporelle qui a lieu chez ce poète, le conduit à réaliser toute une réflexion existentielle et, par extension, transcendante en poésie, à partir de la mise en poésie d'une image ou d'une situation quotidienne, des éléments qui sont

complètement banals et qui semblent ne pas avoir d'importance, mais qui sont capables de véhiculer toute une réflexion transcendante sur la durée limitée de notre vie sur terre. Par exemple, dans son essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), Maulpoix définit la figure du poète comme étant quelqu'un qui est conscient de la durée limitée de sa vie, ce qui le conduit à fixer et à garder sur la page tout ce qui risque de s'effacer avec le passage du temps. En plus, ce processus de captation de ce qui menace de tomber dans l'oubli une fois que le poète aura disparu, se produit toujours dans la dimension poétique, c'est-à-dire le poète, cet être conscient de sa permanence limitée dans le monde, a recours au langage et se sert des mots dans son entreprise d'ancrage de ce qui risque de disparaître : « Poète : celui que rien ni personne ne peut consoler de mourir et que la connaissance de la disparition conduit à s'emparer fiévreusement du langage pour y garder mémoire de ce qui s'efface » (Maulpoix, 2005 : 324).

En ce qui concerne l'esprit de conservation, Maulpoix est un poète qui semble être atteint par cette inquiétude de vouloir garder, maintenir ou conserver des traces de sa vie sur la page. Nous avons déjà vu précédemment, avec le thème qui étudie la mémoire comme voie d'accès à la transcendance en poésie, que Maulpoix se lance dans la tâche de récupération de souvenirs à travers le travail de création poétique, ce qui témoigne de sa volonté de conserver des traces de sa vie, aussi bien de ce qu'il est ou de ce qui constitue son existence au présent, que de ce qu'il fut jadis, en les mettant sur la page. Aussi bien dans le cas des souvenirs que dans le cas d'événements présents, pour Maulpoix ce sont les choses les plus simples du quotidien qui constituent la meilleure empreinte de notre passage sur terre. Par exemple, dans son recueil *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990), le poète avoue que les choses les plus petites, anodines et insignifiantes de la vie quotidienne, sont celles qu'il aimerait garder comme des souvenirs et des traces de sa vie, parce qu'il est convaincu de leur valeur conservatrice, capable de perpétuer dans la dimension poétique la véritable essence de l'individu, voilà pourquoi il leur confère une place privilégiée dans sa poésie :

Les croûtes de fromages au bord de l'assiette, la flaque de café au fond de la tasse, les miettes de pain sur la table, les copeaux de bois d'un crayon, les cendres d'une cigarette, il considère ces agrégats dérisoires comme les traces les plus significatives et les plus exactes de sa vie. Il porterait volontiers sur soi, dans de petites boîtes funèbres, ces reliques, afin de garder en mémoire, au moment de mourir, quelques gestes inoffensifs (Maulpoix, 1990 : 118).

Néanmoins, le fait de recueillir des bouts de quotidien dans le poème, n'empêche pas que le poète finisse par faire des réflexions profondes. Nous pourrions donc affirmer que même les scènes les plus banales et quotidiennes, conduisent le poète à des pensées transcendantes,

dans ce cas-là, le passage inévitable du temps, comme nous pouvons le constater dans le recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b) :

Ils aiment manger au bord de l'eau. C'est une chose bien étrange. Être là, assis dans le soleil, cumulant les plaisirs au bord du temps qui fuit et dont nul n'arrêtera le cours. Là dans la lumière, au bord de leur mort, quand le soleil marque midi.

À chacun sa manière de retenir les heures, ou de les regarder filer : tout bonheur est un sablier (Maulpoix, 2016b : 99).

En ce qui concerne Antoine Emaz, il s'agit d'un poète pour lequel le quotidien peut également constituer, tel que nous le voyons dans l'extrait suivant, tiré de son recueil *Plaie* (Emaz, 2009b), une sorte d'abri ou de refuge face aux fractures de temps, ce qui nous montre que le quotidien le plus banal peut représenter des traces de cette prise de conscience temporelle dont nous parlons dans cette partie, ouvrant ainsi la voie à ce que nous pourrions qualifier de transcendance poétique. D'après Emaz, lorsqu'il se produit une fracture de temps, lorsque le poète semble avoir perdu les repères du passage du temps, il s'abrite au sein des choses quotidiennes et familières, comme si elles avaient la capacité de le protéger des troubles temporels, et qu'elles pouvaient lui rendre le contrôle de sa perception temporelle. Ceci nous montre que, pour Emaz, la mise en poésie du quotidien non seulement véhicule des réflexions transcendantes, mais qu'elle permet au poète de mieux comprendre son rapport à la temporalité elle-même. C'est-à-dire dans la poésie d'Emaz il faudrait parler d'une sensation d'abri et de soulagement que le quotidien procure face à la prise de conscience temporelle, une dimension que nous pourrions annoncer comme étant caractéristique de l'œuvre poétique d'Emaz :

là où se joue
durer cesser
balance égale
on doit se faire pencher
vers vivre

on peut compter sur le jardin
le familier
tout ce qui même amoiché
est resté stable
après le choc
s'épauler
être rayé
là

sans honte
béquiller la carcasse
comme si on s'était
cassé une jambe
de fait
une fracture du temps (Emaz, 2009b : 152).

En plus, pour ce poète, les mots poétiques constituent un soutien au moment d'envisager le passage inévitable du temps. C'est-à-dire nous avons vu que pour Emaz, la prise de conscience temporelle passe par le contact avec le quotidien, qui peut parfois provoquer un sentiment de malaise chez lui. Face à ce trouble dans la conception de la temporalité, Emaz a recours aux mots poétiques, les seuls, à son avis, qui pourraient l'aider dans l'attente du lendemain et dans l'approche inévitable de la fin. Dans le fragment qui suit par exemple, tiré du recueil *De peu* (Emaz, 2014), on voit que pour Emaz, seuls les mots peuvent nous guider dans une meilleure perception du temps qui se perd inévitablement dans la masse monotone du quotidien :

la journée va molle
dans le gris du temps
stable
le jardin calme les livres

on ne voit pas quoi fouaille
comme un malaise
dans cette masse tranquille

on met des mots
dans l'attente

on comble (Emaz, 2014 : 299).

Néanmoins, et malgré l'importance qu'Emaz attribue aux mots en tant qu'éléments qui aident le poète à surmonter l'éventuelle angoisse que le passage inévitable du temps peut provoquer en lui, il sait que la puissance des mots est limitée et que, même s'ils ont la capacité de garder ou de conserver ce qui est mort ou ce qui a disparu sur la page, ils ne pourront jamais lui redonner la vie, tel que cet extrait de *Cambouis* (Emaz, 2009a) nous permet de le constater : « Impression bizarre, illisible : relire n'est pas revivre. Aucune impression de résurrection du passé *via* les mots : une conserve, un formol, un bocal de temps » (Emaz, 2009a : 204).

Un autre poète dont il faudrait parler en rapport avec l'esprit de conservation et la prise de conscience temporelle, c'est Yves Leclair, qui semble avoir compris que ce qui demeure, ce qui reste comme représentant de notre vie, de ce que nous fûmes, de notre existence, même après notre disparition, ce sont les choses qui semblent être les plus simples et insignifiantes de la vie. Lorsque Leclair entame le travail poétique et qu'il se sent concerné par la nécessité de laisser des empreintes de son passage par le monde sur la page, il ne s'adresse pas aux moments les plus extraordinaires ou épiques de sa vie, mais il se penche plutôt vers ce qui semble être petit, ce qui, en principe, n'est pas important mais qui, en réalité, contient la véritable essence de la vie et de l'existence du poète. Ainsi, au moment de réaliser ce travail d'ancrage sur la page de ce que nous fûmes et de ce que nous sommes, afin qu'il reste quelque chose qui témoigne de notre passage sur terre, Leclair fait confiance à la simplicité du quotidien, parce qu'il est convaincu que ce sont les détails les plus banals et anodins de la vie de tous les jours qui attesteront le mieux de notre véritable existence, de notre essence dans le poème. Ceci montre que l'esprit de conservation par lequel Leclair semble se sentir concerné constitue une voie d'accès à la transcendance en poésie car, il conduit le poète vers des réflexions profondes qui concernent son existence et son passage par le monde. Pour Leclair, à la fin de notre vie, lorsqu'on fait le bilan de ce qu'on a été, on ne peut pas affirmer avoir tout vu, mais ce qui est sûr c'est que les petits détails, les choses les plus simples, demeureront, ainsi que cet extrait de son recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001) nous permet d'observer :

La route vide, la neige qui dessine
dessus ses friselis grâce au vent.
Ne pas finir sa vie en disant
« je n'ai rien vu », ni « j'ai tout vu ».
Admettre cette seule humilité blanche
volante, légère de la neige sur la route (Leclair, 2001 : 67).

De même, dans cet extrait du recueil *L'or du commun* (Leclair, 1993), Leclair fait allusion à ce qui donne le titre à cette œuvre, c'est-à-dire à l'« or du commun », une notion que nous avons déjà citée comme étant essentielle dans la poésie de Leclair, et qui évoque le côté extraordinaire que le quotidien le plus banal et anodin cache en lui. Cette allusion est très intéressante, dans la mesure où elle nous montre que Leclair tente de faire face ou, du moins, de diminuer les effets du passage inévitable du temps, en ayant recours au quotidien, à ce quotidien qu'il qualifie d'« or du commun », qui est présenté comme une sorte de philtre ayant une valeur salutaire, et que le poète croit capable d'atténuer les effets du passage du temps.

C'est-à-dire chez Leclair, la prise de conscience temporelle ne constitue pas seulement un véhicule de réflexions transcendantes en poésie, mais elle apparaît en rapport avec le quotidien, auquel le poète attribue une valeur bienfaisante et presque salvatrice dans notre rapport à la temporalité :

[...] Ayez pitié, ô dieu du temps
vous qui avez le dos bien large, peut-être savez-vous
que nous ne savons pas que nous faisons tort
et que bien avant notre mort le sérum s'évapore
Une seule goutte d'or du commun saurait diluer
Le sable noir de nos ravier [...] (Leclair, 1993 : 99).

Dans le cas de Leclair, il nous faut évoquer une notion que nous avons déjà citée dans des parties précédentes de notre travail, qui constitue un élément très présent dans son œuvre, et qui lui permet d'envisager son rapport à la temporalité d'une manière particulière et singulière : il s'agit de la contemplation. Nous avons déjà vu que Leclair consacre une grande importance à la contemplation, une activité à laquelle il considère nécessaire de se livrer si l'on veut parvenir à une poésie attentive aux petites choses du quotidien. La contemplation serait une attitude qui permet au poète de poser son regard sur de petits éléments qui font partie de la vie de tous les jours, mais aussi de remettre en valeur les qualités de ces petits riens du quotidien, qui deviennent finalement le noyau du travail poétique. En ce qui concerne la prise de conscience temporelle, elle est aussi en rapport avec la contemplation chez Leclair, dans la mesure où le poète manifeste son plaisir à regarder le temps s'écouler : il reste à contempler ce qui a lieu autour de lui, et ce moment de contemplation, constitue une sorte d'arrêt dans le déroulement du temps, qui finit par conférer au poète une sensation d'éternité, comme si le temps s'était arrêté, ou qu'il passait moins vite. Autrement dit, la contemplation constitue une manière pour le poète de faire semblant que le temps ne passe plus ou, du moins, de feindre que le temps passe moins vite, ce qui lui permet de jouer avec la temporalité, de changer la perception du temps dans le poème, créant ainsi, dans la dimension poétique, un espace nouveau où le temps acquiert une valeur différente, tel que cet extrait du recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005) nous permet de voir :

Oisif, je jouis du temps qui passe, j'aime à le voir passer lentement, j'arrête mon regard au hasard : *Beauté céleste* attache des tomates dans le potager. Sa chevelure rousse flamboie. Le voisin verse de l'essence dans le réservoir de sa vieille 2CV. Plus bas, des gamins jouent au Yo-Yo. Tout cela prend un temps infini (Leclair, 2005 : 61).

En plus, un autre aspect caractéristique de l'écriture de Leclair qui est en rapport avec sa manière d'envisager son lien à la temporalité en poésie, consiste aux notes ou aux indications que le poète ajoute parfois à la fin de certains de ses poèmes, des annotations qui précisent souvent la date ou le lieu dans lequel un poème a été écrit, ainsi que le support sur lequel il a été rédigé. Le fait que le support, le lieu et la date d'écriture de ses poèmes soit précisé, permet d'ouvrir une nouvelle dimension au poème, dans la mesure où, désormais, pour le lecteur, le poème existera sur la page, mais aussi dans cet instant et cet endroit dans lequel le poète l'a écrit, ce qui implique une projection du poème en dehors de la page elle-même. Nous retrouvons ce type d'indications notamment dans le recueil *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014a), tel que les exemples qui suivent nous permettent de le constater : « *Noté sur un ancien ticket de stationnement : 055 16 : 43 0038 du 24/02/07 2,00, Chartres. 11 mars 2007* » (Leclair, 2014a : 76). Ou encore : « *Improvisation écrite sur un ticket de caisse (prix des figues), quai de la Loire, 18 mars 2007* » (Ibid. : 77). Également, cette nouvelle dimension ajoutée au poème par le biais de ces précisions, permet à l'auteur de demeurer dans le poème, d'y marquer sa présence et la trace de son passage sur la page et, par extension, dans le monde.

Pour ce qui est de James Sacré, il établit un lien entre l'écriture et le temps, un lien qui permet que le poète puisse réaliser son geste d'écriture tout en demeurant intégré dans la temporalité propre à toute vie humaine. Il ne faut pas oublier que l'écriture poétique de Sacré est toujours associée au vécu, à ce qu'elle peut dire de la vie sur la page, ce qui comprend aussi cette dimension temporelle par laquelle tout être humain est touché, et qui constitue donc un autre aspect vital ou existentiel susceptible de faire partie du poème pour Sacré. Dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), nous retrouvons le poète en train d'établir ce lien qu'il considère indispensable, entre l'écriture et le temps, un lien qu'il s'aventure à mettre ensuite sur la page :

Écrire et se souvenir, écriture et temps... [...] Écriture et temps : les souvenirs qui sont toujours à la fois construction et perte de ce qu'on est. Courir dans le temps (de l'enfance à demain, et jusqu'à la mort) oui, comme dans un jeu, avec les rougeaux joues du présent. Oser tel geste d'écriture parce qu'il te fait passer, tu le pressens, de ce qui fait toujours signe [...] à ce qui semble briller là dans l'avenir [...] à portée de ce geste (Sacré, 2013b : 27).

Néanmoins, Sacré semble avoir compris que le passage du temps nous conduit inévitablement vers la mort et la disparition, ce qui provoque en lui des sentiments ambigus : d'une part, il regrette devoir quitter ce monde en laissant derrière lui tout son vécu mais, d'autre part et, en ajoutant une nuance ludique à son travail d'écriture poétique qui lui permet de fixer

ce vécu sur la page, il semble se plaire à ce jeu de prise de vécu dans le poème : « Courir dans le temps, on sait évidemment que c'est courir vers la mort ; mais ce délictueux sentiment d'y entraîner avec soi son propre passé, remords et plaisirs, l'image des gens qu'on aime, comme si on jouait à un jeu légèrement dangereux ! » (Ibid. : 27).

Ainsi, pour Sacré, même si le poème s'écrit au présent, il mélange en lui toutes les dimensions temporelles, le passé, le présent et le futur, tout en avouant que c'est le passé qui inspire et foment le plus l'écriture poétique. Ces réflexions sur la temporalité et la manière dont le poème les recueille sur la page, nous montrent que Sacré est un poète dont la conscience temporelle est, non seulement très développée, mais qu'elle fait partie du processus poétique lui-même :

En tout cas pour ce qui est du poème, je ne peux que l'écrire dans le présent, un présent qui se trouve mêlé à des reconstructions nostalgiques du passé, et, parallèlement, à de vaines rêveries idéalistes du futur (comment s'en déferait-on ?) mais qui s'avive surtout, je veux le croire, d'un peut-être plus vrai et quasi insaisissable passé qui l'irrigue aujourd'hui (et demain) (Ibid. : 27).

Parce que, comme Sacré lui-même l'avoue dans cet extrait de son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « Je préfère écrire avec mon passé dans le présent et c'est assez pour faire du futur » (Ibid. : 154).

Finalement, nous nous sommes permis d'ajouter un extrait assez long du même essai de Sacré, parce que nous avons considéré qu'il représente un exemple très complet et détaillé des considérations que ce poète semble avoir sur la prise de conscience temporelle et son rapport au quotidien en poésie, un rapport qui le conduit d'ailleurs à réaliser des réflexions profondes et à accéder ainsi à ce que nous pourrions qualifier de transcendance. Dans le fragment qui suit, Sacré réfléchit au pouvoir de ce qu'il appelle « un détail fugitif », qui est pourtant capable de « ramasser le temps » dans le poème. De même, le poète affirme que, dans le rapport à la temporalité qu'il développe dans ses poèmes, il ne tente pas de lutter contre le passage inévitable du temps, tout en avouant que la mort peut nous intimider et nous faire peur :

Ne pourrait-on pas dire que dans son naïf et vain effort de ramasser le temps (le poème se leurre sans doute en prenant pour de l'éternité un détail fugitif du monde dont il se saisit à la faveur de quelque tournure de langage) la poésie ne fait qu'en aviver l'irréversible en allée ? Tant qu'elle est vivante, elle reste elle aussi la proie du temps [...] Mais s'agit-il de résister au temps ? J'aime le temps ; ce qu'il apporte aujourd'hui se nourrit du passé et permet aussi de repenser autrement ce passé. Ça n'est que la mort qui peut faire peur... et

n'est-elle pas en fait sans attache avec le temps : elle s'impose de façon définitive n'importe quand (même si, à notre insu, elle nous accompagne sans cesse dans la vie) (Ibid. : 28)

Avant de terminer cette partie consacrée à l'étude de la conscience temporelle et à l'esprit de conservation que les poètes étudiés semblent développer dans leur poésie, et qui constitue une voie d'accès à la transcendance, il faudrait également parler de trois poètes qui, malgré leur approche plus subtile au thème du quotidien, consacrent quelques passages de leurs poèmes à ces réflexions. Il s'agit de Guy Goffette, Pierre Alferi et William Cliff.

En ce qui concerne Guy Goffette, il s'agit d'un auteur qui réfléchit assez souvent sur la temporalité et sur notre permanence limitée sur terre dans son œuvre. C'est pourquoi il fait souvent allusion à la dégradation que le passage du temps provoque en nous, tel que nous pouvons le constater dans son recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988) :

dans ces visages minés à contre-jour
Par la pioche infatigable du temps (Goffette, 1988 : 32).

Il faudrait également ajouter que la notion de passage du temps est souvent associée dans l'œuvre de Goffette à la peur ou à l'angoisse qu'elle provoque. Par exemple, dans cet extrait du recueil *L'adieu aux lisières* (Goffette, 2007), ce qui effraie l'auteur, plutôt que l'idée de la mort, c'est l'idée de la disparition, du fait de partir un jour et de ne rien laisser sur terre, rien qui puisse témoigner de notre existence dans le monde, ce qui nous montre que la prise de conscience temporelle déclenche, chez Goffette aussi, cet esprit de conservation dont nous parlons dans cette partie, d'après lequel, le poète voudrait laisser son empreinte derrière lui. Il se compare à une poignée de terre qui s'envole avec la première rafale de vent, et son désespoir face à l'idée de sa disparition imminente, le pousse à se diriger au Seigneur pour lui demander de le laisser rester un peu plus longtemps en vie :

J'ai peur soudain, oui, peur de n'être que cela :
Une poignée de terre qu'un souffle obscur à l'aube
Tient dans sa paume, et qu'il ne s'épuise d'un coup
Et me laisse tomber dans la poussière du temps
[...]
Seigneur, si vous êtes ce souffle obscur et si
Fragile à la corne du bois, et si je suis
Ce corps, resserrez votre paume, resserrez-là (Goffette, 2007 : 159).

Dans cet autre exemple, tiré du recueil *La vie promise* (Goffette, 1991), le poète compare la volonté de l'être humain – qui tourne parfois en obsession – de revendiquer son identité et de laisser une trace permanente de son passage sur terre, avec les nuages qui, étant voués à disparaître aussi, ne sont pourtant pas touchés par cette obsession de permanence :

[...] tous [les nuages]
s'en vont finir dans le pur océan
et nul n'y revendique : moi, moi,
moi, comme ici, nul
qui cherche à bâtir pour lui seul
une barque pérenne, un nom
contre le temps gravé
dans la pierre [...] (Goffette, 1991 : 193).

Finalement, en faisant allusion à la dimension poétique plus précisément, nous constatons que Goffette sait que la valeur et la puissance des mots eux-mêmes est également réduite avec le passage du temps. Néanmoins, Goffette croit en la permanence du poème, qu'il conçoit comme un élément qui demeurera après notre disparition, même s'il avoue en même temps que ce qui reste en réalité dans le poème, ce ne sont pas de mots, mais la respiration du poète qui a perdu son souffle. Le poème serait donc le dernier caprice avant que la mort n'arrive, une envie que le poète voudrait combler comme dernier souhait, parce qu'il est convaincu que quelque chose de lui restera dans le poème, alors que lui, il disparaîtra à jamais.

En ce qui concerne Pierre Alferi, il met l'accent sur l'instant, comme si le poème avait la faculté de rassembler toute la temporalité en un seul instant, celui de la durée du poème précisément. Par exemple, dans cet extrait de son recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997), il y a une mise en valeur évidente de l'instant, dans la mesure où le poète affirme qu'il voudrait exploiter la flexibilité de l'instant :

Je voudrais changer de camp
N'avoir ni créanciers ni débiteurs
Élargir la vue
Et profiter de l'élasticité modeste
Mais réelle de l'instant (Alferi, 1997 : 82).

Également, dans le poème *Pas une transaction*, qui appartient au même recueil que nous venons de citer, cette idée de mise en valeur de l'instant est répétée et approfondie grâce au lien que le poète établit avec l'écriture poétique elle-même, en révélant que ce sont les phrases elles-

mêmes, c'est-à-dire le poème, qui jouent sur le prolongement ou le raccourcissement de l'instant :

[...] Élargir la vue
En la faisant tourner en l'air comme une pâte à pizza
Et profiter de l'élasticité modeste
Masi réelle de l'instant. Un peu plus
En avant, un peu plus
En arrière, oui voilà.
Une phrase plus longue, plus ramifiée
Embrassée d'un regard (Ibid. : 84).

Finalement, nous ferons une brève allusion au poète William Cliff qui, dans son rapport à la temporalité, déclare son goût pour ce qui permet de ralentir le passage du temps, comme dans cet extrait de son recueil *Le pain quotidien* (Cliff, 2006), où il décrit la tombée de la neige comme un élément qui lui permettrait de ralentir le passage du temps, pour pouvoir ainsi « hiberner » et se consacrer entièrement à la création poétique :

eh bien ! cela est fascinant j'adore
cette stagnation morose du temps
sur l'immensité des terres j'adore
regarder ainsi ce fluide blanc
s'étendre sur mon être très content
de n'avoir rien à faire sur la terre
j'aime que les mammifères se terrent
en attendant que le beau temps revienne
j'aime hiberner comme un coléoptère
qui n'a rien d'autre à faire qu'un poème (Cliff, 2006 : 10).

Avant de finir cette troisième partie, consacrée à l'étude du quotidien comme accès à une transcendance en poésie, nous nous arrêterons sur les conclusions que nous avons pu tirer des différents aspects concernant l'approche de la transcendance que les poètes étudiés semblent avoir réalisée à partir de la mise en poésie de ce que le quotidien a de plus simple, banal et anodin, mais qui leur permet d'atteindre des réflexions profondes dans la dimension poétique. Chaque poète ayant sa manière personnelle et singulière d'envisager cette nouvelle voie d'accès vers la transcendance poétique, qui prend comme point de départ la présence du quotidien sur la page, nous avons repéré de nombreuses différences dans leur manière d'aborder le travail de création poétique. Malgré tout, ils semblent tous confluer dans un même désir

d'exploiter les possibilités que la mise en poésie du quotidien met à leur disposition, pour ainsi atteindre l'accès à la transcendance en poésie. Ce parcours entamé par les poètes étudiés peut sembler contradictoire, parce qu'ils se servent de ce qu'il y a de plus simple, banal et anodin dans le quotidien, de ce qui, en principe, ne semble pas avoir la capacité de percer la surface, pour, paradoxalement, atteindre les couches les plus profondes et les plus transcendantes dans les réflexions dans lesquelles ils s'embarquent dans leur poésie. Néanmoins, ces poètes semblent avoir compris que c'est précisément lorsque nous demeurons au plus près de la simplicité et de la banalité du quotidien, que nous parviendrons à réaliser des réflexions vraiment profondes.

Ces poètes sont donc convaincus que c'est à partir de ce qui est anodin et quelconque qu'ils auront accès à la transcendance, ce qui est manifesté dans leur poésie, à travers la présence de différents thèmes que nous avons étudiés de près tout au long de cette partie, tout en notant que chacun de ces poètes saura apporter sa vision personnelle à la mise en place de ces thèmes : la présence de petites choses et de petits détails quotidiens qui deviennent des véhicules de transcendance en poésie, la mémoire et la prise de conscience temporelle et l'esprit de conservation.

En ce qui concerne la présence de petits événements et de petits détails quotidiens en poésie comme véhicules de transcendance, il faut dire que, le fait que nous ayons trouvé, dans un chapitre précédent, un lien indéniable entre la mise en poésie de petits détails qui font partie du quotidien et la volonté des poètes étudiés de conserver le rapport entre le fait poétique et la réalité, nous aide à comprendre comment la mise en poésie de ces petits détails quotidiens atteint également une certaine transcendance poétique. C'est-à-dire c'est probablement grâce au contact avec la réalité que ces détails quotidiens favorisent, qu'ils facilitent également l'accès à la transcendance, car c'est dans la mesure où le quotidien maintient le contact avec la réalité, qu'il permet l'accès à une certaine transcendance. De même, l'écriture poétique née de la mise en poésie du quotidien, permet aux poètes étudiés d'atteindre une portée transcendante qui, probablement, n'est possible qu'au sein de la dimension poétique.

Pour ce qui est de la mémoire, elle constitue un outil de récupération précieux pour les poètes étudiés, qui leur permet de réactiver des souvenirs, à travers une sorte de réutilisation de petites bribes de quotidien qui sont restées enregistrées dans notre mémoire. Il s'agit de moments vécus, de bouts d'expériences qui, malgré leur caractère anodin ou anecdotique, sont restés parmi nos souvenirs, en nous permettant ainsi, soit de renouer le contact avec d'anciennes

réflexions et pensées transcendantes, soit d'en déclencher des nouvelles, ce qui nous permet de qualifier la mémoire comme une sorte de porte vers la transcendance en poésie. Ce qui est curieux, c'est de voir que dans le fonctionnement de la mémoire, de même que nous l'avons constaté dans le processus de création poétique, ce sont les souvenirs qui semblent être les plus banals, simples et anodins, qui font preuve d'une plus grande puissance évocatrice. En plus, même lorsque nous avons du mal à récupérer des souvenirs, une difficulté dont certains poètes étudiés témoignent, le seul effort que nous réalisons pour accéder à ces petites bribes de quotidien qui demeurent dans notre mémoire, constitue déjà une manière d'ouvrir l'accès à la transcendance en poésie.

Dans la troisième partie, nous avons abordé le thème de la prise de conscience temporelle et celui de l'esprit de conservation, qui sont inévitablement en rapport parce que, c'est à partir du moment où l'on est conscient que notre permanence dans le monde est limitée, que l'esprit de conservation, l'envie de garder des traces et des marques de notre passage sur terre, en définitive, de notre existence, s'active en nous. Nous avons vu qu'au moment de réaliser ce travail de conservation ou de perpétuation des traces de notre existence, qui constitue inévitablement un travail en contact permanent avec la transcendance, les poètes étudiés saisissent les moments, les lieux, les événements, bref les traces de vie les plus simples, ordinaires et anecdotiques, ce qui représente une preuve claire de la confiance qu'ils font au quotidien en tant qu'évocatrice de vie sur la page. C'est-à-dire si ces poètes ont décidé de conserver de petites choses insignifiantes de leur existence sur la page, au lieu de moments importants et épiques, c'est parce qu'ils croient au pouvoir évocateur mais aussi conservateur du quotidien en poésie.

2.4. ATTEINDRE LE LECTEUR À TRAVERS LE QUOTIDIEN

Dans cette quatrième partie, nous nous consacrerons à l'étude du quotidien dans son rapport à la dernière étape que tout acte de création poétique doit indispensablement effectuer pour que le texte poétique accomplisse son parcours et que le message poétique parvienne à son destinataire, un parcours qui commence avec le travail d'écriture entamé par le poète, et qui finit avec la réception du poème par le lecteur. Lorsque le poète fait parvenir un poème au lecteur, il est en train d'effectuer un geste de don poétique, qui sera complété par la réception que tout lecteur potentiel fera du poème : voici une condition indispensable pour que le fait poétique puisse avoir lieu, tel que le critique et essayiste Dominique Rabaté le souligne dans son essai *Gestes lyriques* (Rabaté, 2013) : « Le texte n'existe que dans le présent fait à son

lecteur, dans le présent réitéré de la lecture. Ce qui se donne au poète, ce que les mots lui offrent pour dire les choses qui s'offrent à lui, ces deux niveaux de don doivent se conjuguer avec le don du texte destiné à un lecteur » (Rabaté, 2013 : 126).

La volonté de faire parvenir le texte poétique à tout lecteur potentiel, fait également partie des soucis poétiques qui concernent les auteurs que nous étudions dans notre travail, un souci qui se voit en même temps influencé par le dessein de ces poètes de maintenir le contact avec le quotidien. De même, si ces poètes s'intéressent au lecteur et à la réception du message poétique qu'il pourra effectuer, c'est parce qu'ils savent que tout processus poétique finit par la réception du poème et, ce qui est plus important, par l'interprétation que chaque lecteur, muni d'un imaginaire et d'une expérience de vie singulières, pourra en faire, ce qui provoque que le poème devienne automatiquement un instrument très approprié pour l'introspection et pour la connaissance de soi-même et du monde, non seulement pour le poète qui l'écrit, mais aussi pour le lecteur qui le reçoit. Cette inquiétude pour la manière dont le lecteur reçoit le poème et la façon dont il l'intègre en lui, en l'utilisant comme un outil pour la perception et la conception de soi-même et du monde, apparaît dans nombreux ouvrages théoriques ou critiques qui étudient la poésie contemporaine. C'est le cas de l'essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), de Jean-Pierre Siméon qui, dans l'extrait qui suit, présente le poème comme un outil de « compréhension courageuse du monde » et aussi comme un libérateur de consciences :

De fait, nous touchons là à un des principaux bénéfices moraux de la poésie (il s'agit bien des *mœurs*, du comportement devant le texte et le monde) : chaque lecture de poème exerce la conscience à inventer des modes de compréhension actifs, originaux, imprévus, donc intensément libres. [...] S'adonner à la lecture des poèmes, c'est restaurer en soi les moyens perdus de l'intelligence, se donner à une compréhension courageuse du monde. [...] Qui se rend apte à la vaste polysémie du poème, se rend apte à la polysémie du monde qui n'est plus, comme dans le poème, un obstacle mais une chance.

Je me permettrai ce syllogisme : la lecture active du poème ouvre et libère la conscience. Or la conscience libre fait le citoyen libre. Donc la poésie est la condition d'une cité libre (Siméon, 2015 : 50-51).

Nous retrouvons une réflexion similaire sur la lecture et la réception du texte poétique dans une œuvre sur la poésie contemporaine écrite par l'écrivain et essayiste Jean-Michel Espitallier, intitulée *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014), où il souligne cette idée d'après laquelle le poème constitue un espace d'introspection et de connaissance de soi pour le lecteur, en parlant du poème comme « de

l'interprétation à interpréter », et en le déclarant un espace dans lequel le lecteur devrait « s'y retrouver » :

La lecture fait partie du texte, elle le fonde et s'y inscrit. D'une certaine façon, le genre littéraire et le statut du texte s'y configurent. Celui qui regarde et lit, s'invite *de facto* dans le processus créatif de ce qu'il regarde et lit. [...] Lire de la poésie consiste donc moins à chercher du sens caché qu'à rentrer en contact, en résonance (en raisonnement ?) avec ce que l'on voit. C'est activer une série de filtres, d'écrans, de grilles qui façonnent l'objectivité, évidemment illusoire de la lecture. [...] L'œuvre crée toujours ses propres conditions de lecture, exactement comme le champ culturel dans lequel elle s'inscrit. Par exemple, le lecteur de poésie se place généralement dans le rôle d'un interprète. Car la poésie s'affirme toujours, et certainement beaucoup plus que le roman, [...] comme de l'interprétation à interpréter. [...] Mais le lecteur n'a rien à trouver, il doit juste s'y retrouver (Espitallier, 2014 : 140-141).

Nous ajouterons un dernier extrait appartenant cette fois-ci à l'essai *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire* (De Certeau, 2014), du philosophe et historien Michel de Certeau, où il affirme que le texte – en faisant d'ailleurs allusion à tout type de texte, et non seulement au texte poétique – n'acquiert un sens que lorsqu'il est reçu par le lecteur, ce qui nous permet de voir qu'il effectue une mise en valeur de la figure du lecteur, en tant qu'élément indispensable pour clore le parcours entamé par l'écrivain :

Qu'il s'agisse du journal ou de Proust, le texte n'a de signification que par ses lecteurs ; il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent. Il ne devient texte que dans sa relation à l'extériorité du lecteur, par un jeu d'implications et de ruses entre deux sortes d'« attente » combinées : celle qui organise un espace *lisible* (une littéralité), et celle qui organise une démarche nécessaire à l'*effectuation* de l'œuvre (une lecture) (De Certeau, 2014 : 247).

Suivant cette démarche théorique d'après laquelle le poème doit s'adresser au lecteur pour lui faire parvenir le message poétique mais aussi pour lui permettre de réaliser un travail de connaissance et de découverte de soi-même et du monde, les poètes dont il est question dans notre travail, chercheront à atteindre le lecteur à travers leurs poèmes, à lui faire parvenir leur travail poétique, tout en se servant du quotidien comme intermédiaire. Il ne faut pas oublier que ces poètes veulent que le quotidien fasse partie de leur poésie, donc, ils souhaitent atteindre le lecteur en lui faisant parvenir une mise en page du quotidien de la manière la plus claire, directe et efficace possible, sans tomber dans des emplois poétiques excessifs, chargés ou ornementés. C'est pourquoi ils auront souvent recours à une écriture simple, claire et facilement lisible, pour

que le message poétique soit plus aisément transmis au lecteur. Cette simplicité et cette netteté dans l'emploi des mots poétiques, est réussie par ces poètes, dans une certaine mesure, grâce au recours et au contact incessant qu'ils ont avec le quotidien, qui leur permet de maintenir les pieds sur terre, sans tomber dans des excès, et d'utiliser un langage qui se situe près des tournures de tous les jours. Cette volonté d'atteindre le lecteur à travers le quotidien, se manifeste dans les différents thèmes que nous étudierons dans ce chapitre.

Dans un premier temps, nous analyserons la figure du lecteur qui est souvent citée et interpellée dans l'œuvre poétique, mais, notamment dans les réflexions plus théoriques ou critiques que les poètes étudiés réalisent, et qu'ils mettent en rapport avec le quotidien, dans la mesure où ce dernier leur permet d'atteindre le lecteur et de lui faire passer le message poétique. C'est-à-dire pour ces poètes, l'une des conditions indispensables pour que le processus poétique soit accompli, consiste à faire parvenir le poème à tout lecteur potentiel, ce qu'ils mènent à bien en ayant recours au quotidien en ce qu'il leur permet d'établir un rapport singulier avec le lecteur. Nous retrouvons des traces de cette importance accordée à la figure du lecteur dans ces propos de James Sacré qui, dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), avoue que le poème non seulement est destiné au lecteur, mais qu'il constitue une manière de partir à sa rencontre : « Le poème est bien pour moi cette voix qui pense au lecteur [...] et qui va peut-être le rencontrer » (Sacré, 2013b : 54).

Dans un deuxième temps, nous étudierons l'utilisation d'un langage simple et qui cherche la lisibilité, car, nous avons remarqué qu'en général, les mots que les poètes étudiés utilisent dans leurs poèmes sont des mots simples ou, du moins, des mots éloignés des emplois pompeux et effusifs que l'on a tendance à associer à une conception poétique plutôt traditionnelle et lyrique. Ces poètes revendiquent l'utilisation d'un langage simple et lisible, avec des mots quotidiens, qui acquièrent une nouvelle dimension au sein du poème, parce qu'ils ont découvert que les mots de tous les jours atteignent une nouvelle puissance au sein du poème, nous montrant que même les mots les plus ordinaires peuvent devenir évocateurs et significatifs dans la sphère poétique, et faire ainsi parvenir le message poétique au lecteur. Ces poètes qui puisent dans le quotidien pour la réalisation de leurs créations poétiques, s'intéressent à une écriture qui garantisse la bonne réception du message poétique par le lecteur. Ils s'éloignent donc des formes poétiques hermétiques ou qui rendent l'accès au message poétique difficile, pour aller vers une écriture accessible, lisible et facile à accueillir, et le recours au quotidien représente un chemin qui rend les poèmes plus lisibles ou, du moins, plus facilement déchiffrables pour le lecteur. D'ailleurs, cette tendance à la simplicité et à la lisibilité,

constituerait une orientation propre à la poésie contemporaine d'après les propos de Jean-Michel Maulpoix :

L'écriture actuelle s'éloigne de l'ornementation : *Tel quel*, titre d'un livre de Paul Valéry et d'une revue d'avant-garde, est l'un des mots d'ordre de notre époque : loin d'embellir et d'émouvoir, il s'agit de dire du plus près ce qui est, sans déguisements ni fioritures, de montrer les gens et les choses tels qu'ils sont (Maulpoix, 2016a : 113).

Finalement, nous consacrerons une dernière partie à l'étude de la puissance de la simplicité, parce que, le fait d'utiliser un langage simple et constitué de mots ordinaires, de mots que nous utilisons normalement dans nos échanges quotidiens et qui visent la lisibilité, ne veut pas dire pour autant que les poètes étudiés tombent dans une poésie facile, simplette et naïve. Il ne faut jamais oublier que le but final de l'utilisation d'un langage simple et lisible, c'est toujours d'atteindre le lecteur pour lui faire parvenir le message poétique, c'est pourquoi lorsque les poètes étudiés utilisent des mots simples et issus du quotidien, c'est en revendiquant leur puissance poétique et en mettant en valeur leur capacité d'atteindre le lecteur. La tradition poétique nous a montré que la poésie très savante et élaborée finit par rendre le message poétique hermétique et difficilement accessible pour le lecteur. Les poètes que nous étudions sont conscients de cette difficulté et revendiquent une poésie qui puisse atteindre tout type de lecteur d'une manière plus directe et efficace, grâce à la puissance d'un langage en apparence simple et quotidien, ce qui fait que, d'après les propos de Jean-Michel Maulpoix, tirés de son essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), « la poésie devient un « art du peu » » (Maulpoix, 2009 : 21).

2.4.1. À la rencontre du lecteur à travers le quotidien

Après avoir fait la lecture des principaux recueils poétiques et des essais écrits par les poètes que nous étudions dans notre travail, nous avons constaté une intention générale de ces auteurs de parler et de réfléchir sur la place du lecteur dans le processus poétique lui-même. Or il ne faut pas oublier que ces poètes font particulièrement attention à la manière dont le quotidien entre en poésie et détermine ou caractérise leur façon d'affronter le processus de création poétique. C'est pourquoi, dans cette première partie, nous tenterons d'élargir le terrain d'influence que le quotidien exerce dans l'œuvre de ces poètes, en prolongeant son effet jusqu'à la dernière étape du parcours poétique, à savoir celle de la réception du message poétique par le lecteur. Ainsi, nous pourrions vérifier que dans cette volonté d'atteindre le lecteur à travers le quotidien, les poètes étudiés font souvent allusion, aussi bien dans leurs recueils poétiques que

dans leurs essais plus théoriques ou critiques, à des notions comme celle du don, de l'offrande, du partage ou de l'adresse du poème au lecteur, des notions qui représentent toutes un dernier acte d'émission poétique qui voudrait rejoindre tout lecteur possible. Jean-Michel Maulpoix, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), insiste sur cette idée du don poétique adressé au lecteur :

« Les vers sont faits pour être donnés et qu'en échange on vous donne quelque chose qui ressemble à de l'amour » écrit Pierre Michon dans *Rimbaud le fils*. Le poème est ce curieux objet de langue, généralement de petite taille – on le dira volontiers « portable » – fait pour être porté, appris par cœur, offert, transmis, issu du plus intime de soi et destiné au plus intime de l'autre (Maulpoix, 2016a : 79-80).

Néanmoins, cette intention d'atteindre ou de rejoindre le lecteur pour lui faire parvenir le message poétique, ne constitue pas une tendance exclusive des poètes que nous étudions dans notre travail, mais elle représente plutôt l'une des ambitions ou l'une des résolutions essentielles de toute poésie, et même de tout texte écrit en général. Mais, la particularité des poètes qui font partie de notre étude, réside dans leur volonté de faire que ce soit le quotidien qui, en tant qu'intermédiaire, fasse parvenir le message poétique aux lecteurs. C'est pourquoi, lorsque nous trouvons aussi bien des thèmes que des emplois de mots issus du quotidien dans l'œuvre de ces poètes, nous pouvons les attribuer à cette volonté d'atteindre le lecteur et de lui transmettre le texte poétique.

Parmi les poètes que nous considérons plus proches au thème du quotidien, nous parlerons de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz et Yves Leclair, qui semblent être concernés par cette volonté poétique de rencontrer le lecteur à travers le quotidien pour lui faire parvenir le message poétique. La plupart des extraits que nous allons citer dans cette partie du travail, concernent des travaux plutôt critiques et théoriques développés par ces auteurs, parce que la plupart des réflexions que nous avons trouvées en rapport avec la figure du lecteur et le processus de réception du message poétique, se trouvent dans leurs travaux plutôt métapoétiques, et non pas dans leurs recueils poétiques proprement dits.

Mais, à part ces auteurs principaux, nous citerons également d'autres poètes, tels que Guy Goffette, Pierre Alferi, Marie-Claire Bancquart, William Cliff et Benoît Conort, parce que, malgré leur approche plus subtile au thème du quotidien, ils consacrent quand même quelques passages à considérer le rapport avec la figure du lecteur dans leurs travaux.

En ce qui concerne Jean-Michel Maulpoix, il accorde une grande importance à la figure du lecteur, qu'il considère en même temps comme un « destinataire » que comme un « interlocuteur », c'est-à-dire comme quelqu'un qui, non seulement est prêt à recevoir le message poétique, mais qui devient partie-prenante en s'impliquant dans le processus poétique, dans la mesure où il finit d'accorder au poème son sens ultime. C'est ce que nous voyons dans cet extrait de l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a) : « « Amitié du poème » est également une formule qui sollicite pour la poésie de notre temps une « éthique du destinataire ou de l'interlocuteur » (Maulpoix, 2016a : 32). D'après Maulpoix, le poème est toujours adressé à un lecteur potentiel, mais il laisse au lecteur la tâche de le recueillir et de lui faire une place dans son imaginaire. Ainsi, même si Maulpoix met en valeur la figure du lecteur, il revendique également sa part de responsabilité dans le processus poétique, tel que nous le constatons dans cet extrait du même essai que nous venons de citer : « Le poème porte en lui comme sa raison d'être l'espérance d'être lu. Il est cette bouteille jetée à la mer, adressée à quiconque, dont le contenu appartiendra en propre à qui saura le recueillir » (Ibid. : 133-134).

De même, dans cet autre extrait de l'essai précisément intitulé *Poétique du texte offert* (Maulpoix : 1996b), en faisant allusion à la notion de « texte offert » dès le titre lui-même, le poète fait des réflexions qui concernent la réception du texte poétique parce que, une fois que le poète transmet son message poétique et qu'il le fait parvenir au lecteur, celui-ci le reçoit en clôturant ainsi le parcours poétique, tel que Maulpoix lui-même l'affirme ici :

Ne pourrait-on dire que la réponse la plus évidente au don du texte n'est autre que la lecture ? Au silence de l'écriture s'accorde le silence de la lecture. Ce sont là deux expériences « réservées » du langage. Un échange éminemment verbal mais éminemment silencieux, dans la distance, dans l'inconnu. L'accord musical est parfait quand l'écrivain ne connaît pas son lecteur, ni celui-ci son auteur. Alors, l'un se substitue à l'autre... La lecture est par excellence le moment où s'accomplit l'offrande. Où le texte est reçu. Le vrai remerciement du lecteur au texte donné est la pensée. À proprement parler, dans l'écriture et la lecture il n'y a pas d'échange, pas de communication. Mais deux modalités de la solitude comme ouverture à autrui. D'un côté une solitude ouverte sur un don (celle de l'écrivain), de l'autre une solitude ouverte sur une réception (celle du lecteur) (Maulpoix, 1996b : 21).

Néanmoins, en même temps qu'il souligne et qu'il met en valeur le rôle du lecteur ou du destinataire du poème, Maulpoix insiste sur l'anonymat de celui qui va recevoir le poème. C'est pourquoi, lorsqu'il fait allusion à celui qui va accueillir le texte poétique, il utilise des mots comme « quiconque », « personne », « inconnu » « l'Autre », etc. en signalant ainsi que

quand le poète se met à écrire, il le fait tout en sachant que le poème sera adressé à un destinataire inconnu, un récepteur que le poète ne connaît pas mais qui, paradoxalement, deviendra le responsable d'achever le travail poétique entamé par l'écrivain, en l'intégrant à son intimité et en le mettant en rapport avec son imaginaire. C'est ce que nous pouvons observer dans l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a) :

[...] le poème est adressé à quiconque, à personne : son contenu appartient à qui saura le trouver, le recueillir, le lire, le recevoir. Mandelstam écrit : « La poésie en tant que telle aura toujours pour objet quelque destinataire inconnu et lointain en l'existence duquel le poète ne saurait douter sans se remettre lui-même en question. [...]

Entendue au sens strict, cette affirmation fait dépendre l'existence du poète de celle d'un « destinataire inconnu et lointain ». C'est dire que son identité, autant que son travail, demeurent comme suspendus à cet inconnu.

« Le poème veut aller vers un Autre, il a besoin de cet Autre, il en a besoin en face de lui. Il le cherche, il se promet à lui » écrit pour sa part Paul Celan. Le poème suppose et recherche « un Tu à qui parler » (Maulpoix, 2016a : 32).

En outre, lorsque Maulpoix fait allusion à la figure du lecteur et à la manière dont le poète lui fait parvenir le message poétique, il évoque souvent la notion de don ou d'offrande poétique, comme c'est le cas de l'essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b) : « Écrire reconduit en direction de quiconque le geste de l'offrande » (Maulpoix, 1998b : 26). La notion du don poétique est développée dans la plupart des essais sur la poésie contemporaine et, plus précisément, sur le « Nouveau lyrisme » que ce poète a écrits depuis des années. C'est le cas de ce passage de *Poétique du texte offert* (Maulpoix, 1996b) qui annonce déjà dans le titre cette idée du don poétique que nous évoquons ici. Dans l'extrait qui suit, Maulpoix développe l'idée du don poétique en qualifiant le poème de « cadeau », c'est-à-dire de quelque chose que le poète offre au lecteur, tout en affirmant que lorsque le geste de don ou d'offrande poétique a lieu, le poète donne beaucoup plus que le poème en tant que rassemblement de mots sur une page, il donne et il partage avec le lecteur tout un geste poétique, ce qui implique, entre autres, une nouvelle manière de concevoir et d'envisager le monde :

Le cadeau du poème : Le texte offert est d'abord un cadeau. [...] Un cadeau, c'est-à-dire un présent, un objet offert, mais aussi une manière de se rendre présent, de faire acte de présence, [...] voire de rendre l'autre présent. [...] Le poème rend présent ce qui s'en est allé. Il dit ce qui n'est plus, ce qui n'est pas encore, ce qui ne sera jamais, et, le disant, l'écrivain, il le rend présent. [...] Plutôt qu'un poème, on offre son écriture, on offre de son temps, celui que l'on a passé à écrire. Le poème vaut moins comme objet que comme acte.

[...] Offrir un poème, ce serait peut-être comme offrir un geste, esquisser un geste. [...] On ne donne pas les choses mêmes, mais une manière nouvelle de les distribuer dans la parole (Maulpoix, 1996b : 21-22).

C'est-à-dire lorsque Maulpoix évoque l'idée du don poétique, il fait allusion à la manière dont le poète établit un rapport singulier avec le lecteur, cet inconnu qui reçoit, non seulement le message poétique, mais aussi la manière dont cet acte poétique a permis au poète de rétablir son rapport au monde, ainsi que cet extrait nous permet de le constater : « Tout poème constitue comme la signature d'une sorte de contrat figural avec le monde et avec autrui » (Ibid. : 17). Mais, la réflexion de Maulpoix sur ce geste de don poétique atteint son niveau le plus avancé, lorsqu'il se demande si ce geste ne représente en réalité une caractéristique inhérente à l'acte poétique lui-même : « Se demander si ce geste même de « donner » et d'offrir un texte ne constitue pas une sorte de mise en abyme de l'écriture poétique elle-même, et si la poésie n'entretient pas dans son essence une relation spécifique à l'offrande » (Ibid. : 11-12).

Finalement, Maulpoix finit par établir un rapport d'égalité entre la figure de l'auteur et celle du lecteur en poésie, en revendiquant que ces deux penchants constituent deux aspects indispensables pour que le processus poétique puisse s'accomplir. Cette idée a été développée par Maulpoix lors d'un séminaire intitulé *La poésie pour quoi faire ?* (Maulpoix, 2007), dans lequel il a parlé du tandem formé par l'auteur et le lecteur :

Le côté du lecteur et le côté de l'auteur. Deux côtés qui, évidemment, ne vont pas l'un sans l'autre. Ce que nous avons à faire, comme lecteurs de la poésie, dépend de ce qui est fait par l'auteur. Deux pratiques, l'écriture et la lecture, se renvoient l'une à l'autre en miroir. Écrire, lire, est un même travail, peut-être une même difficulté (Maulpoix, 2007).

Avant de continuer notre étude avec d'autres poètes, nous avons considéré intéressant de citer une initiative éditoriale rencontrée à la fin du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), et qui nous semble digne d'être évoqué dans cette partie de notre travail, parce qu'elle constitue une manière innovatrice de faire que le lecteur s'implique et participe directement à la création de l'œuvre. Le recueil se termine avec une grande partie intitulée « Carnet de lecteurs », dans laquelle on accorde un peu d'espace pour que des lecteurs qui ont lu l'œuvre puissent s'exprimer. Il s'agit d'une expérience de partage avec le lecteur, tel qu'il est expliqué au début de cette dernière partie :

La collection Hautes Rives accueille des textes en prose poétique d'auteurs contemporains, mais ouvre également les pages du livre à des lecteurs aussi différents que possibles. Ce

carnet qui complète chaque volume offre en partage la résonance du poème dans la vie et l'intime des passeurs que nous sommes. La poésie est contagieuse ! Écrivons ensemble cette insurrection de l'intime et de la beauté... (Maulpoix, 2016b : 160).

Cette formule innovatrice accueille les commentaires écrits par différents lecteurs – notamment des écrivains, des professeurs et des traducteurs – qui participent volontairement à cette initiative éditoriale, qui permet de rapprocher plus l'auteur de son public, tel que l'un des participants à cette initiative, le traducteur Pierre Grouix, l'affirme dans son intervention du « carnet de lecteurs » : « À échelle éditoriale cette fois, ce sens de l'autre est illustré par la forme originale, inédite et généreuse de ce carnet de lecteurs » (Maulpoix, 2016b : 185). Ce carnet de lecteurs est, d'abord, une manière de créer un nouveau lien, plus proche et plus réciproque entre le poète et son public mais, en même temps, il constitue une manière de s'approcher plus du public en général, et même de celui qui, n'ayant pas participé au carnet de lecteurs, partage quand même la lecture du recueil avec ceux qui y ont participé. De cette manière, les lecteurs peuvent avoir accès aux réactions que d'autres lecteurs ont eues lors de la lecture du recueil et, éventuellement, retrouver des ressemblances interprétatives concernant la réception du texte poétique, ce qui élargit inévitablement la participation de tout lecteur dans le processus de réception du texte poétique.

Nous allons continuer avec le poète James Sacré qui, lui aussi, fait allusion à la figure du lecteur et à l'importance de sa participation dans le processus poétique. Dans le cas de Maulpoix, nous nous sommes notamment arrêtés sur les considérations plutôt théoriques et critiques que cet auteur réalise sur la figure du lecteur et sur l'acte de don poétique et, dans le cas de Sacré, nous allons faire de même, en faisant notamment allusion à son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où il développe ses réflexions sur différents aspects concernant la création poétique, et donc aussi sur le rôle du lecteur ou du récepteur du message poétique.

Nous pourrions commencer par citer cet extrait dans lequel Sacré parle de son œuvre poétique en général, parce qu'il nous permet de constater que, parmi les éléments que ce poète considère constitutifs du poème, des éléments qui font partie de son travail poétique ou qui participent à l'écriture du poème, il cite des notions comme « les mots », « le monde », « l'écriture » mais aussi « la lecture », en nous donnant une première piste sur sa manière de concevoir le poème comme un espace dans lequel la participation de l'auteur est aussi importante que celle du lecteur :

Tout le livre [*Un paradis de poussières*] comme tous mes livres depuis *Relation* (mon premier en 1965), est probablement un même trouble écrit (le poème comme un précipité du corps avec le langage) où s'épuise et persiste (s'émerveille, ou s'impatiente et se désespère) une interrogation sur la possibilité d'une rencontre entre les mots et le monde, l'écriture du poème et sa lecture, l'autre et le même, le privé et le public (Sacré, 2013b : 17).

De même, Sacré avoue que lorsqu'il écrit, il y a une intention en lui d'appréhender l'intime à travers les mots, sans oublier pour autant de le partager avec autrui. Dans cet extrait, Sacré confronte les notions d'« intime » et de « collectif », qu'il considère deux aspects indispensables du vécu, et qui constituent en même temps des éléments qui alimentent le poème. Ainsi, l'« intime » évoqué par Sacré, ferait allusion à la part de vécu du poète qui cherche à saisir cette intimité pour ensuite la mettre sur la page, et, le « collectif » ferait partie du vécu du lecteur, qu'il mélange au vécu du poète lorsqu'il reçoit le poème. Ces deux notions, en principe contradictoires ou opposées, sont pourtant celles qui permettent au poète de mettre en place le partage du message poétique :

On s'aperçoit très vite qu'il n'est pas si impossible d'essayer de dire cette intimité, de la rendre en somme publique. Nous découvrons que le plus intime est en fait ce qui est le plus partagé, et donc ce qui va toucher les autres, et construire (ou légèrement reconstruire autrement peut-être) le collectif auquel le poème a cru échapper tout d'abord. À l'inverse, une poésie qui se complaît dans l'éloge et le chant du collectif ne finit-elle pas par savoir qu'elle ne dit que la singularité somme toute intime d'un collectif doté d'un appétit de s'imposer fort grand ? [...] Ainsi donc écrire entre ces deux pôles du vivre, l'intime et le collectif, opposés peut-être mais comme en miroir semble-t-il, ne manque pas d'interroger et de nourrir le poème [...] Le poème tel que je l'imagine me semble bien être un geste public-intime qui s'ouvre en direction du monde ou en son cœur (Ibid. : 56-58).

C'est pourquoi Sacré considère le poème comme faisant partie d'un double processus, à la fois collectif et intime, c'est-à-dire qui part d'un élan personnel et intérieur du poète, mais qui devient tout de suite commun ou public grâce à la réception du poème faite par tout lecteur potentiel : « Il me semble en effet que lorsque j'écris, mon poème se trouve toujours pris, tiraillé, boulangé entre ces deux notions, l'intime et le collectif ; emmêlé dans ce que je crois être deux de ses composantes fondamentales : un langage collectif et ce qu'on croit vivre de façon intime » (Ibid. : 55).

Cet autre passage du même essai, nous montre que non seulement la figure du lecteur intéresse Sacré comme celle qui va recevoir le texte poétique, mais qu'il s'agit d'une composante qu'il prend en considération lors du processus de création du poème. C'est-à-dire

et, en partant de l'idée déjà fréquemment évoquée tout au long de notre travail, que la poésie de Sacré est en contact étroit avec le vécu, pour ce poète, le lecteur constitue une manière d'intégrer le vécu d'autrui dans le poème, de faire, en quelque sorte, que le vécu de celui qui reçoit le poème, participe aussi du processus de création poétique. Ainsi, pour Sacré, le fait de faire attention à la figure du lecteur, lui permet d'intégrer dans le poème, non seulement son vécu à lui, celui dont le poème se nourrit principalement, mais aussi le vécu du lecteur qui, en lisant le poème et en le mélangeant à son existence, fait entrer sa part de vécu dans le poème reçu :

Décrire ou raconter du vécu... mais c'est bien toujours, tout de suite, autre chose en effet : la mémoire qui construit/déconstruit ce qui est là devant le langage qui met d'emblée le poème au centre de cette construction/déconstruction. D'où ce tourniquet entre l'écriture et le reste, ce tourniquet-poème, mon poème, mon poème qui devient le tien aussi, tourniquet alors qui embraye les formes de « mon » poème avec ton vécu, à travers ta façon de lire ce poème dès que tu t'en saisis (Ibid. : 32-33).

Mais, les considérations sur la figure du lecteur réalisées par Sacré, ne s'arrêtent pas dans la déclaration qu'il fait de la présence nécessaire du lecteur dans tout processus poétique, il va plus loin, en affirmant qu'il a du mal à envisager le travail d'écriture poétique sans tenir compte de la figure du lecteur, qui lui permet de rassembler dans un même espace, le « je » d'autrui avec celui du poète :

Il est difficile pour le poème de ne pas penser au lecteur ; que serait-il sans aucun lecteur ? Le lecteur est donc, en tout cas souvent, présent dans mon poème... [...] Ne pourrait-on pas dire que l'énonciation du poème manifeste cet indémêlable nœud que fait le je des autres avec la singularité (?) du mien ? [...] Je suppose que j'ai besoin du lecteur puisque le motif de l'adresse est assez présent dans mes livres (Ibid. : 97).

En rapport avec cette attention particulière prêtée à la figure du lecteur, c'est-à-dire à celle du récepteur du message poétique, Sacré consacre une partie de son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), à parler des dédicaces, qui constituent en fait l'une des manières les plus directes d'adresser le texte à un possible récepteur. Sacré considère les dédicaces comme une marque qui annonce que le texte est offert au lecteur, même s'il avoue que le fait de dédier un texte à un lecteur inconnu et anonyme, cache en lui une dimension incompréhensible, qui confère au processus de création poétique une sorte de halo mystérieux :

Mes dédicaces, parce que justement elles sont toutes liées à l'anecdote intime assez, donc forcément (étant donné ma façon d'écrire) à la matière du livre, sont d'autant plus un signe

que le livre est également dédié au lecteur ; [...] Il y a dans la tentative de joindre un livre à son dédicataire la même part d'obscurité incompréhensible que dans le geste d'écrire ce livre pour le lecteur (Ibid. : 99-100).

Mais, Sacré va plus loin dans sa réflexion sur les dédicaces et leur tâche d'adresser le poème au lecteur, en affirmant que, les dédicaces proprement dites ne sont pas les seules à accomplir ce travail de don ou d'offrande poétique, mais qu'en même temps, tous les mots du poème constituent une dédicace perpétuelle au lecteur : « Tous les mots du poème, en même temps qu'ils sont autre chose, sont aussi les mots d'une interminable et peut-être vaine dédicace : à toi lecteur, à toi, encore et toujours, à toi » (Ibid. : 100).

Finalement, et tel que nous l'avons constaté dans le cas de Maulpoix, Sacré finit aussi par mettre la figure de l'auteur et celle du lecteur au même niveau, en affirmant que le poème représente un espace d'énonciation dans lequel participent aussi bien l'auteur que le lecteur : « Le poème n'est pas un laboratoire mais un lieu de manifestation pour une énonciation qui est la tienne, lecteur, autant que la mienne (si jamais l'énonciation d'un texte peut se rapporter à une personne particulière) » (Ibid. : 159).

Nous allons continuer avec Antoine Emaz qui, lui aussi, semble être concerné par cette attention particulière portée sur la figure du lecteur. Par exemple, dans un entretien fait par Emmanuel Laugier dans la revue *Le matricule des anges*, Emaz parle sur la nécessité de partager le poème avec autrui, en déclarant même que « ce qui n'est pas partageable n'existera pas dans le poème », ce qui nous montre que pour Emaz, tout poème doit penser à parvenir au lecteur, à partager le fait poétique avec lui et à lui permettre également de réaliser un travail d'introspection en lui :

Pour écrire, il faut arriver à s'écarter suffisamment de soi. Ce qui n'est pas partageable n'existera pas dans le poème, comme les formes de l'intimité par exemple. Mais cela ne veut pas dire que l'intimité n'ait pas un certain rapport avec l'écriture. Ce sont des situations que j'essaye pour ma part d'ouvrir dans le poème, afin que celles-ci s'ouvrent sur l'autre. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas compliqué : que le poème permette à l'autre d'aller plus loin en lui. Il ne s'agit pas que le boomerang me revienne, mais qu'il tourne dans la mémoire du lecteur (Laugier, 2002a : 43).

Pour Emaz, la poésie est, indéniablement, une affaire de partage et d'adresse à autrui et, pour qu'un poème soit possible, il faut qu'il cherche l'autre, tel qu'il nous le fait constater dans

son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), sinon, il ne constituera qu'un acte égocentrique qui ne fera attention qu'à soi-même et qui restera donc incomplet :

Il faut se confier à la langue autant que se défier d'elle. Chacun place le curseur où il veut, mais on doit pouvoir en gros mesurer si le poème demeure audible, par qui, comment... Un poème reste destiné, adressé, partagé, ou bien il n'est que miroir d'un narcissisme autarcique, d'un autisme même de chapelle, bref d'un mépris (Emaz, 2009a : 97).

De même, dans cet autre extrait appartenant au recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), le poète insiste sur la nécessité de partager le poème avec autrui, de le faire parvenir au lecteur, tout en déclarant que le travail du poème doit toujours passer inaperçu, et qu'il doit rester complètement assouvi au but essentiel de la poésie : celui de provoquer une émotion chez le lecteur :

Le travail du poème doit être transparent, invisible : une machinerie de verre. Il doit s'effacer totalement dans sa fonction : exprimer/recréer une émotion. C'est elle que le lecteur cherche, et il faut qu'elle soit à la fois exacte et partageable. Le travail est au service de cela, il ne vaut rien en lui-même. [...] La lecture la plus courante est la lecture de découverte et de plaisir : l'attente est d'être touché, ému, remué. Si le travail est trop visible, cela crée une perte d'intensité ; on est gêné de voir les rouages alors qu'on désirait seulement ressentir (Emaz, 2012 : 59).

La notion de l'émotion est très souvent citée par Emaz, et elle est fréquemment associée à la figure du lecteur car, ce que le poète voudrait obtenir en adressant le poème au lecteur, c'est de provoquer une émotion en lui. D'après Emaz, la poésie naît de l'émotion, mais l'émotion n'a pas de mots, donc, c'est quand le poète mélange cette émotion vécue à l'esthétique du poème, et que celui-ci rejoint le lecteur – chaque lecteur ayant sa propre expérience, sa mémoire, son vécu, qui conditionnent ou influencent la réception du poème – ce n'est qu'alors que l'émotion initiale se transforme et peut prendre autant de formes et d'aspects nouveaux que les différents lecteurs qui vont l'accueillir ont des manières de l'interpréter et de l'intégrer, c'est pourquoi Emaz affirme que l'accueil du message poétique peut être multiple et inattendu :

Émotion. L'émotion vécue, impact ou contrecoup, est sans mots. L'émotion poétique est mêlée d'esthétique et de reconnaissance d'expériences. Il y a bien un décalage où s'introduit de l'art et une marge large d'approximation, selon la mémoire du lecteur. C'est ce qui rend la réception du poème aussi diverse qu'imprévisible (Emaz, 2009a : 56-57).

De même, Emaz a très souvent recours à l'utilisation du pronom personnel « on », ce que nous étudierons plus en profondeur dans le chapitre consacré à l'étude des aspects plus formels de l'œuvre des poètes de notre travail. Mais, nous avons considéré qu'il serait important

de faire une brève allusion à l'emploi de ce pronom « on » en rapport avec la volonté d'adresser le poème et de le faire parvenir à autrui parce que, effectivement, nous avons trouvé un extrait dans l'essai *Lichen lichen* (Emaz, 2003), dans lequel Emaz présente le pronom « on » comme étant un élément qui lui permet d'enlever sa singularité au « je », en lui donnant ainsi l'occasion de rencontrer l'autre plus facilement. D'après Emaz, le poème a la capacité de réaliser un travail d'introspection de soi, ou de puiser dans les aspects les plus banals de la vie – une tendance que les poètes que nous étudions semblent avoir beaucoup développée – mais, en tout cas, il lui faudra rejoindre l'autre s'il veut clore le processus poétique et réussir à faire parvenir le message poétique :

Travailler le « on » revient peut-être à prendre acte de ce peu de « je » et viser ce qui en moi est autre. Même au plus loin d'une expérience de corps, de langue ou de mémoire, « je » est un autre parce qu'il rejoint. Il est autre par communauté, non par singularité. Le poème peut tout autant creuser le banal que tenter une exploration du dedans, c'est égal, mais il lui faut rejoindre. Le point le plus seul doit être encore un point de rencontre possible (Emaz, 2003 : 68).

Donc, avant de passer à l'étude d'autres auteurs, il faudrait souligner que la figure du lecteur est souvent citée par Emaz, dans la mesure où il la considère indispensable pour que le processus poétique puisse être accompli. Mais, probablement, l'idée qui résumerait le mieux la rapport qu'Emaz entretient avec le récepteur de son poème, c'est celle qui conçoit la poésie comme une rencontre avec autrui, ainsi que nous pouvons l'observer dans cette courte affirmation de son recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) : « Dans mes poèmes je ne cherche pas à éblouir l'autre, je cherche à le rencontrer » (Emaz, 2012 : 160). Sinon, si cet esprit de rencontrer et de rejoindre l'autre n'est pas mis en place, le poème pourrait tomber dans le piège du miroir, et ne constituer qu'un instrument d'auto-connaissance et d'introspection pour le poète, mais qui n'aurait pas la capacité de rencontrer l'autre, ni de lui faire parvenir le message poétique.

En ce qui concerne Yves Leclair, nous allons le citer très brièvement, parce que, même s'il est vrai qu'il consacre beaucoup moins de place à réfléchir sur la présence et sur le rôle du lecteur dans le processus poétique, en tant que celui qui va recevoir le message poétique, nous avons trouvé un extrait dans son recueil *L'or du commun* (Leclair, 1993), où il se dirige directement au lecteur, pour tenter de lui expliquer comment il conçoit le travail poétique. Cet extrait nous permet donc d'affirmer que même si Leclair n'est pas tellement concerné par ces réflexions sur le lecteur et son rapport au quotidien dans son œuvre, il ne le néglige pas pour autant :

Lecteur, qui que tu sois
Sache qu'ainsi parfois
Le soir dans mon fauteuil
En bois, assis comme au
petit endroit, tout seul
avec et contre tous
les soucis sots qui veulent
voler mes journées, pour
chasser mes soirées, mais
mes soirées, si tu savais
combien j'aime à me les
tourner comme les pouces
en vers, à les meuler
en douce, à en extraire
la pierre polie, la source
douce qui nous retrousse (Leclair, 1993 : 134).

Parmi les poètes qui, malgré leur approche plus subtile au thème du quotidien, témoignent d'une attention particulière vis-à-vis de la figure du lecteur en tant que récepteur du message poétique, nous parlerons de Guy Goffette, parce que, même si les allusions qu'il fait à la présence du lecteur comme participant au processus de création poétique ne sont pas très nombreuses, cet extrait du recueil *L'adieu aux lisières* (Goffette, 2007), nous montre que pour lui, au moment d'affronter le travail d'écriture du poème, le plus difficile, c'est de savoir quel sera le destinataire des mots que le poète met sur la page, quelle sera, comme Goffette le dit dans l'extrait qui suit, « la juste dédicace » :

Dès l'aube tout est dit
[...] Tout est dit,
mais le plus dur nous reste : trouver la juste dédicace (Goffette, 2007 : 191).

Pour ce qui est du poète Pierre Alferi, il se présente comme celui qui, étant poète, a la faculté de rendre ou de donner des phrases au lecteur qui, ensuite, pourra en faire ce qu'il voudra, tel que nous le constatons dans le recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997) :

[...] Par chance je peux te rendre
Tes phrases dégradées. Ce n'est pas ragoûtant mais tu
En feras ton miel ou n'en feras rien et ce sera
Dans les deux cas parfait parfait très bien très bien (Alferi, 1997 : 32).

De même, en faisant allusion aux mouvements de continuité et de discontinuité propres au poème, auxquels Alferi semble faire attention, il les associe à la lecture, dans cet extrait du même recueil, en déclarant que la continuité et la discontinuité représentent deux vitesses de lecture différentes, ce qui nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un poète qui est attentif à la manière dont le texte poétique est reçu par le lecteur :

[...] Il rit
Comme un dément devant le jeu
Du continu et du discontinu
Deux points de vue sur la lumière
Deux vitesses de lecture (Ibid. : 100).

Dans le cas de Marie-Claire Bancquart, elle fait plutôt preuve d'un désir de partager avec le lecteur ce qu'elle peut créer en tant que poétesse. Par exemple, dans cet extrait de son recueil *Terre Énergumène* (Bancquart, 2009), elle parle de la manière dont elle conçoit le poème, en expliquant que, au moment d'entamer l'écriture poétique, elle crée un espace imaginaire, dans lequel elle incorpore tout ce qu'elle veut et tout ce que son imaginaire lui permet d'imaginer, et nous invite nous, lecteurs, à partager cet univers avec elle :

Dans ma pièce à imaginer
des morceaux de prairie s'installent

parfois un arbre, ramassé dans sa force

parfois des gens qui vivent
une destinée toute chaude, traversable de la main.

Je vous invite
peut-être n'avez-vous pas de place chez vous
pour ouvrir les murs, inciter
une montagne, une bataille, un grand amour
à s'emménager, bien à l'aise dans votre espace (Bancquart, 2009 : 41-42).

En ce qui concerne William Cliff, même si nous n'avons pas trouvé de considérations sur la figure du lecteur dans son œuvre, nous pourrions citer ce passage de son recueil *America suivi de En Orient* (Cliff, 2012), où il s'adresse directement au lecteur et s'excuse auprès de lui, parce qu'il sait que si un poème n'expose pas la vérité, il ne vaut rien :

j'ai peur que cette note de couleurs

et de vains ornements je ne l'aie prise
à l'Inde plutôt qu'à cet islamique
Pakistan j'en demande pardon au
Lecteur l'imagination du poète
Parfois l'emporte et lui fait fausser l'a-
vérée vérité mais il faut qu'il
se rectifie car sans la vérité
toute œuvre tombe en bavardage et ne
peut plus intéresser Lahore est une
ville qui jadis fut splendide mais
toujours dut vivre sous dure fêrle (Cliff, 2012 : 114).

Finalement, nous allons citer brièvement un extrait du poète Benoît Conort, de son recueil *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001), parce qu'il nous montre que, même s'il s'agit d'un poète qui ne semble pas accorder une particulière importance à la figure du lecteur, il est conscient que tout récit a besoin d'un auditeur, c'est-à-dire de quelqu'un qui soit prêt à le recevoir, pour qu'il puisse avoir du sens : « Tout récit s'échoue au récif des sourds » (Conort, 2001 : 71).

2.4.2. L'utilisation d'un langage simple et lisible

La volonté que les poètes étudiés semblent avoir d'atteindre le lecteur à travers le quotidien, se manifeste également dans une conception poétique qui favorise l'utilisation d'un langage simple et qui est près de la lisibilité. Ces poètes veulent partager le message poétique avec le lecteur et, pour ce faire, ils ont besoin de mettre en place une écriture simple qui favorise la transmission du message poétique. Aussi bien le désir de lisibilité que celui de simplicité manifestés par ces poètes dans leurs recueils et leurs essais plus théoriques ou critiques, favorisent que le message poétique atteigne le lecteur plus facilement, tout en établissant un lien avec le quotidien en poésie. Ainsi, les poètes étudiés veulent mettre en place une écriture non seulement constituée de mots simples, mais aussi une écriture accessible et lisible, et qui puisse ainsi rendre le message poétique facile à être accueilli par le lecteur. Nous allons étudier la présence de la lisibilité et de la simplicité dans l'écriture de ces poètes ensemble, même s'il est vrai que la quête de simplicité concerne notamment la perspective de l'écrivain, et porte sur le choix de mots simples qu'il fait lorsqu'il entame le travail poétique, tandis que la poursuite de la lisibilité met plutôt l'accent sur le lecteur et le processus de réception poétique lui-même, et concerne plus directement la manière dont le lecteur parvient à entrer en contact avec le poème.

Lorsque ces poètes revendiquent l'utilisation d'un langage simple et constitué de mots de tous les jours, ils le font parce qu'ils croient au pouvoir évocateur que ces mots, en apparence simples et banals, peuvent acquérir au sein du poème, sans pour autant tomber dans des emplois du langage vides et répétitifs. C'est-à-dire le fait que les mots utilisés dans le poème soient simples, qu'ils visent la lisibilité et qu'ils aient leur origine dans le quotidien, ne veut pas dire qu'ils soient automatiquement victimes de l'usure et de la dévalorisation du langage à laquelle les échanges quotidiens peuvent les conduire – un aspect que nous étudierons en profondeur plus tard dans notre travail. Si ces poètes veulent se servir de mots simples et que le quotidien le plus terre à terre leur fournit, c'est parce qu'ils savent que c'est à travers l'utilisation d'un langage simple que le quotidien peut entrer dans la dimension poétique et, de cette manière, le message poétique parviendra plus facilement au lecteur. Mais, en même temps, ils cherchent l'essence dans ces mots qu'ils tirent du langage de tous les jours, ce qui leur permet d'éviter des emplois vides et usés du langage, car, dès que le mot le plus simple et ordinaire est détaché du milieu des échanges quotidiens, il atteint la dimension poétique et il récupère sa véritable nature, sa puissance évocatrice, et devient un excellent transmetteur du message poétique.

En rapport avec cette quête de simplicité et de lisibilité, nous allons citer un extrait de l'essai de l'historien et philosophe Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1 : Arts de faire* (De Certeau, 2014), où il met l'accent sur la notion de la lisibilité, en exprimant que lorsqu'un texte est lisible, il devient « mémorable », dans la mesure où le lecteur peut s'en approprier et remplacer même la figure de l'auteur, à partir du moment où il fait sien le texte. Ce passage nous permet donc de vérifier que la lisibilité constitue un élément indispensable pour atteindre le lecteur :

Le lisible se change en mémorable [...] Un monde différent (celui du lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur. Cette mutation rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué. Elle transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. Les locataires opèrent une mutation semblable dans l'appartement qu'ils meublent de leurs gestes et de leurs souvenirs ; les locuteurs, dans la langue où ils glissent les messages de leur langue natale et, par l'accent, par des « tours » propres, etc., leur propre histoire (De Certeau, 2014 : 50).

De même, et, en faisant plutôt allusion à la simplicité du langage poétique, nous citerons cet extrait de l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), dans lequel Jean-Michel Maulpoix révisé le devenir du lexique dans la poésie contemporaine, en avouant qu'elle semble avoir abandonné la complexité de périodes précédentes, pour s'approcher d'une voie plus

« neutre et plate », qui a poussé les poètes contemporains à réaliser ce que Maulpoix appelle un « désaffublement » de la poésie ». Grâce à cet extrait, nous pouvons affirmer que la volonté d'utiliser un langage simple et près de la lisibilité ne concerne pas uniquement les poètes qui font partie de notre travail, mais qu'elle constitue une tendance qui semble être générale dans la poésie contemporaine :

Dans la poésie française la plus contemporaine, la tendance n'est pas à la recherche d'une nouvelle richesse lexicale. Bien au contraire. Les courants les plus récents prennent plutôt le parti d'une langue neutre et plate. Ils entendent poursuivre une entreprise de « désaffublement » de la poésie (Maulpoix, 2016a : 67-71).

Presque tous les poètes que nous avons étudiés dans notre travail, consacrent au moins quelques lignes dans leur poésie, mais aussi dans leurs essais plus théoriques ou critiques sur la poésie contemporaine, à la réflexion sur la simplicité et sur la lisibilité qu'ils ambitionnent dans leur écriture, et ils avouent tous que les mots qu'ils utilisent dans leurs poèmes sont capables de transmettre le message poétique grâce à la simplicité qui les caractérise, une simplicité qui est fournie par le quotidien dont elles proviennent, et qui les rend plus lisibles et plus faciles à être accueillies par tout lecteur potentiel. Parmi les poètes que nous considérons principaux dans notre travail, il faudra parler de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair, et Jean-Claude Pinson, comme ceux qui ont le plus approfondi dans cette volonté d'utiliser un langage simple et issu du quotidien, qui leur permette de rendre leur message poétique plus lisible et d'atteindre plus facilement le lecteur. Mais, à part ces auteurs principaux, il faudra également parler de Guy Goffette, William Cliff, Pierre Alferi et Marie-Claire Bancquart, des poètes que nous avons considérés secondaires dans notre travail à cause de leur approche plus subtile au thème du quotidien, mais qui consacrent des extraits de leur création à la réflexion sur l'utilisation d'un langage simple et près de la lisibilité en poésie.

Nous allons commencer notre étude avec le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, qui avoue qu'il cherche une écriture simple et claire, tel que cet extrait du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b) nous permet de le constater : « J'ai le désir d'une écriture qui tire au clair : qui clarifie et qui conduise du côté de la clarté. Ni obscure, ni obscurantiste. Qui parle avec simplicité. Et trace des lignes claires de signes sombres » (Maulpoix, 2016b : 96).

D'après Maulpoix, l'écriture naît dans un espace dans lequel l'écrivain est entouré de choses simples et quotidiennes, donc, la simplicité apparaît comme une notion propice pour l'écriture, faisant partie du décor nécessaire pour que le poète puisse créer de la poésie, ainsi

que ce passage du recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a) nous le montre : « Celui qui écrit s'installe sur une autre planète où le monde s'est réduit à quelques apparences simples : une table, un bouquet de violettes, une fenêtre ouverte, des bruits d'automobiles ou d'insectes. En surplomb, il entend balbutier des voix » (Maulpoix, 1996a : 57).

Mais, lorsqu'il s'agit de revendiquer la simplicité du poème, Maulpoix ne s'arrête pas dans la constatation de la nécessité d'un espace ou d'un décor simples qui favorisent la création poétique, il va plus loin en avouant que la simplicité n'est pas uniquement une condition favorable pour la création poétique, mais qu'elle constitue une caractéristique propre au poème, tel que ce passage du recueil *Domaine public* (Maulpoix, 1998a) nous le montre : « Le poème est un objet simple, à réaliser soi-même » (Maulpoix, 1998a : 23). Le poète semble se sentir attiré par la simplicité propre au poème, jusqu'au point de se laisser séduire par elle : « Cette part en moi qui veut du simple est prompte à céder aux clichés » (Maulpoix, 2002a : 132). C'est-à-dire chez Maulpoix la simplicité est une caractéristique qui concerne aussi bien le poème que le décor qui entoure le poète lorsqu'il s'adonne à la tâche de création poétique, mais, en même temps, la simplicité exerce une sorte de pouvoir d'attrait qui séduit le poète et le conduit vers un type de poésie particulièrement favorable à l'accueil de la simplicité.

En étudiant les recueils et les essais plus critiques ou théoriques de Maulpoix, à la recherche d'extraits qui nous permettraient d'affirmer que l'écriture poétique de cet auteur cherche la simplicité et la lisibilité, nous avons remarqué qu'un style simple, dépouillé et sobre, apparaît souvent dans les passages qui racontent des expériences vécues lors des divers voyages réalisés par le poète. Nous avons déjà mentionné plusieurs fois dans notre travail, que les voyages sont un élément très présent dans l'œuvre de Maulpoix. Aussi avons-nous constaté que quand Maulpoix réalise cette mise en page des endroits visités à travers la prise de petits détails, il utilise un style très simple, schématique presque, comme s'il voulait donner le même aperçu qu'il a fait avec son regard lorsqu'il a vu ces endroits. Le résultat, c'est une écriture très visuelle, très brève et cinématographique même, comme si on suivait les mouvements d'une caméra. C'est ce que nous constatons dans son recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b) :

Golgotha

Boutiques vides aux rideaux de fer tirés sur le Golgotha. Très peu de touristes (Maulpoix, 2016b : 20).

En plus, nous ne sommes pas les seuls à avoir remarqué que l'écriture des découvertes faites lors de ses voyages provoque un style d'écriture particulièrement simple chez Maulpoix. Le poète lui-même semble avoir remarqué que l'écriture des carnets de voyage exige un travail de la langue particulièrement proche de la simplicité. Ainsi, en faisant allusion à la manière d'écrire que le carnet de voyage exige, le poète affirme que souvent, le fait de tenir un carnet de voyage le pousse à simplement nommer, à faire une liste de ce qu'il découvre lors de ses voyages plutôt qu'à vraiment écrire, ce que nous constatons dans le style des textes qui constituent le recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), faits souvent de phrases et de mots brefs, qui s'ensuivent les uns après les autres, comme de simples suites de mots qui, pourtant, traduisent très bien le sentiment de perception du poète lors de ses voyages :

De cette affluence, je ne suis d'abord tenté que de dresser la liste. Moins désireux d'écrire que de simplement nommer, dénombrer ce qui est là et dont la variété suffit seule à produire une espèce d'exaltation : des prairies, des fleuves, des vignes, du ciel et de l'eau, les maisons et leurs cimetières, quelques oiseaux perchés, des étangs, des buissons, des pylônes, des jardins, des cabanes, des cheminées d'usines, des hôtels de la gare, des faubourgs, des fumées, des clochers, des carcasses, des branches coupées en vrac ou nouées en fagots, des Citroën et des Peugeot, des salons de coiffure et des cafés du coin, des châteaux, des tourelles, des parkings, quelques palmiers, trois cerisiers, des panneaux, des feux rouges, des labours encore, des tracteurs avec leur cortège de mouettes et de corbeaux...

On pourrait imaginer que le degré zéro du carnet se tienne à cela : suivre la route et accueillir le monde tel qu'il semble venir, survenant de toutes parts, en kyrielle et en vrac (Ibid. : 153-154).

Lorsqu'il envisage le thème de la lisibilité, Maulpoix établit le lien entre la lisibilité et le quotidien en affirmant que le travail du poète consiste en une sorte de plongée dans le quotidien, qui effacera ou dissimulera les traits de la personnalité du poète, rendant ainsi le message poétique plus facilement lisible pour le lecteur, ainsi que nous le constatons dans l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005) :

Articuler le quotidien à la question, tel est le devoir du poète. Aussi doit-il savoir atteindre, au gré des inflexions de sa destinée propre – puisque c'est ainsi que se creuse sa parole – ce degré d'impersonnalité qui rendra directement lisible au lecteur la part d'énigme de sa propre existence (Maulpoix, 2005 : 129).

Mais, probablement, l'occasion dans laquelle Maulpoix mène son désir de simplicité et de lisibilité dans l'écriture plus loin, c'est quand il manifeste son souhait de faire une écriture si simple qu'il aimerait qu'elle passe inaperçue et qu'elle ne laisse presque pas de traces sur la

page. Il s'agit là d'un désir de simplicité mené à l'extrême, qui croit en une écriture qui soit simple et presque imperceptible comme des pas sur la neige. Néanmoins, et, en évoquant les mots de Mallarmé, Maulpoix avoue que, malgré son souhait d'atteindre une écriture presque imperceptible, l'écriture doit quand même inscrire noir sur blanc, et elle ne peut donc être de neige, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b) :

Songer que les pas sont une écriture, un solfège (ainsi ceux de la danseuse). Aussi se donnent-ils à lire, si furtifs, si peu imprimés soient-ils. [...] En quoi ces pas sur la neige affectent-ils les sombres empreintes des pages écrites sur le papier blanc ? « L'homme poursuit noir sur blanc », affirmait Mallarmé. Son écriture ne peut être de neige (Maulpoix, 2016b : 114).

Pour ce qui est du poète James Sacré, il revendique également l'utilisation d'un langage simple en poésie, parce que, d'après lui, ce sont les mots de tous les jours qui lui permettront d'atteindre plus facilement le lecteur et de lui faire parvenir le message poétique. Dans le numéro 15 de la revue *Nu(e)*, consacré à la figure de James Sacré, la chercheuse Gwenaëlle Dubost affirme que l'écriture de Sacré fait le choix d'un langage près de l'oralité, dont il se sert en tant qu'outil expressif :

Agrammaticale, la poésie de James Sacré est obsessionnelle, non pas du bien dire, mais du dire authentiquement. L'écriture se joue de la grammaire classique, que James Sacré connaît pourtant à la perfection. [...] les maladroites de son écriture témoignent d'une omniscience de la clôture et de l'asepsie d'une expression en français correct. [...] Le poète a toujours conscience d'être en infraction avec la norme écrite, les erreurs sont volontaires et entrent dans la conception du poème. Chaque trébuchement syntaxique devient une activité expressive (Dubost, 2001 : 58).

De même, la simplicité et la proximité de l'oralité des mots de la poésie de Sacré est visible dans son œuvre poétique, comme c'est le cas de cet extrait du recueil *Un paradis de poussières* (Sacré, 2007b), où le poète utilise des tournures typiques du langage familier et de tous les jours, comme la suppression de la particule « ne » de la négation, ou l'utilisation du démonstratif « ça » à la place de « ce », qui constituent des emplois caractéristiques de la langue orale et courante. De même, dans l'extrait qui suit, Sacré se montre favorable à l'emploi de « mots ordinaires », qu'il croit pourtant munis d'une grande valeur poétique :

À des fois je voudrais me laisser écrire comme
Pour être mieux dans la proximité de ton corps :
Des mots qui sont

Que la banalité d'un transport
À cause d'une émotion grossie.
Un désir que c'est mieux de le tenir
En des mots plus ordinaires :
Ça met le poème au plus près
(Je finis par le croire)
De ça que j'ai pas dit (Sacré, 2007b : 141).

Cet autre exemple de l'essai *Parler avec le poème* (sacré, 2013b), nous montre que Sacré est un poète qui accorde une place importante au langage et aux tournures orales dans sa poésie. Aussi ce poète avoue-t-il que tout ce qui est en rapport avec ce qu'on appelle un « beau langage » et qui cherche à « bien écrire », ne l'a conduit qu'à s'éloigner de la véritable puissance évocatrice que tous les registres de langue, et non seulement ceux qui appartiennent à des emplois beaux ou corrects, permettent de déployer sur la page, ce qui nous montre que ce poète est particulièrement sensible à l'oralité dans le poème, où il souhaiterait écrire comme il parle, sans avoir peur de mélanger les différents niveaux de langue :

Au début, j'ai sans doute voulu ce qu'on appelle « bien écrire » et cela m'a vite semblé mortel. J'aimerais bien me saisir de la langue française comme d'un ensemble dont tous les éléments peuvent jouer les uns avec les autres. J'aimerais que les différents niveaux de langue puissent se connaître, s'influencer les uns les autres. Je travaille un peu en pensant à ça. Je ne voudrais pas être « raciste » en écrivant, en jouant un « beau langage » contre un moins beau, etc. [...] L'oralité : il s'agit seulement, à l'occasion, d'écrire comme je parle, c'est-à-dire, donc, d'écrire, forcément. [...] Je veux simplement pouvoir utiliser toute l'épaisseur de ma langue en mes poèmes, passer d'un niveau de langue comme on dit (comme le dictionnaire français s'acharne à le préciser) à un autre, ou les mêler, sans souci de hiérarchie (Sacré, 2013b : 165).

De même, lorsqu'il réfléchit sur la simplicité des mots utilisés dans le poème, Sacré fait le lien entre ce que le poème dit et la manière dont il le dit, et il finit par se rendre compte que, si l'on veut traiter des sujets ordinaires et anodins en poésie, des sujets qui font partie du quotidien le plus banal, il nous faut des mots qui soient dans la même lignée, à savoir des mots aussi banals et simples que ce qu'ils disent, que la réalité qu'ils représentent. Par exemple, dans cet extrait du recueil *Âneries pour mal braire* (Sacré, 2006), tout le poème est dédié à une dent d'âne, c'est-à-dire à une chose complètement insignifiante. Face à cela, Sacré avoue que pour écrire sur un fait banal, il faut des mots banals, ce qui nous montre que, chez Sacré, la simplicité concerne aussi bien les mots que le poète utilise que les sujets qu'il dit avec ces mots-là :

Une dent comme si on l'avait torturée, déjetée qu'elle est
Et toute irrégulière en son extrémité. En tout cas
Il est agréable de la tenir dans la main, de la glisser entre deux
doigts, et
Dans sa courbure en creux de placer quasiment toute la longueur
de l'index.
J'aimerais l'envelopper dans l'érotisme léger d'un poème, ça
serait
Avec les mots les plus anodins
(Comme il convient sans doute de faire
Pour en somme aimer
Une banale dent d'âne) (Sacré, 2006 : 83).

Néanmoins, Sacré fait la différence entre la simplicité et la lisibilité, et il affirme que ce qu'il cherche à travers son écriture, c'est plutôt la lisibilité, ce qui nous montre que ce poète met notamment l'accent sur le lecteur, sur celui qui devra lire le texte poétique, ainsi que nous le voyons dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) :

Les mots je les voudrais / avec un sens facile / à comprendre dans ce poème (*Une petite fille silencieuse*). Mon désir, disant cela, n'est pas celui de la simplicité, mais plutôt de la lisibilité. Je le redis : ce qui est obscur dans la tentative d'écrire et dans le résultat de l'écriture risque de mieux paraître si écrire est un effort vers la lisibilité (Sacré, 2013b : 111).

Cet autre extrait du même essai, illustre aussi ce désir du poète de faire une poésie simple et lisible, qui puisse être comprise de tous, ce qui représente un clair exemple de l'intention des poètes que nous étudions de vouloir atteindre le lecteur à travers le quotidien. Autrement dit, Sacré est favorable à une écriture poétique simple et qui rende la réception du message poétique plus facilement lisible pour tout type de public, c'est pourquoi il a recours à des mots, des tournures, et même des structures syntaxiques simples, parce que son but ultime en tant que poète, c'est d'atteindre tout type de lecteur, et de faire parvenir son poème non seulement à des experts en poésie, mais à tout type de récepteur :

J'aimerais que le poème soit « lisible ». [...] L'effort vers la lisibilité me semble être la plus intéressante contrainte quand j'écris [...] Et je voudrais aussi écrire pour tous ceux qui partagent, plus ou moins, ma langue, ou qui pourraient le faire par le truchement de la traduction. Non pas pour quelques *happy few*. Pour mes parents paysans autant que pour les spécialistes de poétique. Cela aussi m'est une contrainte assez passionnante : elle empêche que je m'abandonne complaisamment à de désagréables prétentions, et elle m'éloigne, je crois, de modes ou de postures d'écriture qui finiraient par être confortables, en même temps

qu'elle me confronte aux pas si simples banalités et bêtises qui sont l'étoffe de notre vie (et de notre langue) quotidienne (Ibid. : 109).

Partant de ce désir de rendre le poème lisible et compréhensible à tout le monde, Sacré arrive même à nier l'existence d'un langage proprement poétique, ce qui montre que, non seulement il n'hésite pas à inclure des formules et des mots quotidiens dans ses poèmes, mais qu'il les considère chargés d'une valeur aussi poétique et aussi puissante que d'autres mots et d'autres formules plus complexes que l'on associe le plus souvent à une poésie plus savante, ce qui pousse finalement le poète à nier l'existence d'un langage proprement ou exclusivement poétique :

Il n'y a pas de « langue poétique » ; la négation tronquée, des mots considérés comme très familiers ou des tournures dialectales sont, de façon différente, des moyens d'introduire l'oralité et, ainsi, de nourrir l'écrit tout en le mettant en question [...] On peut être à la fois professeur de français (enseigner la norme d'une langue, le plus souvent) et poète (s'aventurer dans l'épaisseur de cette langue jusqu'à s'y perdre... pour peut-être mieux s'y retrouver). D'ailleurs peut-on vraiment faire des « fautes » de langue dans un poème ? (Ibid. : 162).

Il ne faudrait pas oublier que l'œuvre poétique de Sacré garde toujours un contact très étroit avec le vécu, une notion que le poète lui-même évoque au moment d'expliquer son choix d'un langage qu'il qualifie lui-même d'« inadéquat », mais qu'il considère valable pour que le vécu puisse entrer en poésie et y déployer toute sa potentialité. C'est-à-dire dans une certaine mesure, le choix d'un langage simple et éloigné des règles de bienséance et des contraintes linguistiques dans l'œuvre de Sacré, s'explique par sa volonté permanente de faire que le vécu, dans tous ses registres, fasse partie du poème : « [...] Je ne rêve pas d'une autre langue plus adéquate à l'expérience de vivre. Je me découvre plutôt ayant la capacité de continuer avec ce que j'ai : mon langage inadéquat à une bonne perception du monde » (Ibid. : 165).

Certes, Sacré est conscient que les mots qu'il choisit pour ses poèmes sont parfois des mots que l'on considère simples ou pauvres, une tendance qu'il n'hésite pas à avouer comme étant caractéristique de sa poésie : « Dans ma poésie, j'ai tendance à aller vers les choses plutôt pauvres, mièvres ou maladroites pour défaire ce qui est rutilant ou trop sonore » (Ibid. : 186).

Sacré voudrait utiliser des mots lisibles et facilement compréhensibles, qui rendent la lecture du poème abordable, et il compare cette lisibilité du poème à la musique, dans le sens où nous ne pouvons pas arrêter de fredonner une chanson dès que nous l'aimons. Le poète

aimerait bien que les mots qui constituent ses poèmes puissent être lisibles, accessibles et faciles à comprendre, pour qu'ils nous accompagnent dans nos gestes quotidiens, des mots que nous ayons pu recevoir de manière presque imperceptible, « sans y penser », ce qui indiquerait que l'accueil et le déchiffrement du message poétique a eu lieu presque à l'insu du lecteur, qui aura reçu le message poétique sans avoir fait de grands efforts interprétatifs, mais en se laissant plutôt aller par la lisibilité des mots simples que le poète aura mis à sa disposition, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Une petite fille silencieuse* (Sacré, 2001) :

Les mots je les voudrais
Avec un sens facile
À comprendre dans ce poème.
Ou qu'au moins ça fasse
Comme une chanson, d'un coup on l'aimerait bien,
Assez pour la fredonner sans y penser quand
On va et vient du jardin à la maison :
L'été continue, on arrose des fleurs tous les jours (Sacré, 2001 : 32).

Un autre poète qu'il faudrait mentionner dans cette partie consacrée à l'étude de l'utilisation d'un langage simple et près de la lisibilité, qui soit en contact avec le quotidien et qui permette ainsi d'atteindre le lecteur pour lui faire parvenir le message poétique plus facilement, c'est Antoine Emaz, dont le souci pour la simplicité est très présent dans son œuvre poétique. Probablement l'exemple le plus évident de ce goût pour la simplicité en poésie, est visible dans le titre de l'un de ses recueils, *Poèmes pauvres* (Emaz, 2010), qui, dès le titre lui-même, semble vouloir s'approcher d'une poésie sobre, « pauvre » même, faite de mots simples, ce que nous remarquons déjà dans la quatrième de couverture :

Poèmes pauvres : il reste vite peu d'une vie au bout du temps, et il est bien inutile de vouloir faire briller la poussière des mots comme s'il s'agissait de poudre d'or. Donc ça tient à peu, pas à rien. Écrire dans cet espace, ce n'est pas rêver, simplement écrire plat, encore, malgré (Emaz, 2010 : quatrième de couverture).

Le goût pour la simplicité est donc très présent dans l'œuvre poétique d'Emaz, qui tente d'expliquer dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), pourquoi il aime la simplicité dans son écriture, ainsi que son refus d'une écriture plus brillante et sophistiquée, qu'il qualifie d'artificielle, comme si certains poètes avaient recours à un langage plus pompeux et fastueux avec le simple but d'épater la galerie, une attitude qu'Emaz condamne, en se montrant plus favorable à une poésie simple et austère, qui n'utilise peut-être pas de mots

élaborés et des phrases longues, mais qui reste dans le vrai, dans une dimension poétique qui est, peut-être, plus pauvre et modeste, mais qui demeure authentique, montrant ainsi sa véritable puissance au moment de faire parvenir le message poétique au lecteur :

La brillance d'une écriture a toujours eu pour moi quelque chose de factice, d'apprêté, de grîmé, un peu comme si l'écrivain rentrait en scène et se devait de ne pas décevoir. Pour cette raison, j'ai du mal avec la phrase ample, périodique, lorsqu'à chaque rebond de subordonnée j'entends le trapéziste syntaxique me dire en aparté : « regarde ce que je sais faire ».

Donc, sec, simple (Emaz, 2012 : 55).

C'est-à-dire Emaz est partisan d'une poésie simple et lisible, une poésie qu'il sait avide de « viser le pauvre », et qui veut s'éloigner des excès de l'ornementation qui brouillent et dérangent la réception du message poétique, en favorisant d'atteindre le noyau, l'essence, précisément par le biais de cette simplicité, car, d'après Emaz, c'est en visant la simplicité et la pauvreté du poème que l'on pourra atteindre sa véritable essence et sa richesse même :

Dans l'art du peu, ce qui reste devient visible : le nerf, l'os... On le nomme comme on veut : le vivant, la tension, le moteur... Dans l'art du plein ou du riche, les ornements surchargent et finissent par écraser l'enjeu central. Au mieux, on a un feu d'artifice, au pire, un pétard, mais ça ne fait pas long feu. Il faut viser le pauvre, rien d'autre (Ibid. : 160).

De même, cette force évocatrice qu'Emaz attribue à la simplicité des mots, est visible aussi dans le choix de mots et dans l'utilisation du langage que le poète fait, ce qui constitue une manière de renforcer la revendication qu'il fait de la simplicité en poésie. C'est-à-dire l'insistance avec laquelle le poète met en valeur le caractère simple du langage en poésie, se voit consolidée par les mots et les formules tout à fait simples, sobres et brèves dont il se sert dans ses poèmes. Par exemple, dans l'extrait qui suit, la simplicité atteint son point culminant lorsque le poète construit des vers composés d'un seul mot ou deux, qui sont d'ailleurs des monosyllabes. Ces types de procédés conduisent le poème jusqu'à l'extrême sobriété, le rapprochant ainsi beaucoup du silence. Autrement dit, les mots utilisés sont tellement brefs et ils sont disposés sur la page de manière aussi fragmentée, que le poème reste dans les abords du silence, dans la limite entre ce qui est succinctement dit et ce qui reste dans le non-dit. En plus, probablement, ce n'est pas une coïncidence si le passage que nous avons choisi pour illustrer ce goût pour la simplicité et pour la sobriété même dans l'écriture, parle de la négation de l'existence, comme si le fait de parler de la disparition de l'existence dans le poème, conduisait le poète à utiliser des mots qui ont presque disparu également au sein du poème, en

faisant ainsi que la forme et le contenu se conjuguent au sein du texte poétique. Dans cet extrait du recueil *De Peu* (Emaz, 2014), le poète nie sa propre existence avec la formule « je / ne » qui reste ouverte, comme inachevée, et qui prend une grande force grâce à sa simplicité :

une voix
« je
ne »
[...]
niant je
n'existe pas dans cette langue (Emaz, 2014 : 15).

Ainsi, le goût pour un langage que nous pourrions qualifier de simple, est très facilement repérable dans la poésie d'Emaz, et cette simplicité et brièveté de son écriture nous permet de penser que ce poète accorde une grande valeur aux mots les plus simples et les plus ordinaires du langage, car, s'il continue de les utiliser dans ses poèmes, c'est parce qu'il croit en leur capacité de transmettre le message poétique au lecteur, entre autres. L'extrait qui suit, tiré d'un entretien fait par Thierry Guichard dans la revue *Le matricule des anges*, nous permet d'avoir accès aux propos d'Emaz sur la présence de la simplicité dans sa poésie, et nous permet de voir que la simplicité de son œuvre est recherchée et travaillée par le poète lui-même :

Ce sont toujours des mots simples qui me viennent dès le premier jet. Le travail ensuite va être de simplifier plus encore, de raccourcir le plus possible pour arriver à quelque chose en dessous de quoi il n'y a même plus poème. Une note de Reverdy dit que ce n'est pas si simple d'être simple. C'est un travail de ponçage. Ce qu'il faut, c'est que chaque mot pèse un poids juste dans le poème et ça me suffit. Il n'y a pas de souci de beauté chez moi. Ce qui est nécessaire, ce n'est pas la beauté, mais la justesse (Guichard, 2008b : 23).

En plus, dans l'essai *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures énonciatives* (Bricco, 2012), écrit sous la direction d'Elisa Bricco, on souligne que la « nudité » de l'écriture d'Emaz, ne perd pas de force par le fait d'être très favorable au dépouillement, mais précisément le contraire, cette écriture tellement dénudée permet au poème de devenir plus lisible :

Cette nudité de la voix ne lui fait en effet rien perdre de sa force de conviction, bien au contraire : plus âpre et plus dépouillée elle capte mieux (et sans compromission d'aucune sorte) tous ces pans trop souvent occultés de notre quotidien qui font le socle de tout vécu. [...] Il y a simplement [...] une plus grande « lisibilité » [...] et l'audace de se laisser

accaparer par une émergence de l'ordinaire, au ras de l'expérience humaine sans « jamais d'exhibitionnisme » pourtant (Bricco, 2012 : 25-27).

Néanmoins, et, en faisant preuve du caractère paradoxal dont la poésie d'Emaz est souvent marquée, le poète explore aussi ce que nous pourrions appeler le côté complexe de la simplicité. C'est-à-dire le fait de privilégier l'utilisation de mots simples dans le poème, ne veut pas dire qu'Emaz renonce à une conception poétique complexe et élaborée, parce qu'en fait, il sait que tout acte de création et de réception poétique, naît d'un processus langagier complexe dans lequel participent de nombreux facteurs qui interagissent les uns avec les autres, ce qui conduit le poète à attribuer en même temps le qualificatif de « simple » et de « complexe » à tout acte poétique. Emaz sait que malgré l'utilisation de mots simples qu'il privilégie dans le poème, le rapport du poète avec le travail poétique fera toujours partie d'un processus langagier complexe. Par exemple, dans cet extrait du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), le poème est présenté comme quelque chose de facile et de compliqué en même temps : simple parce que quand le poème surgit de la plume du poète, il se fixe sur la page facilement, mais complexe dans la mesure où, à chaque fois que le poète attend le surgissement du poème, il a peur de rester coincé dans le silence et de ne plus pouvoir recommencer le processus de création poétique: « En pratique, écrire est simple et pas facile à la fois. Le poème fait irruption et se donne, certes, mais lorsqu'il se tait, j'entre dans une période dure d'attente et de pari que le processus va recommencer. La peur est celle d'un tarissement, d'une fin d'écrire avant de mourir » (Emaz, 2009a : 82-83).

Ainsi, une fois que le poète reconnaît que tout acte poétique naît d'un processus qui est partagé entre la simplicité et la complexité, il s'adonne à l'exploration de ces deux versants de la création poétique, voilà pourquoi normalement l'écriture d'Emaz est simple et souvent brève, mais parfois elle peut aller jusqu'à l'autre extrême, à la recherche de tournures et d'expressions plus élaborées et complexes, montrant ainsi que c'est vraiment la force de ces allées et venues qui marque son œuvre :

Il y a bien une tension vers le bref, le net, l'os, mais tout autant et contradictoirement, tension vers l'allongement, le mou, le continu... et toute la gamme intermédiaire. On peut préférer telle ou telle part de mon travail, mais ce qui l'anime vraiment, c'est cette tension aveugle qui peut me mener d'un extrême à l'autre sans que j'en sache le pourquoi (Ibid. : 116).

Un autre poète qu'il faudrait mentionner dans son rapport à une écriture simple et lisible, qui soit en contact avec le quotidien et qui permette ainsi de transmettre plus facilement ou de

manière plus claire le message poétique au lecteur, c'est Yves Leclair, qui se caractérise par la réalisation d'une poésie simple, où il n'y a pas de grands personnages ni de grands faits, mais qui est convaincu que l'essentiel de tout acte poétique réside précisément dans cette simplicité. C'est pourquoi, au moment de faire le choix des mots qui vont constituer le poème, Leclair se montre plus favorable à l'utilisation de mots simples et ordinaires, des mots de tous les jours qui, pourtant, sont ceux qui transmettront le plus clairement au lecteur le message poétique énoncé par le poète, tel que cet extrait du recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) nous permet de voir :

Mais ce ne sont forcément pas les mots exotiques ou savants, plus ou moins inconnus que, grâce à ma myopie, je retourne comme une pierre précieuse. Non, bien au contraire, je veux retrouver la saveur incarnée des mots ordinaires, de ces simples grains de sable que la vague quotidienne ressasse (Leclair, 2007 : 61).

Également, la brièveté dans l'écriture de Leclair a pu être influencée par les haïkus, ces formes poétiques japonaises très brèves et concises que le poète semble connaître et apprécier. Il ne faut pas oublier que l'intérêt de Leclair pour les philosophies et aussi pour les poésies orientales est très marqué, ce qui nous aiderait à expliquer son goût pour des formes poétiques brèves comme le haïku qu'il intègre même dans ses recueils, comme c'est le cas de *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), un recueil qui s'ouvre avec un haïku, qui marque déjà un débit et une allure de brièveté et de sobriété dès le début du recueil :

J'ouvre le jour de l'an, avec ce haïku de Taigi :

On les balaie
puis on les laisse
les feuilles mortes (Ibid. : 11).

Ainsi, chez Leclair, nous retrouvons souvent des poèmes dont la simplicité est apparente, des poèmes qui utilisent un langage sans fioritures, avec un style pas du tout prétentieux, des poèmes qui racontent ce que l'auteur a pu voir, ressentir ou remarquer avec des mots de tous les jours, et qui, grâce à ce langage sobre et sans ornements, devient plus lisible et parvient facilement à transmettre le message poétique au lecteur, comme c'est le cas de ce poème intitulé « Le mur du son », tiré du recueil *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014a), et qui transmet cette sensation de simplicité dans le choix des mots qui ont pourtant la force de faire parvenir le message poétique de manière efficace :

On est en mars. Un chien aboie,

et Dieu sait sans doute après quoi.
Seul dans le jardin, le vent froid
cingle les mains de l'écrivain
pleines de terre. Noirs, les ongles
qui ont planté le fenouil bronze,
la santoline et la verveine.
Le chien aboie après le rien
que lui renvoie le mur voisin (Leclair, 2014a : 85).

Leclair exprime aussi dans ses travaux poétiques, son goût pour une poésie facile et lisible, qui n'a rien de spécial, mais qui, précisément grâce à ce caractère infime, pourra transmettre le message poétique à tout lecteur potentiel. Par exemple, dans son recueil *L'or du commun* (Leclair, 1993), le poète avoue son désir caché vis-à-vis du travail poétique, de vouloir « errer de signe en signe ». Cette notion d'errance nous aiderait en même temps à comprendre le rapport que le poète maintient avec les mots qui se dressent sur la page, un rapport marqué par la simplicité et la banalité, qui rendent le message poétique à transmettre infime, et qui n'a « rien de très spécial », mais qui, précisément grâce à ce manque d'importance et cette normalité et banalité dont parle Leclair, parvient à atteindre le lecteur plus facilement :

[...] c'est mon désir
secret, qui sait, le plus intime, errer
de signe en signe, flotter entre deux riens
infimes, voilà mes dieux, oh vraiment rien
de très spécial, ce n'est rien d'autre
qui fait mon sort d'humain banal
si autre, à tout le moins, un tant
soit peu humain – original (Leclair, 1993 : 138).

Un dernier poète à citer parmi ceux que nous considérons principaux dans leur approche du quotidien, et qui revendique également l'utilisation d'un langage simple, lisible et près du quotidien en poésie, pour ainsi faire parvenir le message poétique plus facilement au lecteur, c'est Jean-Claude Pinson, qui avoue qu'il écrit des poèmes avec un ton simple et familier, parce qu'il veut être compris des siens, c'est-à-dire qu'il veut que le message poétique qu'il souhaite transmettre parvienne le plus facilement possible à tout type de lecteur, du plus cultivé au moins instruit. Par exemple, dans son recueil *Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages* (Pinson, 1997), le choix de mots simples et ordinaires accompagne l'utilisation de thèmes banals et quotidiens. Pinson n'hésite pas à faire que des choses aussi

banales et peu glamourieuses que des toilettes, fassent partie de sa poésie. Ainsi, il parvient à transmettre un message poétique issu du quotidien et de la banalité, à travers l'utilisation de mots aussi banals et ordinaires que la réalité qu'ils représentent. En plus, ce choix de mots et de thèmes poétiques simples et familiers cache un esprit critique qui est visible dans l'extrait qui suit, où Pinson avoue que la tradition poétique a été marquée par l'emploi de mots et de sujets plus élaborés et savants, qui ont rendu leur transmission plus compliquée parfois. Face à cette constatation, Pinson fait le choix de la lisibilité, de la clarté en poésie, ce qu'il obtient en restant auprès du quotidien, en ce qui concerne aussi bien les mots que les thèmes qu'il décide d'inclure dans ses poèmes, ce qui lui permet d'atteindre le lecteur plus facilement. En plus, Pinson ajoute une nouvelle dimension associée à cette utilisation de mots simples en poésie, et qui est en rapport avec la notion de lyrisme. Si Pinson fait le choix du quotidien aussi bien dans les thèmes que dans les mots qu'il utilise dans ses poèmes, c'est parce qu'il est convaincu que le lyrisme réside aussi dans les choses les plus banales et les moins glorieuses, et que, par conséquent, les mots les plus ordinaires et simples peuvent évoquer un grand lyrisme poétique sur la page :

[...] je me satisfais de vers
presque de mirliton (d'où ce ton familier dont je crains
qu'il ne plaise pas trop à la corporation, habituée
qu'elle est bien plutôt à lire des poèmes équipés de
savants verrous et serrures trois points)
je veux des vers du moins lisibles par les miens j'espère
pour chanter les w.-c. du cabanon
qui mériteraient bien, en guise d'épithaphe, qu'ainsi soit
rédigée l'annonce pour la mise en vente de la pro-
priété :
« à saisir cabanon eau électricité
terrain clos arboré w.-c. avec
vue imprenable sur la côte »
[...]
nul lieu plus idéal pour la
paix intestine
et l'effusion lyrique aussi (celle que suscitent les belvé-
dères), puisqu'on y pouvait à satiété contempler, à travers
le cannis qui habillait l'armature de bois l'endroit,
entre le vert des pins déchiquetée
la frise ultramarine de la mer

avec les mouches de plume des voiliers
lâchés au large comme d'un édredon crevé (Pinson, 1997 : 78).

Dans le recueil *Free Jazz* (Pinson, 2004), le poète établit une sorte de dialogue avec les mots eux-mêmes, pendant lequel il les questionne, et leur demande comment ils conçoivent leur mise en page, comme si les mots eux-mêmes pouvaient choisir la manière dont ils se dressent sur la page. Cet exemple nous montre, d'une part, que Pinson est sensible à la manière dont les mots occupent la page et, d'autre part, qu'il est prêt à les accueillir même dans leur version la plus simple. À la fin de l'extrait, le poète avoue également qu'il est prêt à accueillir des thèmes quotidiens, saugrenus et même un peu vulgaires dans sa poésie, ce qui nous montre que Pinson est prêt à rester auprès du quotidien, pourvu que cela lui permette d'atteindre le lecteur d'une manière plus efficace :

Ça donne aux mots l'occasion de faire la planche sur la page. Moment de détente que je mets à profit pour leur demander comment ils s'imaginent : en merles ou en crevettes, en chanteurs d'opérette empâtés ou en ballerines poids très plume ? Je prends des notes (oui j'en prends même en dormant, surtout en dormant, sur tout, sur rien. Y compris sur les questions les plus saugrenues (du genre : est-elle signe parfois de mélancolie la position de la main dans la miction autant que le geste alangui du fumeur ? (Pinson, 2004 : 98-99).

De même, cet extrait de son recueil *Fado (avec flocons et fantômes)* (Pinson, 2001), représente un très bon exemple de cette volonté de Pinson de faire que sa poésie parvienne à tous, et pas seulement à un certain type de lecteur. Ici, les mots sont présentés comme des travailleurs d'une usine qui ont même un représentant syndical qui les protège et qui les représente, et ces mots voudraient participer d'une poésie plus claire, plus facilement compréhensible. Autrement dit, c'est comme si nous assistions à une sorte de révolte des mots qui se lèvent pour protester contre les emplois embrouillés et hermétiques du langage, et qui sont organisés comme s'ils faisaient partie d'un comité syndical qui demande au poète d'écrire « des choses moins compliquées » et qui permettent à tout lecteur potentiel d'« y voir un peu clair ». Cette image des mots qui apparaissent dans le poème comme des représentants syndicaux, aide à renforcer la volonté que Pinson semble avoir de mettre en place une sorte de démocratisation de la poésie, qui puisse faire parvenir le message poétique à tout type de public, grâce au soutien de la lisibilité mis en place par le poète :

À bord les mots prêts à se mutiner. Voudraient un grand soleil. Ne s'habituent pas à cette lumière-là, trop rasante. Protestent qu'ils n'y voient pas assez clair, qu'il y a trop de fading entre les lignes.

voudraient que j'écrive des choses moins compliquées. Des phrases moins compressées. Compréhensibles par les miens. En ont assez d'être pris pour des hiéroglyphes. Pensez, m'a dit leur représentant syndical, à votre grand-mère qui s'ennuie là-haut. Elle aimerait bien y voir un peu clair dans vos histoires. Ça la distrairait ce sont des sans-culottes pleins de bon sens, les mots. D'indécrottables démocrates. Aimeraient bien qu'il n'y en ait pas que pour la Musique. Veulent qu'on pense au sens un peu. Et si possible athlétique, bien carré, bien calé sur ses deux jambes, capable de résister aux riffs et autres envolées (Pinson, 2001 : 117-118).

Finalement, nous allons commenter un extrait de ce même recueil que nous venons de citer, et qui est assez particulier, parce qu'il compte avec la présence de 5 grands artistes disparus – d'où la présence du mot « fantômes » dans le titre – et un narrateur. Le narrateur est un poète à la recherche de sa voix poétique, qui écoute attentivement les conseils de ces fantômes ou poètes disparus. Dans le fragment qui suit, nous voyons comment les « fantômes », donnent des conseils d'écriture au narrateur, et ces conseils encouragent le poète à écrire « en clair », et à ne pas jouer aux énigmes, ce qui montre une volonté favorable à l'éclaircissement du message poétique qui pourra ainsi, grâce à une plus grande lisibilité, atteindre le lecteur plus facilement : « Vous n'allez pas pour une histoire d'amour banale, s'exclame-t-il, tomber dans l'égyptolâtrie new age ! Vous feriez mieux d'écrire tout ça en clair, plutôt que de jouer au poète qui parle par énigmes » (Ibid. : 25).

Avant de finir cette deuxième partie, consacrée à l'étude de l'emploi du langage simple, lisible et en rapport avec le quotidien que les poètes étudiés semblent réaliser, afin que le message poétique parvienne plus facilement au lecteur, il faut parler de quelques poètes que nous avons considérés secondaires dans leur approche du quotidien, mais qui semblent consacrer une partie de leur travail à cette réflexion sur l'utilisation d'un langage simple et lisible en poésie. Nous parlerons, en premier lieu, de Guy Goffette, qui revendique l'utilisation de mots simples ou, comme il le dit lui-même dans cet extrait de son recueil *Le pêcheur d'eau* (Goffette, 1995), « des mots de rien » :

Il n'y a rien à dire et si la terre
est ronde, si nous tournons ensemble avec

les eaux, les fleurs et tous les animaux,
mieux vaut construire sur des mots de rien

et beaucoup de silence comme aux vitres

la pluie son infini chez-soi et sa

fable du monde (Goffette, 1995 : 72).

Mais Goffette n'est pas le seul à qualifier son écriture comme étant près de la simplicité. Dans la préface du recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), l'écrivain Jacques Borel affirme ceci à propos de l'œuvre poétique de Goffette : « C'est que l'art de Goffette me paraît relever de ce que, faute de mieux, je ne saurais appeler qu'une poétique de la simplicité » (Goffette, 1988 : 9). De même, dans cette même préface, Borel parle d'une nouvelle tendance dans la poésie française, dont Goffette ferait partie, qui tente d'atteindre l'émotion à travers la simplicité des mots utilisés :

La nudité de l'émotion ensemble et de la parole, c'est bien à cela, aujourd'hui, avec quelques nouveaux poètes, que tend Goffette. Ce que je voudrais à ce sujet tenter de dire, c'est que dans cette élection du vocabulaire le plus juste à la fois et le plus familier [...] dans cette économie des moyens [...] il me semble voir une chance pour la poésie même, comme si, par tant de périls menacée [...] il lui fallût, à elle aussi, chercher en ce temps des raisons de vivre, ou de survivre (Ibid. : 11).

De même, dans son essai *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b), le poète Yves Leclair affirme que Goffette fréquente « le bas du pavé », en faisant allusion à la simplicité du langage dont il se sert dans ses poèmes : « Doucement les hautes et en avant les basses ! Goffette fréquente non pas le haut, mais le bas du pavé, celui des mots dans la mare de ce monde quotidien dont il a marre, ce « très bas » monde loin des voix séraphiques, hors la légende » (Leclair, 2012b : 37). Dans cet autre extrait du même essai, Leclair insiste sur le fait que l'écriture de Goffette est faite de mots de tous les jours, et pas de grands mots grandiloquents : « [...] avec des mots pour survivre, et non pas les grands mots pour se hisser dans le luxe de la grandiloquence, dans l'enchantement de quelque autoconsécration autiste, vers quelque ubuesque panthéon. Écrire pour ériger sa propre statue ? Non. Apprendre à vivre et s'effacer ! » (Leclair, 2012b : 53).

L'écriture de Goffette est claire, transparente, et veut s'approcher de la simplicité. Mais, cette volonté de demeurer dans la simplicité, conduit parfois le poète à côtoyer le silence, comme si, à force de chercher la simplicité, il risquait de tomber dans le silence. Malgré tout, Goffette ne semble pas craindre le silence, et il continue de travailler dans la simplicité, à laquelle il attribue une grande capacité communicative, c'est-à-dire la faculté d'atteindre facilement le lecteur :

Ainsi passons-nous notre vie à chercher sous la poigne
des mots
la main qui frète le silence à la fin du poème
quand les choses les plus simples communiquent (Ibid. : 138).

William Cliff est un autre poète qui fait partie de ceux que nous avons considérés secondaires dans leur approche du quotidien, mais qui explore aussi la voie de la simplicité au moment de faire le choix des mots qui constitueront ses poèmes. C'est ce qui est affirmé dans un dossier de la revue *Le matricule des anges*, où son écriture est décrite comme étant simple et directe : « Adeptes du parler vrai, ils revendiquent un langage simple et direct. Ni symbole ni parabole, ni illumination ni démiurge, ni formalisme, ni pièces d'anthologie, mais l'évocation du plus urgent, du plus réel, du plus brutal : manger, dormir, boire, désirer. Il le dit sans détours et dans ce langage de tous les jours » (Blin, 2003 : 50).

Pierre Alferi est un autre poète que nous citerons brièvement, en faisant allusion à son essai *Chercher une phrase* (Alferi, 1991), dans lequel il affirme que « la littérature tend à la clarté » et, ce qui est plus important encore, que « la clarté n'a rien à voir avec la simplicité », en soulignant ainsi que le langage qui cherche la lisibilité et la réception plus facile, n'est pas forcément simple :

La littérature tend à la clarté. [...] La clarté d'une phrase est ce qu'il y a de plus manifeste, elle s'offre à tous. La clarté est la capacité du langage à déployer, à mettre à plat ses propres possibilités : elle n'a lieu qu'en surface. [...] Une phrase est claire lorsqu'elle est fidèle à sa propre possibilité dans la langue. [...] Une phrase est claire lorsqu'elle jette une clarté nouvelle sur des phrases usées dont elle réalise une possibilité commune. [...] Puisqu'il est des choses qu'on ne peut dire simplement, la clarté n'a rien à voir avec la simplicité. [...] Une phrase claire est la condensation rythmique de plusieurs phrases usées. La clarté est donc la justification de l'invention des phrases dans l'économie du langage. [...] Seul le langage est vraiment clair et il l'est seulement dans une mise en rythme singulière, dans une phrase (Alferi, 1991 : 57-62).

Finalement, nous allons terminer en faisant allusion à Marie-Claire Bancquart qui, malgré ses contributions plus restreintes à propos de l'emploi simple du langage, semble être consciente que les formes brèves et fragmentaires seraient plus propices à dire le monde actuel, comme si les mots brefs, simples et morcelés reflétaient mieux le monde contemporain, également marqué par la rupture et la discontinuité, tel que nous le constatons dans son recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010) : « J'avoue n'être nullement prête à écrire une épopée,

sur quelque époque que ce soit, parce que notre époque est dure, tranchante, grêle de cailloux qui tuent, plus propice au déchiquetage qu'à la grande voix célébrante » (Bancquart, 2010 : 51).

2.4.3. La puissance de la simplicité

Ce n'est pas la première fois que nous évoquons dans ce travail la puissance et la force que ce qui est, en principe, quotidien, banal, insignifiant ou simple peut acquérir au sein du poème. Par exemple, dans la première partie de ce chapitre, nous avons parlé de la mise en valeur de la banalité, en essayant de souligner que même les sujets les plus banals peuvent devenir extraordinaires lorsqu'ils atteignent la dimension poétique, ce qui nous a permis d'affirmer qu'en introduisant des sujets complètement anodins et banals en poésie, il y a une mise en valeur du quotidien qui a lieu automatiquement. De même, la troisième partie a également été consacrée à l'étude de la mise en valeur que les poètes étudiés font de la force des petites choses et des petits détails quotidiens en tant que promoteurs de transcendance, car malgré leur apparence anodine et insignifiante, ce sont eux qui conduisent les poètes à des réflexions profondes et deviennent finalement des véhicules de transcendance en poésie.

Pour compléter ces divers aspects que nous venons de citer concernant différentes formes de simplicité et de banalité en poésie, nous allons développer cette dernière partie, consacrée à l'étude de ce que l'écriture des poètes étudiés peut avoir de plus simple mais, en même temps de plus puissant, ce qui représenterait une autre manière de faire que le texte poétique atteigne le lecteur, en utilisant le quotidien en tant qu'intermédiaire. Tous ces aspects concernant la simplicité que nous venons d'évoquer et que nous avons analysés jusqu'ici, nous permettent d'affirmer que le rapport des mots poétiques au quotidien constitue un moyen d'accentuer la véritable puissance et la force que les éléments les plus simples, banals et anodins cachent en eux, du moins jusqu'à ce qu'ils atteignent la dimension poétique, où ils laissent libre cours à toute leur potentialité. Dans cette dernière partie, qui est en rapport avec la volonté des poètes étudiés d'atteindre le lecteur à travers le quotidien, nous allons plus concrètement parler de la véritable puissance que l'utilisation d'un langage simple et constitué de mots quotidiens, peut obtenir en poésie.

Tout d'abord, il faudrait insister sur le fait que l'emploi d'un langage simple, ne conduit pas forcément à une poésie facile, niaise ou fade, et que le but des poètes étudiés au moment d'utiliser des mots quotidiens, c'est de rendre le message poétique plus aisément lisible, pour qu'il puisse ainsi parvenir plus facilement au lecteur. Lorsque ces poètes choisissent des mots plutôt simples et des tournures quotidiennes pour leur travail poétique, ils font preuve d'une

grande confiance vis-à-vis des mots utilisés, parce qu'ils les croient capables de faire parvenir le message poétique au lecteur de la manière la plus efficace possible.

Cette importance et cette puissance que les poètes étudiés attribuent à la simplicité du langage utilisé dans leurs poèmes, a également été reconnue comme un trait caractéristique de l'évolution poétique contemporaine, ce qui nous montre qu'en dehors des œuvres des poètes étudiés, il s'est également produit une mise en valeur de ce type d'écriture fondée sur la simplicité. Nous pouvons constater ceci dans cet extrait d'un article écrit sous la direction de Laurence Bougault et Judith Wulf, intitulé « Formes et normes en poésie moderne et contemporaine » (Bougault & Wulf, 2011), dans lequel nous avons trouvé des propos faisant allusion à cette tendance de la poésie contemporaine à s'approcher de la simplicité dans l'écriture, dans une partie de cet article, écrite par Georges Moliné, et intitulée précisément « Complexité de la simplicité », dans laquelle il affirme que l'une des tendances du renouvellement contemporain de la poésie consiste en la présentation de la simplicité, qui apparaît aussi bien dans les thèmes traités que dans le lexique utilisé :

On a l'impression aujourd'hui, que la grande nouveauté stylématique, en tout cas l'une des pentes majeures du renouveau tout à fait contemporain, se manifestent et se déploient dans l'exhibition post-pongienne (post Jaccottet, post Guillevic, post Bonnefoy) du simple : dans la thématique et dans le phrastique évidemment, dans le lexique comme toujours, mais aussi dans le suivi de régularités autonormées. Un tel mouvement, est pour moi lié à la sensation que la sémiose (toute sémiose) est d'abord pathético-éthique ; que le monde [...] est en soi inapprivoisable et inatteignable, de toute façon, et malgré quelque langagière que ce soit, fût-ce poétique ; et que le plus partageable est aussi le plus intime, le plus nu, le plus pauvre, le plus faible : que l'émotion à produire et à vivre est ainsi la plus tragique dans l'écrire résiduel, comme résiduel. Qui doit être la forme contemporaine du simple (Bougault & Wulf, 2011 : 22-23).

De même, avant de passer à l'étude des poètes qui font partie de notre travail, nous citerons également les propos du poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix qui, dans son essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995), parle de la simplicité du geste d'écriture, en même temps qu'il reconnaît que cet acte qui consiste à « tracer des signes sur quelque support », représente un geste qui est consubstantiel à la présence et à l'évolution de l'être humain dans le monde, ce qui nous permet d'attribuer une grande force à ce geste d'écriture d'autre part tellement simple. Maulpoix nous permet d'observer que la simplicité que l'on attribue à l'écriture est, en réalité, dotée d'une forte puissance ancestrale et inséparable de l'humanité elle-même, parce qu'en fait, c'est elle qui nous permet de nous définir en tant qu'êtres humains :

Cette pratique est ancienne. [...] L'écriture s'enracine dans la nuit des temps. Elle est un très vieux geste humain, très simple et très sobre qui consiste à tracer des signes sur quelque support. Mais ce geste si élémentaire, presque dérisoire, a accompagné l'advenir de l'homme sur cette terre. C'est grâce au travail silencieux des signes que l'être humain s'est reconnu et défini comme tel. L'écriture est consubstantielle à l'humanité dont elle conserve la vraie mémoire (Maulpoix, 1995 : 45).

Parmi les poètes que nous avons considérés principaux dans notre travail par l'approche plus évidente qu'ils font du thème du quotidien, nous parlerons de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz et Yves Leclair, qui semblent se soucier le plus pour la puissance de la simplicité aussi bien dans leurs travaux poétiques que dans leurs essais théoriques et critiques sur la littérature et la poésie contemporaine. Et pour ce qui est des poètes que nous avons considérés secondaires dans notre travail, à cause de leur approche plus timide au thème du quotidien en général, mais qui apportent quand même quelques réflexions et points de vue intéressants à mentionner concernant la véritable puissance de la simplicité dans le langage, nous parlerons de Guy Goffette, Benoît Conort et William Cliff.

Nous commencerons par le poète Jean-Michel Maulpoix, qui ne semble pas beaucoup réfléchir sur la véritable puissance que l'utilisation d'un langage simple cache dans ses recueils poétiques, comme si la simplicité des mots qu'il utilise dans ses poèmes, et la force qu'ils ont pour faire parvenir le message poétique efficacement au lecteur, suffisaient comme preuve de la véritable force de la simplicité de son œuvre. Néanmoins, nous avons trouvé des passages dans ses essais sur la poésie contemporaine et sur le « Nouveau Lyrisme » notamment, qui confirment ce goût du poète pour la simplicité en poésie, une simplicité qu'il croit capable d'atteindre le lecteur par sa véritable puissance, tel que nous le constatons dans cet extrait tiré d'un texte intitulé *Dessine-moi un poème*, posté sur le site Internet de Maulpoix, où il tente de rapprocher la poésie des enfants, un public rarement visé par la poésie, mais qu'il revendique comme étant privilégié, notamment par le rapport débutant que les enfants entretiennent avec les mots. Dans cet extrait, Maulpoix met en valeur la « prodigieuse simplicité » de la poésie, qui cherche à faire un emploi différent des mots de tous les jours, rendant ainsi leur simplicité très puissante et évocatrice au sein du poème :

Bien sûr, tout poème constitue une espèce de prouesse verbale. Mais s'il peut accomplir les tours les plus rares, il peut être aussi bien d'une prodigieuse simplicité : en poésie, le plus simple est souvent le plus étrange. Donner à lire de la poésie, c'est inviter à considérer un singulier morceau de langue, qui possède sa vie propre et apporte avec lui une émotion toute particulière. C'est aussi conduire le lecteur à observer combien les mots eux-mêmes sont

bien davantage que de la menue monnaie. C'est sortir la langue de son usage habituel : qu'elle cesse un instant de servir. Que sous nos yeux elle s'enchanté et se délivre ! (Maulpoix, *Dessine-moi un poème*).

Cet autre extrait de l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), représente un autre exemple de la manière dont Maulpoix tente de mettre en valeur la simplicité de l'écriture poétique, en soulignant sa puissance, ce qui permet, d'après le passage qui suit, de porter « la beauté de la vie » : « Ce sont des choses très simples, tout à coup éclairées d'une lumière nouvelle, qui portent la beauté de la vie. Ces exemples convergents semblent vérifier que plus le monde paraît se vider de son sens et plus celui-ci est à même d'être cueilli auprès des réalités les plus ordinaires (Maulpoix, 2016a : 87).

Mais, Maulpoix n'est pas le seul à qualifier sa propre œuvre poétique comme étant constituée d'une écriture simple et, pourtant, puissante, dans la mesure où elle lui permet de se découvrir lui-même et de découvrir autrui à travers le poème. Dans cet extrait de l'ouvrage *La poésie en France : du surréalisme à nos jours* (Bancquart, 1996), Marie-Claire Bancquart qualifie l'écriture de Maulpoix comme étant simple, précise et éloignée des « exagérations », mais qui lui permet, en même temps, de réaliser une approche de lui-même et du monde : « Il écrit en prose, très simplement. Pas d'exagérations de l'écriture. La grammaire lui est chère ; elle lui permet de s'approcher doucement, par notations précises, des choses comme de lui-même » (Bancquart, 1996 : 97).

Un deuxième poète à citer dans cette partie consacrée à la puissance que les poètes étudiés accordent à la simplicité de l'écriture poétique, c'est James Sacré, qui envisage l'atteinte du lecteur par le quotidien à travers la mise en place d'un geste, celui du don ou de l'offrande poétique, un geste qui lui permet de faire parvenir le message poétique à tout lecteur potentiel tout en demeurant du côté de la simplicité. Ce geste de don poétique que nous avons plus profondément étudié avec le thème précédent, montre également que Sacré croit en la puissance de la simplicité en poésie, dans la mesure où il considère les mots et les tournures simples du poème capables d'atteindre le lecteur et de lui faire parvenir le message poétique par le biais du geste de don poétique. Par exemple, dans son recueil *Dans l'œil de l'oubli suivi de Rouzigogne* (Sacré, 2015), le poète nous parle de sa position face à la conception poétique, dans laquelle il nie la mise en valeur gratuite de la poésie et se situe dans une perception du fait poétique qui valorise la mise en rapport des mots avec le vécu, malgré la simplicité des mots que le poète peut choisir pour réaliser cette mise en poésie du vécu, qui semble être toujours à l'origine de l'acte poétique chez Sacré :

[...] m'opposer à toute valorisation de la poésie (entendue au sens d'ensemble des poèmes lus par les gens à tel moment de notre histoire) – alors que penser au miracle qui serait la beauté, ou la force, d'un poème qui se dépêtre du plus informe c'est encore valoriser le surgissement de la poésie dans et par les mots sur fond d'un vécu humain (Sacré, 2015 : 27).

Nous avons déjà constaté que Sacré associe souvent son écriture à la mise en place d'un geste poétique ou d'un geste d'écriture, qui est celui qui transmet à la dimension poétique les gestes de vie qui nourrissent le poème. Ainsi, selon Sacré, après la reproduction de gestes de vie dans le poème à travers l'écriture poétique, il reste un dernier geste à effectuer par le poète : le geste de don ou d'offrande poétique, un geste indispensable pour faire parvenir le poème au lecteur. D'après Sacré, tout poème constitue un geste qui a comme but de retrouver le lecteur, et le dernier geste que le poète met en place est précisément celui qu'il effectue quand il adresse ses mots au lecteur. C'est-à-dire une fois que le poète a accompli les gestes d'écriture, il lui reste un dernier geste à accomplir, celui qui ferme le processus de création poétique en faisant parvenir le poème au lecteur, tel que Sacré lui-même l'explique dans cet extrait d'un entretien qu'il a accordé dans la revue *Le matricule des anges* :

Je pense que le livre qui s'en va vers d'autres lecteurs, on ne sait pas lesquels, c'est une autre sorte de rencontre. Il doit quand même y avoir une permanence de ce goût que j'ai pour les rencontres. Mais là, c'est beaucoup plus abstrait ; il n'y a pas de visages, on ne peut pas se toucher, on ne se voit pas. Le lecteur c'est une drôle de chose. Le lecteur, c'est un peu la mort et c'est ce qui permet la vie. Mes livres sont des gestes pour continuer à vivre (Guichard, 2006 : 23).

Ce désir de donner à lire le poème au lecteur en lui offrant le texte poétique, est visible dans différents passages de l'œuvre poétique de Sacré, tel que nous le voyons dans cet extrait du recueil *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (Sacré, 2003a), où le poète offre à boire au lecteur, comme s'il lui offrait son poème, ce que nous pourrions interpréter comme un geste de don et d'offrande poétique dont le but serait d'atteindre le lecteur en lui rendant le poème lisible et facile à accueillir :

Bouteille qu'on sort
De quel souvenir buisson
Braguette ou quoi d'autre
Poème pour on voudrait
Rien désir ou tendresse
Donner à boire
T'en veux ? (Sacré, 2003a : 211).

Chez Sacré, la quête de simplicité est visible dans chaque geste de don poétique et, en même temps, cette simplicité que le poète souhaite transmettre au lecteur, atteint toute sa puissance au contact avec le lecteur, lorsque celui-ci le reçoit et l'intègre en lui. Néanmoins, une fois que le poète a accompli ce geste de don poétique, il hésite sur le succès de l'arrivée du message poétique au lecteur ou, plutôt, il se demande si le message poétique qui atteint le lecteur conserve les traces de vie que le poète a voulu mettre dans son texte. Mais, malgré cette inquiétude concernant la réussite dans la réception du message poétique, Sacré se console à l'idée que même s'il ne parvient pas à tout faire parvenir au lecteur, il aura du moins accompli le don du geste poétique :

Néanmoins dans cette rencontre entre mon poème et son lecteur, je ne sais pas trop ce qui reste de mon vécu (et s'il n'en reste rien, c'est bien possible que ça soit sans importance), mais le poème n'est-il pas quand même comme une main tendue des mots qui sort d'une façon ou d'une autre de ma poche ? [...] ce que j'attends avec mon poème c'est bien qu'on réponde à son geste [...] ou alors dans ma solitude, ou la sienne, je pourrai simplement me prendre moi-même un peu par la main (Ibid. : 199).

Finalement, ce parcours poétique constitué de gestes poétiques qui veulent intégrer le vécu en poésie, finit avec le remerciement de celui qui clôture le processus de création poétique grâce à la réception du message poétique, c'est-à-dire le lecteur, qui se montre reconnaissant vis-à-vis de l'effort de simplicité et de clarté réalisé par le poète pour lui faire parvenir le texte poétique. Dans le cas de Sacré, il accorde une grande valeur et une grande importance au travail de réception du message poétique par le lecteur, ce que nous voyons dans l'extrait suivant, où Sacré accorde au lecteur la possibilité d'avoir le dernier mot, et de juger si la transmission du message poétique a été efficace ou non, ainsi que nous le constatons dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « La poésie ? Une affaire de langue entre le monde et les dictionnaires, une affaire de formes, entre le vécu et la langue ; si c'est geste de vivant ou rien, peut-être qu'un lecteur me dira » (Sacré, 2013b : 15).

Un autre poète dont il faudrait parler dans cette partie consacrée à l'étude de la mise en valeur de la simplicité dans l'écriture que les poètes étudiés semblent effectuer, c'est Antoine Emaz, qui approfondit beaucoup dans la mise en place d'une écriture simple en poésie et qui consacre pas mal de pages de son travail à la réflexion sur les effets que l'utilisation et la poursuite d'un langage simple produisent en poésie.

Par exemple, nous avons trouvé un entretien fait par Emmanuel Laugier au poète dans la revue *Le matricule des anges*, dans lequel, en parlant du recueil *Peau* (Emaz, 2008), Laugier affirme que la simplicité de l'écriture d'Emaz, constituée de « mots ras », représente un trait distinctif de l'écriture de ce poète, qui fait que sa voix soit « inimitable » :

[...] *Peau* semble dire que quelques mots ras ont encore leur possible, qu'ils ne sont pas tout à fait pourris. Ils tiennent debout le livre et l'homme avec ; et la main qui écrit avec eux s'y retient en attendant que les mots lui répondent. Jusqu'à sa dernière bande. C'est une éthique, une morale d'existence. [...] Cela rend la voix d'Antoine Emaz inimitable et suppose qu'écrire soit, pour lui, nécessairement, se porter à l'endroit où l'étranger rentre en soi, là où des mots auront à le supporter (Laugier, 2008 : 21).

De même, dans ce même numéro de la revue *Le matricule des anges*, en répondant aux questions de Thierry Guichard, Emaz parle de sa manière d'affronter le travail poétique, en soulignant qu'il mène le travail de dépouillement et de simplification du langage jusqu'au bout, jusqu'à toucher même la frontière qui délimite la lisibilité et l'illisibilité, en nous montrant en même temps qu'il est un poète qui n'a pas peur de risquer en poésie en s'approchant de ce qu'il appelle lui-même « le point de rupture », parce que c'est précisément là, dans ce « point de rupture » que la simplicité atteint sa plus grande puissance poétique :

Il faut arriver au minimum à dire pour exprimer le maximum. Boileau, dans *L'Art poétique* dit quelque chose comme « ajoutez quelques fois et surtout enlevez ». Moi, je ne fais qu'enlever. Il faut s'approcher le plus possible du point de rupture. Ce point de rupture peut être le moment de l'illisibilité, ça peut être musical. On peut perdre au niveau du sens et gagner en musique. Les choix sont multiples et se font dans les relectures nombreuses du poème (Guichard, 2008b : 25).

Dans le cas d'Emaz, son écriture tente toujours de faire du maximum à partir du minimum, ce qui représente un clair exemple de sa volonté de prendre la simplicité comme point de départ de son travail en poésie, tout en dégageant toute la force évocatrice cachée sous cette première couche de simplicité. C'est-à-dire Emaz est partisan d'une écriture du « minimum », qui parte du plus infime pour évoquer le maximum. Le résultat de cette stratégie est visible dans le type d'écriture qui en résulte : une écriture brève mais intense, qui demeure dans le moindre pour en extraire le plus possible, ce qu'Emaz lui-même reconnaît dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) : « « Je fais le maximum du minimum ». Mastroianni, à propos de son jeu d'acteur. Bonne formule, valable également en poésie ; toujours chercher à gagner en intensité » (Emaz, 2009a : 26). De même, lorsqu'il parle de poésie dans le recueil

Cuisine (Emaz, 2012), il parle d'« une poésie du moins » (Emaz, 2012 : 73), ce qui pourrait constituer une manière d'exprimer sa préférence vis-à-vis d'une poésie qui ne cherche pas à exalter, mais à faire plus avec moins, à demeurer dans le simple tout en poursuivant la puissance qui lui est propre. Et si la poésie d'Emaz est tellement puissante, c'est parce qu'elle est très concentrée. Elle semble très simple, parce que, en effet, les mots qu'il utilise sont simples, pas compliqués ou savants, mais leur combinaison si comprimée, réduite, ascétique même, fait que ce qui semblait être simple, développe tout son pouvoir sur la page, ce qui représente une sorte de défi pour le lecteur, qui devra être capable de surmonter une première couche de simplicité apparente, pour finalement atteindre toute la valeur évocatrice que les mots contiennent en eux. Voilà pourquoi, probablement, Emaz est partisan d'une « écriture des riens », parce qu'il considère que, pour que les mots puissent déployer toute leur puissance au sein du poème, il leur faut dire des sujets quotidiens et anodins, des sujets quelconques qui ne distraient pas le lecteur et ne le détournent pas de leur véritable essence ni du message poétique qu'ils veulent transmettre. Ainsi, dans le cas d'Emaz, le quotidien que le poème cherche à dire, constitue une manière d'éviter que le lecteur cesse de faire attention aux mots eux-mêmes, à toute la puissance qu'ils contiennent en eux, malgré la simplicité apparente qui les caractérise. Grâce à la présence de thèmes quotidiens dans ses poèmes, Emaz parvient à focaliser l'attention du lecteur dans les mots et, de cette manière, il lui fait parvenir le message poétique, tout en lui dévoilant toute la force contenue dans les mots qui le disent. Néanmoins, malgré cette revendication de la simplicité de l'écriture, qui devrait être, d'après Emaz, « brillante parce que vide », il faut qu'il y ait une tension sous-jacente dans les mots, une sorte d'émotion pour que cette écriture simple soit vivante et éveillée, et non pas vaine et stérile : « Écriture des riens. En principe, plus l'objet de l'écriture est nul, plus l'écriture elle-même importe. Principe flaubertien. Mais cette écriture vide, brillante parce que vide, me paraît vaine. Il me faut une écriture innervée, sous tension, en urgence, ou bien rien de rien » (Ibid. : 52).

Également, le langage utilisé par Emaz dans ses poèmes est un langage habituel, pas du tout compliqué ni sérieux, c'est un langage qui ne prétend rien de spécial, qui veut juste dire. Mais, en même temps, le poète sait que ce langage simple et habituel cache des profondeurs et a une valeur évocatrice très puissante, ce qui lui permet d'atteindre toute la potentialité de la langue, toute l'étendue de sens des mots, tout en restant proche au lecteur, sans que les pieds perdent le contact avec le sol : « Pas d'argot dans mes poèmes, mais un langage courant, voire familier qui me convient parce que normal, habituel en même temps qu'il est rugueux et porteur de couches de sens possibles, tout en restant très proche » (Emaz, 2009a : 80). Emaz poursuit

donc la simplicité dans son écriture, mais sans pour autant renoncer à la richesse, parce qu'il sait que malgré la simplicité apparente des mots, ils ont la capacité d'atteindre une puissance surprenante au sein du poème :

Éviter les gros mots (« épistémologie », par exemple) et même les mots moyens. Travailler avec les mots simples : il y en a bien assez pour ce qu'on a à dire. Cela n'interdit pas d'entendre la complexité du simple, mais dans un deuxième ou troisième temps. À la première lecture, le poème devrait pouvoir être en prise directe avec une sensibilité d'enfant (Ibid. : 114).

De même, dans cet extrait cité, nous remarquons que le poète fait allusion à l'enfance ou, plutôt à la « sensibilité d'enfant », comme à une période de vie dotée d'un type de sensibilité vis-à-vis du fait poétique, qui permet d'avoir une perception particulière du langage, probablement plus innocente et inexpérimentée mais, en même temps plus simple et vraie. Tel que nous l'avons vu chez Maulpoix, Emaz comprend l'enfance comme une période de vie constituée d'une sensibilité particulière pour l'accueil du poème et des mots poétiques, un accueil qui aura lieu plus facilement lorsque les mots utilisés par le poète seront plus simples.

Ainsi, Emaz fait l'éloge la simplicité dans sa poésie, parce qu'il la sait capable d'atteindre une grande puissance évocatrice et, en même temps, il rejette l'élévation, qui pourrait détourner le poète de son véritable but, qui est de transmettre le message poétique au lecteur de la manière la plus efficace possible. Pour Emaz, même les objets les plus simples, aussi bien que les mots les plus simples, peuvent véhiculer une grande profondeur en poésie : « Extérieur bleu. Intensité du ciel. Rester au plus près du simple. Ne pas s'élever. Alors le plus simple, un volet, une lumière, un feuillage, devient vertigineusement dense, profond. Alors, je suis *dans* dehors » (Ibid. : 27).

En ce qui concerne Yves Leclair, ce qu'il voudrait atteindre à travers la mise en place d'une écriture poétique basée sur la simplicité, c'est une parole juste, ce qui nous montre que pour ce poète, le véritable pouvoir des mots, leur véritable capacité à dire juste, réside dans leur caractère simple et, la tâche du poète consisterait à trouver ces mots simples qui, pourtant, peuvent tout dire. Pour illustrer cette idée, nous allons faire allusion au recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), où le poète affirme ceci : « Ce que tu cherches à dire tiendrait en deux mots. Le tout serait de les trouver, après élimination. « ... Dis seulement une parole et je serai guéri », ainsi prie le chrétien » (Leclair, 2007 : 140).

Dans cet autre extrait qui fait partie d'un entretien radiophonique émis sur France Culture, dans le programme *Ça rime à quoi ?* animé par Sophie Nauleau, Leclair parle de sa manière d'affronter le travail de création poétique et, parmi les observations et les remarques faites, nous déduisons que Leclair aime bien travailler dans le simple, dans ce qu'il voit et ce qu'il perçoit au jour le jour, sans prétendre faire un emploi élaboré et sophistiqué du langage, parce qu'il est convaincu de la force et de l'efficacité de cette simplicité au moment de transmettre le message poétique :

Un petit carnet me suffit pour noter des impressions, des idées, des choses que je vois ou que je lis ici ou là. Et après, rétrospectivement, je compulse un peu mon carnet, je construis un recueil [...] C'est une sorte de mosaïque à géométrie variable. Je pourrais reconstruire différemment le recueil, bien que je l'aie construit dans un sens bien précis, avec dissection et qu'il y a un cheminement déterminé, mais l'œuvre reste toujours variable, et je constitue petit à petit une sorte d'anthologie depuis *L'or du commun*, depuis le premier recueil. [...] J'écris quand je peux et sans me forcer. Ce n'est pas une écriture du tout forcée, c'est une écriture toujours aléatoire (Nauleau, 2014).

Parmi les poètes que nous avons considéré secondaires à cause de leur rapprochement plus subtil au thème du quotidien dans leur poésie, nous allons citer la figure de Guy Goffette, qui écrit une poésie que nous pourrions qualifier de légère et fluide, mais qui ne perd pas pour autant le contact avec les profondeurs et le côté le plus transcendant que les mots poétiques lui permettent d'atteindre. Goffette insiste sur la valeur salutaire que les mots poétiques peuvent avoir et, il spécifie que ce sont les mots les plus simples, ceux qui font partie du langage quotidien de tous les jours, qui détiennent la plus grande puissance salutaire, et non pas les mots les plus élaborés ou savants. Par exemple, dans le recueil *La vie promise* (Goffette, 1991), Goffette présente les mots du poème comme des « mots de rien », ce qui souligne leur simplicité et leur pauvreté même, tout en affirmant que ces mots constituent du matériau pour construire une échelle qui servirait à sauver la vie d'un pendu, ce qui met en valeur le caractère salutaire des mots quotidiens, et pas des mots plus élaborés ou cultes. Le poète serait celui qui se donne la peine de ramasser et de recueillir ces « mots de rien, de peu », sur la page, faisant ainsi preuve d'une grande confiance vis-à-vis de la puissance évocatrice qu'ils peuvent développer au sein de la dimension poétique :

De ces mots de rien, de peu, ces verbes
ramassés sur la route et traînés dans la pluie
comme les papiers gras de la fête, à l'aube,
dans l'herbe écrasée,

faire une échelle pour grimper jusqu'au pendu
qui se balance à la maîtresse poutre
du Temps, couper la corde et envelopper
ce corps sans visage [...] (Goffette, 1991 : 231).

En ce qui concerne Benoît Conort, il revendique également l'utilisation d'un langage simple, constitué de mots ordinaires et de tous les jours, parce qu'il les croit capables de nous conduire à ce qu'il appelle dans l'extrait qui suit le « paradis », ce qui constitue une manière de souligner la valeur et la puissance des mots simples et quotidiens, qui sont finalement ceux qui nous conduisent le plus loin dans l'univers poétique. D'après Conort, et tel qu'il l'exprime dans cet extrait du recueil *Main de nuit* (Conort, 1998), c'est à partir du peu que nous parviendrons à en faire beaucoup :

Si c'est bien de langage qu'il s'agit
Et qu'il faut dire un mot presque rien
Un homme un arbre une femme de l'herbe
Il suffit de si peu pour faire un paradis
Une histoire comme dans un roman
Si peu pour que vienne la chute (Conort, 1998 : 48).

Également, dans cet extrait d'un entretien accordé dans le programme *Strophes*, animé par Bernard Pivot, dans lequel Benoît Conort a présenté son premier recueil poétique, *Pour une île à venir* (Conort, 1988), il a affirmé que la poésie cherche à dire le maximum à travers le minimum, une remarque qui laisse voir la mise en valeur de la simplicité que ce poète effectue. D'autre part, il se demande si l'effort qui est prétendument demandé au lecteur pour accueillir le message poétique n'est qu'un cliché souvent associé à la poésie mais qui n'est pas vrai en réalité, ce qui nous montre que Conort croit à la lisibilité de la poésie contemporaine :

Je dirais que la poésie est un art de resserrement, il s'agit d'énoncer dans le minimum de mots le maximum de choses possibles, et donc, on n'est pas soutenu comme le roman par une anecdote, ou comme le théâtre par un objet visuel qui se déroule devant nous. En conséquence, je crois qu'il y a d'une part le poème qui, lui, n'est pas anecdotique, il est resserré, mais je crois qu'il y a également le livre qui, à ce moment-là, rejoint peut-être les autres arts parce qu'il présente un élément global, à travers lequel on peut peut-être retrouver une anecdote, en tout cas, un début et une fin. [...] Je pense qu'on trouve souvent que la poésie demande une exigence, demande un effort du lecteur... Je me demande toujours s'il ne s'agit pas d'un mythe, parce que, il me semble qu'à l'origine on écrivait en vers, ça n'avait pas l'air de déranger beaucoup, et, de surcroît, il y a tant de livres de poèmes qui

paraissent chaque année et qui sont tout à fait lisibles, que parfois je crois qu'il s'agit plutôt d'une idée reçue que d'une réalité (Pivot, 1988).

Finalement, nous ferons allusion au poète William Cliff qui, lui, n'aime pas se servir d'ornementations ni de décorations dans son écriture, mais préfère rester dans un emploi du langage plus sobre et simple, qui est, à son avis, celui qui permet de transmettre le mieux le message poétique au lecteur. Cette tendance observée chez Cliff est également citée par l'écrivain Jacques De Decker, qui a écrit la quatrième de couverture de son recueil *Amour perdu* (Cliff, 2015), où il affirme ceci par rapport à l'écriture simple, authentique et éloignée de l'ornementation de Cliff : « Cliff n'utilise d'aucune fioriture décorative, fait entrer dans la rigueur de sa forme le parler le plus quotidien, le plus dérisoire parfois. Mais l'authenticité de son affection et de son talent font qu'il accède, comme par enchantement, au mythe » (Cliff, 2015 : quatrième de couverture).

De même, Cliff sait que le poème dit beaucoup plus que ce qui est écrit et nous laisse un arrière-goût que nous n'aurions jamais imaginé avoir après sa lecture, c'est pourquoi il ne craint pas d'utiliser des mots et des tournures simples, parce qu'il sait que malgré cette simplicité, le poème a la capacité d'évoquer beaucoup plus que les mots mis sur la page nous laissent croire, tel que nous pouvons l'observer dans son recueil *Épopées* (Cliff, 2008) :

usant de ces vers octosyllabaires
si pauvres mais qui font monter pourtant
je ne sais quoi qui reste entre les dents
par le travers des syllabes écrites
on a tendance à les lire trop vite
on croit les avoir bien entendues mais
dans la suite quelque chose crépite
que l'on n'avait nullement soupçonné

une chose qu'on ne peut jamais dire
et qui pourtant vous reste entre les dents
c'est un goût d'âme historique c'est l'ire
d'une présence humaine qui prétend
n'avoir aucun nom mais pourtant s'entend
par le travers des syllabes comptées
la fable ainsi est toute racontée
sans dire un mot de ce qu'elle nous montre
et qui s'entend sur toute la portée

sans que jamais le conte le raconte (Cliff, 2008 : 97).

En résumant brièvement ce que nous avons mentionné dans cette dernière partie consacrée à la puissance de la simplicité du langage utilisé par les poètes étudiés dans leurs œuvres poétiques, nous pourrions dire que la volonté de ces poètes de faire valoir l'utilisation d'un langage simple, constitue un autre versant du désir plus général que nous avons remarqué dans divers aspects de leur travail poétique, et qui consiste à mettre en valeur ce qui relève de la simplicité, du quotidien, de la banalité et de ce qui est petit ou insignifiant même en poésie. Ce dernier versant de la mise en valeur de la simplicité qui se produit en général chez ces poètes, constitue probablement la preuve la plus matérielle et la plus concrète de leur engagement pour une poésie en contact avec le quotidien, une poésie qui naît de la réalité et de la vie quotidienne, qui dit des thèmes quotidiens, et qui se sert d'un langage quotidien, dont la marque la plus représentative est probablement la simplicité des mots et des formules utilisées. C'est-à-dire tout au long des parties qui constituent ce travail, nous avons observé que la volonté de demeurer en contact avec le quotidien est évidente chez ces poètes, que ce soit en prenant la vie de tous les jours comme point de départ ou origine de leur poésie, ou en intégrant des thèmes et des réalités quotidiennes et banales dans le poème. Mais, il ne faut pas oublier que lorsque nous parlons de poésie, les mots demeurent les protagonistes incontestables, voilà probablement pourquoi l'emploi d'un langage simple, quotidien et fait de mots de tous les jours, constitue la mise en place la plus évidente du désir que ces poètes ont de demeurer dans la simplicité, et de faire parvenir le message poétique au lecteur à travers la voie de la simplicité et de la lisibilité. Autrement dit, la poésie est faite de mots et sans mots il n'y aurait pas de poésie, c'est pourquoi le fait d'insister sur l'emploi de mots simples, constitue l'une des marques les plus manifestes de l'engagement de ces poètes pour une poésie en rapport avec le quotidien.

Avant de terminer cette quatrième partie, nous allons consacrer quelques lignes aux conclusions que l'étude sur la manière dont les poètes étudiés veulent atteindre le lecteur à travers le quotidien, nous a permis de tirer. Dans les parties précédentes du chapitre, nous avons abordé le thème du quotidien à partir de différents aspects dans lesquels il se manifeste dans la poésie des auteurs dont il est question dans notre travail. Plus concrètement, nous avons abordé la manière dont ces poètes cherchent à tirer l'extraordinaire du quotidien, nous avons vu qu'ils mettent en place une poésie de circonstance, en contact avec la réalité et la vie, et que le quotidien constitue également une voie d'accès à ce que nous avons qualifié de transcendance poétique. Dans tous ces aspects concernant les différentes représentations du quotidien dans la poésie des auteurs étudiés, malgré la diversité des thèmes abordés, l'accent a toujours été mis

sur le poète et son travail d'écriture, sur la manière dont il aborde la tâche de création poétique en conservant un rapport indéniable avec le quotidien, et sur la façon dont il envisage la mise en page des mots poétiques. Cette quatrième partie, par contre, représente un changement évident dans la perspective, car ici, il ne s'agit plus tellement du poète et de sa manière de concevoir le travail poétique, mais l'accent est plutôt mis sur le lecteur et la manière dont celui-ci reçoit le message poétique que le poète a voulu lui transmettre. Ce changement de point de vue nous a permis d'aborder le thème du quotidien à partir d'un autre angle, qui tient compte de la figure du lecteur, qui est finalement celui qui clôture tout processus de création poétique avec la réception et l'interprétation du texte.

Les poètes qui figurent dans notre travail, semblent beaucoup s'inquiéter pour la manière dont leurs textes poétiques sont accueillis par le lecteur et, c'est précisément pour rendre cette réception du travail poétique plus efficace, qu'ils font un effort pour la lisibilité, qui finit par se traduire en un emploi du langage simple, habituel et près de l'oralité et des formes familières, un langage qui garde un contact indéniable avec le quotidien, sans pour autant tomber dans la frivolité ou la niaiserie. Tous les poètes étudiés semblent coïncider dans l'idée que, paradoxalement, ce sont les mots apparemment les plus simples et sobres qui permettent une meilleure transmission et, en conséquence, une plus facile réception du message poétique parce que, malgré leur aspect austère et simple, ce sont eux qui parviennent à aller le plus loin dans l'expressivité et l'évocation poétiques.

Tout au long de cette quatrième partie, nous avons abordé les différents procédés mis en place par les poètes étudiés pour atteindre le lecteur à travers le quotidien, et nous pouvons conclure qu'aussi bien l'accent mis sur la figure du lecteur auquel il faut faire parvenir le texte poétique, que l'utilisation d'un langage simple et qui fait un effort pour la lisibilité, et la conviction de la puissance de la simplicité, représentent des moyens pour faire que le message poétique parvienne au lecteur. Nous avons déjà mentionné que tout acte de création poétique finit par un geste de don poétique fait par le poète lorsqu'il adresse son texte au lecteur, qui reçoit et accueille le message poétique et le clôture avec la lecture qu'il en fait. C'est-à-dire le geste d'offrande ou de don poétique est indispensable pour que le poète puisse partager sa création avec le lecteur, et pour que le processus poétique puisse conclure avec la réception du message poétique. La particularité des poètes qui font partie de notre travail, ne réside pas dans leur volonté de faire que le texte poétique parvienne au lecteur, car ceci constitue un souci poétique et littéraire commun à tous les écrivains, et qui concerne tout acte d'écriture en général, et pas seulement la poésie. La singularité des poètes étudiés réside dans leur acharnement à

faire que le quotidien devienne l'instrument qui leur permet d'adresser le message poétique au lecteur, et de le lui faire parvenir avec efficacité.

Finalement, nous pourrions ajouter une dernière conclusion qui est en rapport, dans un même niveau, avec la figure du lecteur qu'avec celle de l'auteur. Étant donné que nous avons affaire à des poètes et à des écrits contemporains dans notre travail, cette nature contemporaine provoque qu'il se produise une sorte de confluence ou de rencontre du poète et du lecteur dans le temps : le poète et ses lecteurs partagent la même époque, leurs vies se déroulent dans une même période historique, une circonstance qui ne se produit pas en dehors des écritures contemporaines. Cette confluence du poète et du lecteur favorisée par la poésie contemporaine, provoque un rapprochement entre ces deux individus, le lecteur et l'auteur, un rapprochement qui est probablement beaucoup plus intense que celui qui pourrait avoir lieu entre un lecteur et un auteur appartenant à une époque passée. Ce que nous voudrions dire à travers cette constatation d'une confluence temporelle du poète et du lecteur, c'est que la volonté des poètes étudiés d'atteindre le lecteur à travers le quotidien est promue ou soutenue par le fait de partager une même époque, parce que, lorsque les poètes que nous étudions mettent une bricole de quotidien sur la page, lorsqu'ils utilisent des mots qui font partie de la vie de tous les jours ou, lorsqu'ils font allusion à des petits détails quotidiens, ils font appel à des éléments qui font partie de la même réalité et du même quotidien – ou, du moins, très similaire – que leurs lecteurs contemporains partagent avec eux. Et, même s'il peut y avoir des différences évidentes d'un lecteur à l'autre, et même si nous savons que chaque lecteur reçoit et interprète le texte poétique de manière différente et personnelle, les possibilités de trouver des points communs entre le poète et le lecteur augmentent beaucoup lorsque tous deux partagent une même époque.

CHAPITRE 3 : ASPECTS NÉGATIFS OU CRITIQUES DE LA PRÉSENCE DU QUOTIDIEN EN POÉSIE

3.1. LE QUOTIDIEN EN TANT QUE CRITIQUE DE NOS SOCIÉTÉS MODERNES

Le premier thème que nous allons traiter dans ce deuxième grand bloc consacré à l'étude des aspects négatifs ou critiques concernant la présence du quotidien dans l'œuvre des poètes étudiés, est celui qui veut analyser le quotidien en tant que critique de nos sociétés modernes. Tout d'abord, il faut préciser que, lorsque nous évoquons les « sociétés modernes » ou « actuelles » dans ce chapitre, nous faisons allusion à un type de société qui est assez spécifique, parce que nous parlons précisément des sociétés dans lesquelles les poètes que nous étudions vivent et développent leur œuvre poétique. Il s'agit donc de sociétés occidentales postmodernes, majoritairement urbaines, marquées par des caractéristiques sociopolitiques, économiques et culturelles très similaires, mais aussi par des traits représentant la vie quotidienne que nous pouvons considérer semblables, ce qui provoque que ces poètes partagent souvent des réflexions similaires vis-à-vis des sociétés dans lesquelles ils sont intégrés et qui déterminent, dans une grande mesure, ce regard critique qu'ils développent par rapport aux aspects les plus négatifs qui les caractérisent.

Cette critique des sociétés modernes et des traits qui les caractérisent, fait partie de l'œuvre poétique et des essais plus théoriques ou critiques des auteurs étudiés et elle contribue aussi à développer l'idée d'extraction de ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien, une idée que nous avons développée en profondeur dans le premier bloc précédent de notre travail, mais dans lequel nous n'avons étudié que les aspects plutôt positifs que cette extraction de ce qu'il y a d'extraordinaire dans le quotidien implique, en excluant donc les caractéristiques négatives ou critiques, réservées pour cette grande partie que nous démarrons ici.

Lors de nos lectures, nous avons remarqué que la plupart des poètes étudiés, réalisent une critique de nos sociétés modernes au sein de leur poésie, une critique qui constitue un thème très fécond, probablement par la nature contemporaine des poètes qui, faisant partie de la société moderne actuelle – non seulement ils vivent dans la société moderne dont ils critiquent quelques aspects, mais ils développent leur travail de création et de diffusion poétique en elle – se sentent très concernés par ce qui la caractérise. Ces poètes sont conscients qu'en dehors de la dimension poétique, le quotidien ne semble avoir rien d'extraordinaire, mais plutôt le contraire, ce qu'ils n'hésitent pas à exprimer dans leurs poèmes. La vie de tous les jours leur paraît souvent

répétitive, fade, plate, morne, etc., c'est-à-dire aux antipodes de l'extraordinaire et du merveilleux dont on parlait lors de la première partie de notre travail. Face à cette constatation, ces poètes mettent en place une critique des aspects les plus aliénants de nos sociétés modernes, montrant ainsi un regard assez négatif et réprobateur du milieu social dont ils font partie. D'autres fois, ils font aussi l'éloge de l'inactivité et de la quiétude, ce que nous pourrions interpréter comme un autre moyen de critiquer certains aspects qui caractérisent nos sociétés modernes, comme la vitesse frénétique à laquelle nous sommes soumis, le manque de répit qui marque nos vies quotidiennes, etc. En même temps, cette critique de la société actuelle qu'ils réalisent à travers la présence et l'évocation du quotidien dans leurs œuvres, leur permettra de constater que nous avons besoin d'un regard poétique sur le quotidien si nous voulons tirer ce qu'il y a d'extraordinaire en lui. Pour ces poètes, il faut que le quotidien, même dans ce qu'il peut y avoir d'accablant et d'aliénant en lui, fasse partie de la sphère poétique pour qu'on puisse y voir et en tirer le côté le plus extraordinaire. Ceci provoque une mise en valeur automatique du travail poétique, du travail avec les mots, parce qu'en fait, c'est le regard poétique porté sur le quotidien le plus accablant et le plus assommant qu'ils se disposent à critiquer, qui leur permettra d'en tirer quelque chose d'extraordinaire. Ainsi, et tel que nous pourrions le constater tout au long de ce deuxième grand bloc, si ces auteurs font attention à ces côtés négatifs et critiques du quotidien dont nous parlons, ce n'est pas pour rester dans la simple et pure constatation de ce versant négatif et critique du quotidien, mais plutôt pour s'en servir en tant qu'instrument de travail et d'exploration poétique, qui leur permettra en même temps de réaliser une approche beaucoup plus complète de ce que la présence du quotidien apporte au milieu poétique.

Avant d'entrer dans l'étude plus approfondie de l'œuvre des poètes qui font partie de notre travail, nous allons évoquer quelques propos plus théoriques sur le fait poétique contemporain, qui peuvent nous aider à mieux cerner le thème du quotidien en tant que critique des sociétés modernes que nous voudrions étudier dans cette partie. Tout d'abord, nous ferons allusion à l'essai *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire* (De Certeau, 2014), écrit par l'historien et philosophe Michel De Certeau qui, en guise d'introduction, avoue que son essai est « dédié à l'homme ordinaire », qu'il s'apprête à décrire ensuite comme une sorte de « héros » inconnu et quelconque dont il semblerait que tous types de recherches ont tendance à s'approcher de plus en plus de nos jours. Autrement dit, en un paragraphe, De Certeau nous présente « l'homme ordinaire » comme le protagoniste anonyme de cette société moderne caractérisée par la prééminence du nombre au détriment du nom, à savoir par l'effacement de

l'identité, auquel l'historien et philosophe fait allusion en utilisant des expressions comme « foule souple » ou « qui perdent noms et visages ». De cette manière, De Certeau nous fournit un portrait de l'individu contemporain qui se trouve intégré dans cette société moderne dont les poètes que nous étudions critiquent certains aspects, en se servant notamment de la notion du quotidien pour ce faire :

Cet essai est dédié à l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable. [...] Ce héros vient de très loin. C'est le murmure des sociétés. [...] Peu à peu il occupe le centre de nos scènes scientifiques. Les projecteurs ont abandonné les acteurs possesseurs de noms propres et de blasons sociaux pour se tourner vers le chœur des figurants massés sur les côtés, puis se fixer enfin sur la foule du public. Sociologisation et anthropologisation de la recherche privilégient l'anonyme et le quotidien où des zooms découpent des détails métonymiques – parties prises pour le tout. Lentement les représentants hier symbolisateurs de familles, de groupes et d'ordres s'effacent de la scène où régnaient quand c'était le temps du nom. Le nombre advient, celui de la démocratie, de la grande ville, des administrations, de la cybernétique. C'est une foule souple et continue, tissée serré comme une étoffe sans déchirure ni reprise, une multitude de héros quantifiés qui perdent noms et visages en devenant le langage mobile de calculs et de rationalités n'appartenant à personne. Fleuves chiffrés de la rue (De Certeau, 2014 : 11-12).

Beaucoup plus critiques sont les affirmations de l'écrivain et essayiste Jean-Michel Espitallier qui, dans son essai sur la poésie contemporaine *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014), nous montre un regard très réprobateur des caractéristiques propres à la société moderne, qu'il qualifie avec des termes aussi durs que « sédentarité répétitive » ou « surface plate », et il se demande si le poète a encore la possibilité de trouver sa place au sein de cette société qu'il condamne durement :

La société moderne, condamnée à ne plus être qu'une reproduction, prise en charge par la fiction, déréalisée, nous a privés de toute possibilité d'expérience en nous fixant dans une sédentarité répétitive où le travail est devenu un emploi, l'individu une ménagère de moins de 50 ans, le voyage un congé, la vieillesse une retraite. Dans ces conditions, peut-on habiter le monde en poète si le monde n'est plus qu'une surface plate, un miroir vide, une fiction ? (Espitallier, 2014 : 77).

Ce même ton de dure critique contre les aspects les plus condamnables de la société moderne, est utilisé par le poète et essayiste Jean-Pierre Siméon dans son essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), où il porte un regard très négatif sur la vie quotidienne qui caractérise nos sociétés actuelles, en décrivant l'individu moderne comme un « élément

neutre » qui est soumis à « une violente chute de la vie en conscience », et en présentant la poésie comme celle qui pourrait faire sortir l'homme moderne de cet état de non-conscience. Néanmoins, et, contrairement à Espitallier, qui se demande si la poésie pourra encore trouver son espace au sein de cette société moderne qu'il critique, Siméon conçoit la poésie comme la seule qui pourra nous faire sortir de cette position d'écart et d'éloignement de nous-mêmes et du monde qui caractérise les sociétés modernes :

Dans le monde où nous vivons, la vie ordinaire n'est presque plus la vie mais un oppressant mécanisme d'offres et de demandes dans lequel chacun d'entre nous est un élément neutre : si nous sommes sous tension, c'est de la tension *de l'aller et de l'agir* qu'il s'agit, un stress n'est-ce pas, mais qui implique paradoxalement une violente chute de tension de la vie en conscience, de cette intensité d'être qui seule donne prix et raison à l'existence. [...] C'est qu'il n'y a pas d'être sans poésie, c'est-à-dire sans la reconcentration de la conscience de soi dans le monde, sans l'expérience refondatrice d'une présence pleine et intense à la vie, ôtée l'exubérance de ses effets de surface (Siméon, 2015 : 43).

3.1.1. Critique de divers aspects de la société actuelle

Ces affirmations plutôt théoriques que nous venons de citer nous permettent de constater que, dans le domaine plus théorique qui entoure la poésie contemporaine, il y a une prise de conscience évidente vis-à-vis de la société moderne et des traits qui la caractérisent, ainsi qu'une volonté critique qui concerne les aspects les plus négatifs qui la désignent. En ce qui concerne l'analyse des œuvres des poètes étudiés, nous parlerons de ceux qui contribuent à cette critique des divers aspects la société moderne et à une mise en valeur de la puissance du regard poétique, capable de rendre le quotidien le plus aliénant et le plus fade digne d'attirer notre attention et digne de faire partie du poème, pour ainsi pouvoir en tirer l'extraordinaire qui se cache en lui. Pour ce faire, nous étudierons l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix, Antoine Emaz, Yves Leclair et Jean-Claude Pinson qui, aussi bien dans leurs œuvres poétiques que dans leurs essais plus théoriques, réalisent l'approche la plus évidente du quotidien en tant que critique de nos sociétés modernes. Néanmoins, il y a d'autres poètes qui, tout en abordant le thème du quotidien de manière plus subtile, réalisent aussi une critique de la société moderne à travers la présence du quotidien dans leur poésie, contribuant ainsi à élargir cette vision poétique portée sur le quotidien que nous étudions. Il s'agit de Guy Goffette, Pierre Alferi, William Cliff et Marie-Claire Bancquart.

Nous commencerons par le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, qui semble avoir parfois une vision négative du quotidien dans sa poésie, ce qui le pousse à développer, entre

autres, un regard critique vis-à-vis de l'accablant quotidien et de la routine qui déterminent nos sociétés modernes, et à chercher une issue qui lui permette de quitter l'ordinaire qui les caractérise. Par exemple, dans le recueil *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990), le regard négatif est porté sur la vie de tous les jours à travers la description de familles quelconques que le poète voit par la vitre d'un train. Le quotidien de ces familles est présenté comme étant vide, monotone, répétitif, anonyme, triste, etc. En plus, la famille qu'il décrit pourrait être n'importe quelle famille, parce qu'elles se ressemblent toutes dans la monotonie et l'homogénéité de leurs vies. Ce que Maulpoix décrit dans cet extrait représente une scène complètement banale et habituelle de la vie quotidienne d'une famille, elle n'a donc rien d'extraordinaire, mais plutôt le contraire. Néanmoins, ainsi que nous l'avons déjà constaté dans des parties précédentes, pour les poètes qui font partie de notre travail, même les scènes les plus banales et les plus quotidiennes peuvent être dotées d'une allure et d'une valeur poétique, que le poète développe lorsqu'il les fait entrer en poésie, en versant son regard poétique sur elles et en les munissant d'une allure extraordinaire. Dans ce cas-là, le poète parvient à entrer même dans la scène décrite, il pénètre le décor de la réalité quotidienne et ordinaire du poème, il s'introduit directement dans le quotidien qu'il regarde d'un œil critique et devient partie prenante à travers l'emploi des mots poétiques, grâce auxquels il parvient à révéler sur la page ce que le quotidien le plus morne peut avoir d'extraordinaire. Le ton critique de Maulpoix vis-à-vis de la société moderne est également visible dans l'emploi de formules telles que « petites vies calées dans le béton », « logis funèbres », « créatures anonymes » ou « tristesse impénétrable », qui contribuent à souligner le regard négatif versé par Maulpoix sur la réalité quotidienne des sociétés modernes :

Le train de nuit traverse des bourgs à l'agonie derrière leur double rangée de lampadaires. Des lumières bleues tremblent aux fenêtres des immeubles et des pavillons. De petites vies calées dans le béton clignotent en attendant de mourir. Avec leurs couvertures de laine, leurs bas nylon, leurs chemises de nuit, leurs pyjamas rayés et leurs draps brodés à la machine, elles font mine de ne pas croire que l'heure sonnera tantôt au clocher de l'église. Il soulève le couvercle de ces logis funèbres quand le train s'arrête en gare de Vitré, à hauteur du deuxième étage des immeubles les plus proches. Le père, la mère et les trois enfants regardent la télévision. C'est l'heure du « communiqué », de la guerre du Liban, du Boeing fracassé sur une autoroute et du Paris-Dakar... Traversant le carreau bleu, il vient s'asseoir à leur côté, sans déranger personne, sans même qu'on le remarque. Il trempe un instant son pain dans leur soupe, puis il prend congé. Le voyage se poursuit, vers une nuit plus profonde et plus inhabitée. Il abandonne ainsi derrière soi les choses du monde auxquelles il aurait

aimé croire et les créatures anonymes dont le poursuit partout la tristesse impénétrable (Maulpoix, 1990 : 41).

De même, le fragment qui suit, tiré du recueil *L'instinct de ciel* (Maulpoix, 2000b), nous montre un regard très critique et très sombre sur la vie quotidienne que nous menons dans les sociétés actuelles, dans lesquelles des éléments comme le « téléphone », le « fax » et « l'ordinateur » cités par Maulpoix, semblent constituer nos seuls points de repère. Maulpoix cite ces éléments et les présente comme ceux avec lesquels il souhaiterait être enterré, faisant ainsi preuve d'un peu d'humour noir :

Ensevelissez-moi avec mon téléphone, mon fax et mon ordinateur. Dans un grand sac de plastique bleu : j'ai trop écrit sur la couleur. Un sac où l'on met les ordures, solide et de bonne contenance. Noué d'un ruban de plastique rouge en guise de légion d'honneur. Un sac à désespoir, à puanteur et à cadavre. Laissez le téléphone branché : que je demeure joignable vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Et pardonnez-moi de ne pas répondre (Maulpoix, 2000b : 228).

Cet autre extrait du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), nous montre également que Maulpoix est un poète qui s'apprête souvent à faire une réflexion sur l'individualisme caractéristique de nos sociétés modernes, comme c'est le cas de l'exemple cité ci-dessous à travers la présence du portable, auquel nous semblons être complètement soumis, qui nous accompagne partout et qui semble désormais représenter notre monde, un monde que le poète, d'un ton très ironique, croit être redevenu plat :

Pizza grignotée au soleil sur une terrasse. Sur chaque table, un téléphone est posé à côté de l'assiette. Les individus se déplacent avec leur monde, moins que jamais curieux et disponibles, ligotés par d'invisibles fils à leur ordinaire, monades ou molécules enfermées dans leur microscopique histoire.

À présent recouverte d'une toile électronique, la Terre dont on dit qu'elle fut ronde est redevenue plate (Maulpoix, 2016b : 24).

En plus, à chaque fois que Maulpoix met en place une critique de différents aspects des sociétés modernes, il souligne la répétition des mêmes habitudes, des mêmes horaires, des mêmes mouvements qui marquent le pas de nos journées quotidiennes qui semblent toutes pareilles, qui s'ensuivent les unes après les autres sans qu'il n'y ait rien qui nous permette de les distinguer. Maulpoix porte donc un regard critique sur les mœurs quotidiens qui font que nos vies se ressemblent à tel point qu'il devient difficile de les discerner. Cette difficulté à distinguer nos vies de celles d'autrui, est très bien résumée dans le recueil *Portraits d'un*

éphémère (Maulpoix, 1990), où Maulpoix avoue que les histoires qu'il écrit, « ce sont les histoires de tout le monde et de personne » en même temps :

Sa vie pourtant se mêle à toutes les autres. Ses histoires à lui ne sont guère originales. Elles ne méritent pas d'être racontées, sinon par bribes, comme des passants échangeant quelques nouvelles au coin d'une rue. Ce sont les histoires de tout le monde et de personne : brefs morceaux d'amour, fables minuscules de ceux qui passent sur la terre sans y faire beaucoup de bruit, ceux qui conduisent seuls leur vie à son terme, ou avec d'autres qui leur ressemblent, auprès de qui ils dorment, travaillent et se nourrissent, d'autres dont ils connaissent de l'intérieur la fatigue et le cœur, un gros cœur rude et rouge, couvert de graffitis (Maulpoix, 1990 : 60).

Face à ces remarques négatives qui caractérisent le quotidien, il semblerait que ce n'est que le regard poétique que l'auteur porte sur ce quotidien, qui pourra lui conférer une nouvelle présence sur la page et le faire sortir de la masse uniforme dans laquelle il semble se perdre au jour le jour, tel que nous le constatons dans le recueil *Une histoire de bleu* (Maulpoix, 1992) : « celui qui attend l'autobus ou le train de banlieue, les ailes repliées sous l'imperméable, à la même heure toujours sur le même quai, prêt à s'embarquer vers le premier jour de sa propre vie » (Maulpoix, 1992 : 51).

Un autre aspect négatif des sociétés actuelles que Maulpoix critique, c'est la vitesse qui caractérise le rythme de nos vies, qui provoque que nous perdions la notion du temps et que nous ayons la sensation que le temps passe très vite. Le poète avoue qu'il passe son temps à vivre en vitesse, ce qui lui donne la sensation de percevoir le monde qui bouge devant lui comme un monde qui va trop vite, qu'il ne peut pas saisir et dont il ne peut que frôler le passage. C'est ce qu'il affirme dans un entretien fait avec Corinne Godmer et Jean-Yves Masson dans la revue *Nu(e)* en 2011 :

Je souffre comme tout le monde, je crois, d'une espèce de vie en survitesse. Nous ne sommes plus à présent dans de bons rythmes, favorables à la littérature, à l'écriture comme à la pensée. Nous faisons trop vite trop de choses et nous ne nous attardons pas assez longtemps sur les tâches que nous entreprenons. Nous pêchons par excès de hâte (Godmer & Masson, 2011 : 11).

De même, dans le recueil *Chutes de pluie fine* (Maulpoix, 2002a), Maulpoix fait la critique de nos vies actuelles que nous ne vivons plus mais par lesquelles nous semblons plutôt circuler rapidement, à cause de ce rythme frénétique que le cours de nos vies modernes semble nous imposer. En plus, cette vitesse et cet écoulement du temps sont aussi illustrés dans la

brièveté et la consécution des phrases qui font partie de l'extrait suivant, avec des dispositions et des choix de mots comme : « Manger vite. Rouler vite. Écrire vite. Aller, passer, mourir », qui reflètent la rapidité du rythme de vie que le poète souhaite critiquer :

Depuis des mois, je n'écris plus que dans les avions et les trains.

Frénésie de cette vie qui va toujours s'accélération. Plus vite, les voyages, les sensations, les émotions, les informations, les signaux. Plus impatient l'amour, plus syncopés l'intelligence et le savoir. Faire mine de tout comprendre, tout toucher, tout connaître. Manger vite. Rouler vite. Écrire vite. Aller, passer, mourir. Circuler, s'en aller toujours. Plus de répit, de temps à soi. Vie partie en fumée. Le monde en aperçus et en échantillons. Claquer les portes, griller les jours. Mon reflet s'enfuit dans les vitres (Maulpoix, 2002a : 146).

En même temps et, en contribuant à développer cette sensation de vitesse infligée par nos sociétés modernes, les voyages constituent un autre aspect à étudier en rapport avec cette critique que Maulpoix met en place dans sa poésie et qui concerne les aspects les plus négatifs de la société moderne. Lors de notre travail, nous avons déjà cité les voyages comme un élément qui apparaît de manière récurrente dans la poésie de Maulpoix, et qui est souvent associé à la notion de quotidien. C'est le cas aussi de cette critique de la société moderne que nous analysons ici : Maulpoix utilise parfois la figure du voyageur et du touriste pour véhiculer cette critique de la société moderne, comme c'est le cas de ce passage du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), où le poète affirme que nous vivons dans une société dans laquelle il semblerait que nous avons du mal à approfondir, et dans laquelle nous avons la sensation de rester dans la surface. Dans l'extrait qui suit, le poète se sent identifié avec la figure du voyageur désorienté, et il englobe le lecteur dans cette même catégorie parce que, finalement, tous deux, l'écrivain et le lecteur, font partie de la même société, de la même époque, et ils sont donc tous deux soumis aux mêmes caractéristiques et aux mêmes contraintes que la société actuelle leur inflige : « Ces glissades sont à l'image de la vie présente. C'est moi, c'est vous, ce voyageur désorienté, faussement innocent et vaguement inquiet, passager anonyme à responsabilité limitée d'un monde que l'on dirait réduit à ses surfaces » (Maulpoix, 2016b : 6).

Une autre figure en rapport avec les voyages qui est souvent évoquée par Maulpoix et qui fait également allusion à cette critique de la société moderne dont nous parlons, c'est celle du touriste de masse, dont Maulpoix fait une caricature dans l'extrait qui suit, qui fait partie du même recueil que nous venons de citer, en l'utilisant pour parodier l'image du voyageur moderne qu'il qualifie, avec un ton très ironique, de « héros pour piscines d'hôtel » :

Voici l'homme en caleçon et en short, l'homme en tongs, dernière dynastie, la peau très rouge d'avoir lutté, couché sur le dos, avec Apollon, le dieu aux cheveux d'or qui darde sur lui ses rayons.

Le voici buvant l'océan dans une tasse de café, ce héros pour piscines d'hôtel (Ibid. : 57).

Maulpoix a souvent la sensation que sa vie se perd dans les recoins du quotidien, une sensation qui semble être caractéristique de nos vies modernes, et qu'il tente d'expliquer dans son recueil *L'instinct de ciel* (Maulpoix, 2000b), en ayant toujours recours à la figure du voyageur et à la notion de déplacement : « Ma vie nulle part, avec personne, d'hôtels en aéroports : des piles de linge et des valises. Ma vie en buffets froids, en verres de vin, en files d'attente et en pressings » (Maulpoix, 2000b : 219).

Un dernier aspect à mentionner en rapport avec cette approche du quotidien en tant que critique des sociétés modernes, c'est la sensation de fatigue et d'usure provoquées par le quotidien. Par exemple, dans le fragment qui suit, tiré du même recueil cité dans l'exemple précédent, le poète sent qu'il fait partie de la foule qui reproduit des gestes quotidiens, et il a la sensation d'être atteint de tout ce qui caractérise ces foules impersonnelles, anonymes et amnésiques. Parmi ces sensations qui représentent nos sociétés modernes, figure aussi la fatigue, qui ne représente pas un aspect de premier ordre dans l'œuvre de Maulpoix, mais elle y figure aussi et apporte ainsi une nuance de plus à sa vision critique vis-à-vis des sociétés modernes dans lesquelles le quotidien se déploie et exerce son influence sur nous :

Je m'en suis allé de par le monde, à la recherche de mes semblables : les inconnus, les passagers, les hommes en vrac et en transit que l'on rencontre dans les aéroports et sur les quais des gares. Ceux dont on ne sait rien et que l'on ne connaîtra pas. Ceux qui malgré tout on devine, à cause de leurs tickets, leur fatigue, leurs bagages. Ceux de nulle part et de là-bas, qui s'en vont chercher des soleils en poussant leur vie devant eux et en perdant mémoire (Ibid. : 223).

Un autre poète dont il faudrait parler dans cette partie qui veut étudier la critique que certains poètes contemporains réalisent de la vie routinière et aliénante qui marque nos sociétés modernes, c'est Antoine Emaz, qui est conscient de la nécessité d'un regard poétique qui nous aide à sortir de la platitude et de l'aliénation du quotidien et d'en tirer le côté extraordinaire que seule la poésie semble capable d'en dégager. Emaz insiste sur la notion de monotonie et de routine de nos vies quotidiennes et il est partagé entre un esprit combatif qui cherche à lutter contre ce quotidien qui nous engloutit, et un sentiment de frustration et de résignation vis-à-vis de ce quotidien qui caractérise nos sociétés actuelles et qui semble parfois imbattable. Face à

cette réalité imposée par le quotidien qui caractérise nos sociétés, Emaz conçoit la poésie contemporaine, quel que soit le courant, comme une manière de faire face à la société mondialisée où la sphère intérieure de l'individu est mise de côté. La poésie joue donc un rôle social de nos jours d'après Emaz, qui consiste en la conservation de cette sphère du dedans face à la disparition du moi dans la masse anonyme qui semble nous engloutir, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) : « Peu importent leurs esthétiques, leurs thèmes, tous les poèmes aujourd'hui disent non à un monde qui stérilise « l'espace du dedans » et qui réduit les individus à leur rôle socio-économique » (Emaz, 2009a : 10).

Dans cette critique des sociétés actuelles, la poésie d'Emaz transmet souvent l'idée d'aliénation à laquelle on est soumis dans la vie de tous les jours. Il affirme que nous sommes cachés sous une couche homogénéisatrice de quotidien, dont seul le poème serait capable de nous débarrasser. C'est-à-dire pour Emaz la poésie et le regard poétique que l'auteur porte sur le quotidien, sont ceux qui nous permettent de quitter la routine la plus épuisante pour revenir à l'essence, à notre véritable esprit, à ce qui reste d'extraordinaire en nous malgré l'accablant quotidien qui nous engloutit, ainsi que cet extrait de son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) nous permet de le constater :

Voir ma poésie comme une parole d'aliéné qui se débat, ce n'est pas faux. Mais aliéné social. Une part de mes poèmes témoigne de cette pesée insidieuse silencieuse, mais bien réelle. Le travail, ses conditions, le conditionnement qu'il implique, je les vis et les dis. [...] Tout ce code qui saute quand on est ému ou faible ou apeuré... Le visage du poème n'est pas le visage social ; il présente ce qui reste de figure, sous le masque (Ibid. : 90-91).

Ainsi, la sensation d'aliénation, de tristesse, et même de peur ressentie par la foule de la ville est souvent mise en place dans l'œuvre d'Emaz, ce qui témoigne d'un regard assez négatif et pessimiste du poète vis-à-vis du quotidien qui caractérise nos sociétés modernes. C'est le cas de ce poème du recueil *De Peu* (Emaz, 2014), où le poète affirme que le quotidien est toujours pareil : la vie au travail, tous les jours les mêmes horaires, les mêmes gestes, qui finissent par provoquer une sensation d'angoisse chez le poète qui tente de chercher une sortie. Nous imaginons que cette quête d'une sortie et d'un peu d'air représentée par la sortie du métro dans le poème qui suit, équivaldrait à l'accès qu'Emaz peut avoir à la poésie, comme une issue de secours qui le protégerait de la vie aliénante qui caractérise nos sociétés modernes. De cette manière, face à la société aplatie qui nous accable avec sa routine, le poème constitue non seulement un espace dans lequel pouvoir critiquer et dénoncer les aspects les plus étouffants

de la société moderne, mais aussi un espace dans lequel le poète peut se défouler et, peut-être, trouver du réconfort :

dans la journée pourtant rien
boulot
en ordre d'habitude

et aucun danger là
en face
des visages pliés gris ainsi
le soir donc pas
de leur côté ce trop
jusqu'à nausée désir
de stopper la rame sortir
ailleurs autre
au plus vite
sortir

on est resté on a
bloqué le nez les muscles
les yeux
attendu
c'est passé
station
c'est passé
tout doux on a repris
en main
les yeux le nez les muscles

on a roulé station arrêt
on a dit on a dû dire
« la porte s'il vous-plaît »

on est passé dans l'appel d'air
le vent mou de la porte
on est sorti

on a toussé
regardé l'heure pressé le pas

quitté le tunnel de faïence

dehors il faisait noir
et un début de pluie

on n'a pas traîné
dans l'odeur d'eau neuve

bien trop de temps perdu déjà
avec le corps

les trottoirs brillent
sans comprendre
on rentre (Emaz, 2014 : 108).

En plus, Emaz évoque souvent le passage du temps, des semaines qui vont et qui viennent, marquées par le travail de tous les jours, ce qui peut provoquer qu'on ait une sensation d'angoisse lorsqu'on lit des fragments comme celui qui suit, dans lesquels nous avons la sensation que la disposition et la succession des mots qui constituent le poème, à travers des procédés comme la répétition des mots et le rythme rapide des phrases, nous introduit dans cette dynamique répétitive et aliénante du quotidien que le poète tente de critiquer. C'est-à-dire dans la poésie d'Antoine Emaz, les mots poétiques non seulement servent à dire l'aliénant quotidien sur la page, mais aussi à transformer des caractéristiques de la société moderne telles que la vitesse, la routine ou la similitude des journées qui s'écoulent, en effets poétiques capables d'illustrer dans le poème les aspects les plus blâmables de la société moderne :

revenir là
encore parce que semaines
encore
vie semaines revenir à la longue
vie rien semaines bout à bout vie
rien du temps du tout travail
ensuite on ne voit plus
ou bien semaine on n'est pas perdu
même sans voir le temps (Ibid. : 214).

Comme nous avons pu le constater chez Maulpoix, Emaz se plaint aussi de la vitesse caractéristique de nos vies actuelles, qui rend nos existences plus instables et insaisissables.

Dans ce passage du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), Emaz est partisan d'une approche de la vie plus calme, et qui passerait par un rapport plus étroit aux choses, à la nature et au corps, qui ferait plus attention à ce qui fait partie du monde qui nous entoure, mais que le rythme trépidant infligé par nos sociétés modernes ne nous laisse pas remarquer :

[...] juste une vie plus répétitive et proche des choses, de la nature, du corps.

On est passé sans vraiment voir dans un autre monde où exister est bien plus distendu, instable, à cause de l'invasion technique, de la vitesse obligée, de la rentabilisation sans cesse du temps (Emaz, 2012 : 171).

Mais, à part cette constatation des aspects négatifs qui caractérisent nos sociétés modernes, Emaz fait parfois preuve d'un esprit combatif, qui tente de lutter contre ce quotidien, contre cette vie routinière et aliénante typique de nos vies modernes, parce qu'en fait, il sait que lorsqu'on est capables de dépasser l'étroitesse du quotidien, on se sent soulagé et distendu. C'est pourquoi Emaz ne s'arrête pas dans la simple constatation des aspects les plus réprobateurs de la société moderne, il plaide pour une sorte de résistance contre les forces abêtissantes du quotidien, ainsi que nous le constatons dans le recueil *De peu* (Emaz, 2014) :

ne pas se taire ne pas laisser
faire ou se résigner dormir
sur deux oreilles

ne pas fermer les yeux
rêver croire oublier
comme si de rien
s'habituer
surtout ne pas s'habituer s'abêtir

ne pas ne pas voir

ne pas plier avant d'être plié
si on doit l'être
ne pas craindre

alors très mince commence à luire quelque chose peut-être comme
un espoir (Emaz, 2014 : 63).

Néanmoins, cet esprit luttreur qu'Emaz semble développer dans certains extraits de sa poésie, disparaît dans d'autres fragments, pour céder la place au sentiment de frustration et de résignation vis-à-vis de ce quotidien accablant dont il semble très difficile d'échapper. Emaz sait que, quoi qu'on en fasse, l'ordinaire, le quotidien, réapparaissent toujours, sans que l'on puisse s'en débarrasser si facilement. Par exemple, dans le fragment qui suit, Emaz utilise l'image de la coagulation comme symbole de la pesanteur et de la torpeur du quotidien. L'ordinaire est présenté ici comme quelque chose d'angoissant, et le poète affirme qu'il écrit sur le retour au quotidien, en avouant ainsi que le quotidien constitue non seulement une inquiétude chez lui, mais l'objet-même de sa poésie :

ensuite ça se défait on voit de nouveau
coaguler les murs
revenir les mots
et l'ordinaire étroit du jour

on écrit sur ce retour (Ibid. : 249).

Dans l'œuvre d'Emaz, de même que nous venons de le constater dans le cas de Maulpoix, nous avons également remarqué la présence de la notion de fatigue et d'usure du quotidien, en tant que notions complémentaires de cette critique de la société moderne que nous étudions. Par exemple, cette sensibilité particulière qu'Emaz semble avoir développée vis-à-vis de l'aspect le plus fatiguant et usant du quotidien, est mise en place dans sa poésie dès les titres eux-mêmes de différentes parties de ses recueils. Un bon exemple de ceci, c'est le recueil *Plaie* (Emaz, 2009b), qui est divisé en 28 parties, et chacune de ces parties porte un titre dans l'index. Ces titres constituent également les premiers mots de chaque poème, parmi lesquels nous remarquons déjà la présence du temps qui s'écoule : « compte-gouttes du temps... », du quotidien accablant et aliénant : « chaque jour », « longue suite grise de jours... », ou de la pénibilité à tenir lorsque la fatigue et l'usure nous écrasent : « pas assez de force pour tenir le jour ». Le ton est donc déjà marqué dès les titres eux-mêmes, qui transmettent la vision négative propre à Antoine Emaz vis-à-vis du passage du temps, de la morosité des journées qui s'ensuivent les unes après les autres et de la fatigue et de l'usure que l'accablant quotidien provoque en nous. Emaz n'hésite donc pas à révéler le côté le plus fatiguant du quotidien dans ses poèmes, tel que nous le voyons dans le recueil *De peu* (Emaz, 2014) :

plus rien ne peut venir
mais on repasse le match en boucle

c'est fatiguant aussi
le quotidien (Emaz, 2014 : 52).

Face à cette constatation de l'usure et de la fatigue que le quotidien provoque en nous, le poète réagit parfois en montrant une attitude de résignation, comme s'il savait que nous ne pouvons pas échapper à cette sensation, de même qu'il sait que nous ne pouvons pas échapper au quotidien. Pour Emaz, faisant toujours preuve de sa vision pessimiste vis-à-vis du quotidien, on ne peut pas dissocier la sensation de fatigue et d'usure du quotidien, qui finissent par former une masse informe où tout se confond, c'est pourquoi il décide de se résigner parce qu'il considère qu'on finit par s'habituer à la fatigue et à l'usure de la vie de tous les jours. De même, le poète utilise à nouveau l'image de la coagulation pour illustrer cette sensation d'alourdissement provoquée par le quotidien :

à force on sait faire avec l'usure
comme on joue la montre

à force la montre
usée

visage d'un ami ce soir
sa retraite repoussée
tache brune sous l'œil gauche
pas là avant

pape mort avant rainier
et grève à radio France

le tout coagule
jour clos
ciel noir (Ibid. : 216).

Un troisième poète qui réalise aussi une critique de nos sociétés modernes et de ce qu'elles ont de plus routinier et aliénant, c'est Yves Leclair, qui regarde parfois le quotidien d'un œil méfiant et d'un regard négatif, qui le pousse à aborder la routine qui caractérise nos sociétés modernes comme étant un obstacle à surmonter. Leclair est également un poète qui, probablement par son lien étroit à la culture, à la poésie et à la philosophie orientales, consacre une grande importance à la contemplation, à la méditation et à l'inactivité ou à la lenteur nécessaires pour la réalisation de ces activités. En plus, ce rythme lent et calme est

complètement contraire à la vitesse caractéristique de nos sociétés modernes, d'où le ton critique que nous repérons dans son œuvre vis-à-vis de ce tempo trop rapide et de ces habitudes trop irréflechies propres à notre monde actuel.

Par exemple, dans le recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005), le quotidien est présenté comme un mur qui ne nous laisse pas sortir, qui nous retient sans qu'on puisse le franchir ; mais, face à cet obstacle que constitue le quotidien, le poète nous encourage à ouvrir la porte, parce que nous découvrirons que ledit mur n'existe pas en réalité, qu'il n'est qu'une contrainte sociale que nous nous imposons, et qu'en fait nous avons la capacité de le franchir. Le quotidien est donc abordé ici à partir d'une vision négative qui le présente comme une « prison », comme un obstacle que nous nous infligeons nous-mêmes, et que le poète nous encourage à surmonter : « Ton quotidien, dis-tu, est une prison. Tu peux aller au-delà. Te suffit d'ouvrir la porte. Alors tu verras qu'il n'y avait pas de mur, que le mur c'était toi, qu'il n'y avait pas besoin de porte, en vérité » (Leclair, 2005 : 94).

Cette autre scène décrite dans le recueil *Voie de disparition* (Leclair, 2014b), nous montre également le regard négatif que le poète porte sur le côté le plus aliénant et le plus routinier du quotidien. Leclair y décrit une scène qui a lieu dans le métro de Paris, une scène de la vie quotidienne moderne qui semble le dégoûter, et sur laquelle il verse un regard réprobateur, en soulignant les effets négatifs qui la caractérisent, comme l'alcoolisme, le suicide ou, de manière plus générale, le manque d'humanité qu'il voit reflété dans ces « voyageurs sans visage » qu'il cite :

Accueil dans le métro parisien à la station Réaumur-Sébastopol – un fou furieux en train de débiter des insanités contre l'enfer et les moutons qui l'entourent, le court délire hoquetant d'un alcoolique qui tangué, un peu plus loin, dans la rame bondée de voyageurs sans visage, l'œil rivé à leur écran, tandis qu'on annonce qu'il y a eu le suicide d'un homme sur la voie et que la ligne est bloquée du côté de la Gare du Nord. Où est-on ? (Leclair, 2014b : 38).

Face à cette prise de conscience du poids que le quotidien exerce sur nous, le poète tente de s'en débarrasser et de s'en évader, il laisse son imagination s'en aller vers d'autres endroits ou d'autres moments qui seraient loin de ces tâches quotidiennes qui l'agacent et dont il veut sortir, ainsi que ce passage du recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001) nous laisse voir, un recueil dont le titre est déjà très évocateur, dans la mesure où il fait allusion à cette volonté manifestée par le poète de sortir de l'accablant quotidien et de respirer un peu, c'est-à-dire de « prendre l'air » :

Dans le bureau, plein d'ombres, ce matin,
au milieu d'une avalanche de livres,
de souvenirs, de pierres, de photographies,
la table où je me livre à des abîmes
de paresse est ancienne. Très abîmée, mais
très précieuse, pleine de trous et d'inscriptions
au crayon. Y règne un silence si tranquille,
si plein de vide rêveur que j'ai l'impression
de me trouver au milieu d'un village en été,
avec son bruit de fontaine légère,
sa petite place solennelle où flânent
des gosses, et des femmes dont les seins
gonflent sous les robes sans jupon (Leclair, 2001 : 144).

Leclair critique aussi la vie toujours active et sans pause que nous menons dans nos sociétés actuelles, et il fait l'éloge de l'inactivité, comme nous pouvons le constater le recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005) : « Dans notre société des affaires, le *stationnement* est interdit. *Interdit aux nomades* » (Leclair, 2005 : 47). Dans cet autre extrait du recueil *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014a), le poète remarque aussi que nous vivons dans une société dans laquelle nous nous déplaçons de plus en plus vite mais sans faire vraiment attention aux endroits visités, ou presque. Il y a une critique aussi de l'homogénéisation de nos identités que la société actuelle provoque en nous à travers l'aliénation, ce qui se traduit en un regard assez critique du quotidien en général, caractéristique de nos sociétés actuelles, dans lesquelles nos vies ressemblent, d'après Leclair, à l'uniformité et à la platitude qui règne dans les supermarchés :

Circulez ! Il n'y a rien à voir. Et nous circulons à tous les bouts du monde. Et nous ne voyons rien.

Encore dérangé par un appel publicitaire au téléphone. Comme si nos existences en étaient réduites à un grand voyage organisé par les marchands du temple dont nous serions les fidèles jobards.

Ceux-là voudraient tant que nos vies soient calibrées, lisses, toutes uniformes, comme au supermarché (Leclair, 2014a : 10).

De même, dans cette même tendance à vanter l'inactivité, Leclair affirme que dans cette société de vitesse dans laquelle nous vivons, nous ne savons plus rester sans rien faire, nous ne savons plus perdre du temps, nous vivons dans un type de société où tout ce que nous faisons doit avoir comme but la productivité et l'efficacité. C'est pourquoi, le rythme caractéristique

de nos sociétés, nous impose une conception de la temporalité soumise à la vitesse, tel que cet extrait du recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) nous le montre : « Mi juin : je compte mes jours libres – comme un voleur compte en cachette les billets de « transport » qu’il a volés à la gare du Temps et au guichet de l’Ordre social » (Leclair, 2007 : 78). En plus, d’après Leclair, de nos jours, il semblerait que tout doit être rentable, que tout doit servir à quelque chose, avoir une finalité, sinon, on a la sensation d’être en train de perdre du temps, une idée inenvisageable, inimaginable et inacceptable d’après la conception temporelle soumise à la vitesse la plus trépidante qui marque nos sociétés modernes. Face à cette constatation, Leclair fait une sorte d’éloge de l’inactivité et revendique la valeur du temps perdu, du temps inutile qui est, en réalité, le plus utile pour le poète, qui recherche, d’après ses propres mots, « l’utilité de l’inutile » :

Le temps, on l’accélère aussi pour qu’il soit décidément plus rentable. On n’aime pas le temps perdu, le *bon temps perdu*. Même celui des vacances doit être rentable.

Au temps de travail, certes dû à la société, mais qui ne doit pas asservir l’être humain, s’opposerait le temps de la contemplation, hors des biens de consommation. Au vrai, ne sont-ils pas complémentaires, l’un n’allant pas sans l’autre, comme l’adret et l’ubac ? L’utile n’existe pas sans l’inutile. Utilité de l’inutile (Leclair, 2014b : 15-16).

Le fait de rester sans rien faire, de ne passer son temps qu’à contempler, permet au poète de se fondre avec le décor et le paysage qui l’entoure, et d’aborder le quotidien avec une autre disposition et une autre cadence plus calme et posée. Le désœuvrement est donc mis en valeur par ce poète, ce qui constitue en même temps une manière de critiquer l’occupation et l’utilité perpétuelle que nos sociétés modernes exigent, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005) : « Tu passes ton temps à ne rien faire, me dit-elle. Je ne fais rien, en effet. Je contemple. Quelque chose d’autre se fait en moi. Je disparais dans le décor » (Leclair, 2005 : 32).

De même, et en rapport avec cette notion de perte de temps mise en valeur par Leclair, nous remarquons à plusieurs reprises dans son œuvre, de même que nous venons de le constater aussi bien dans l’œuvre poétique de Maulpoix que dans celle d’Emaz, une critique de la manière dont nous voyageons de nos jours. D’après Leclair, on ne s’arrête plus savourer les particularités des endroits visités, mais on passe vite, on prend quelques photos, et on continue, suivant le même rythme frénétique qui caractérise notre vie quotidienne soumise aux contraintes infligées par les sociétés modernes. Face à cette réalité, le poète invite le voyageur à faire attention aux petits détails qui, normalement, passent inaperçus lorsqu’on fait un voyage suivant la vitesse

caractéristique de la modernité. Il y a donc une critique de la manière dont nous faisons du tourisme de nos jours, qui n'est qu'un reflet de notre manière de concevoir la vie dans les sociétés modernes, en passant vite par les endroits, sans vraiment prendre le temps de connaître les lieux que nous visitons. Ce fragment qui fait partie du recueil *Le journal d'Ithaque* (Leclair, 2012a), représente donc une sorte d'invitation à voyager autrement, en faisant attention à ce qui, en principe, et à cause d'être immergés dans la vitesse imposée par notre société actuelle, n'attire pas notre attention :

À défaut de peindre – comme un
peintre naïf – le village aie
l'œil natif, et l'oreille, oriel
du cœur. Ne flâne pas comme un
vulgaire touriste à l'œil terne.
Sur la table la taverne
alsacienne, vois la bière
moirer sa merveille en lumière
dans la chevelure vermeille
de la vendeuse de bretzels (Leclair, 2012a : 16).

Ce dernier fragment nous montre que, pour Leclair, il est vraiment indispensable de porter un regard différent sur le quotidien, un regard qui ne dépende pas de ce qui rend nos sociétés actuelles si accablantes et aliénantes, mais qui puisse apporter quelque chose de différent, voilà probablement pourquoi Leclair consacre une telle importance à la contemplation et à la méditation, parce qu'elles nous permettent de sortir de la vitesse et de la routine quotidiennes, et de revenir sur des valeurs qui semblent perdues dans nos vies modernes, comme la lenteur, la quiétude, la réflexion, ou le recueillement. Ce regard nouveau pourrait également être le regard poétique que cet auteur porte sur le quotidien, un regard qui permet de lui conférer une nouvelle allure, en faisant ressortir ce qu'il a d'extraordinaire. Dans ce sens-là, dans l'œuvre de Leclair, il y a souvent une invitation lancée au lecteur pour qu'il tente aussi de trouver ce regard différent et extraordinaire, tel que nous l'avons vu dans l'extrait précédent en rapport avec les voyages.

Un dernier poète, parmi les plus représentatifs dans leur rapport au quotidien, qui réalise une critique de nos sociétés modernes tout en essayant d'extraire ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire en elles à travers une vision poétique versée sur le quotidien, c'est Jean-Claude Pinson, qui apporte une vision plus historique, pour ainsi dire, au thème qui nous concerne,

dans la mesure où il compare souvent des aspects concernant notre société actuelle avec des caractéristiques de notre manière de vivre qui faisaient jadis partie des habitudes de la vie du poète, mais qui ont disparu de nos jours. D'abord, nous retrouvons Pinson, dans son recueil *Drapeau rouge* (Pinson, 2008), en train de faire toute une réflexion sur la société actuelle et la rapidité qui la caractérise, à partir de la disparition de la voyelle « o » du mot « saxo ». À son époque, quand le poète était jeune, il affirme qu'on appelait cet instrument de musique qu'il évoque dans le poème « saxo » mais, maintenant, on l'appelle « sax » tout court, ce que le poète interprète comme un signe de changement d'époque, et comme la marque de la vitesse qui caractérise notre époque, et aussi notre écriture actuelle, plus penchée vers la vitesse et le raccourcissement que vers des fragments longs. C'est-à-dire c'est à partir d'un petit et simple changement dans un mot que l'auteur tire toutes ces conclusions sur la vitesse caractéristique de nos sociétés modernes, qui influence inévitablement la manière dont les poètes abordent le travail avec les mots, en les rendant plus favorables à des passages brefs et fragmentés, plutôt qu'en les renvoyant à des formules plus longues et étendues :

[...] le mot sax(O).

Erreur ! Erreur d'époque ! nous a-t-on immédiatement fait savoir. Car on dit sax aujourd'hui, sans plus. Ce n'est plus dans le tempo, paraît-il, le O bleu de saxo. Trop daté, trop rétro, nous a fait remarquer Vico Spoppi, un musico de nos amis ça n'a l'air de rien, cette histoire de voyelle qui disparaît. Mais en fait, c'est tout un changement d'époque qui s'y manifeste. En gros : la terre ne tourne pas saxo mais sax/. Question de rythme : plus rapide aujourd'hui, plus saccadé, plus techno. Et question de phrasé : plutôt cut-up que longues périodes, plutôt sex/ qu'amour de loin, etc. (Pinson, 2008 : 78).

En continuant avec cette perspective que nous pourrions qualifier d'historique, Pinson reconnaît qu'aujourd'hui il ne proclame plus rien, et que ses années de jeune revendicatif sont terminées. Malgré tout, il lui reste la poésie, en tant qu'outil de revendication ou, du moins, d'analyse sociale. C'est-à-dire même s'il ne se considère plus un jeune idéaliste, à cause aussi de la tendance individualiste qui marque notre société actuelle – « chacun bricole dans son coin » – il est conscient de la réalité sociale qui l'entoure et il continue de la donner à voir et de la critiquer, à travers ses poèmes, comme cet extrait du recueil *Laius au bord de l'eau* (Pinson, 1993), où il évoque des notions comme celle des « h.l.m. », des « rocales » ou du « chômage », en tant que symptômes des aspects négatifs des sociétés actuelles :

Aujourd'hui je ne proclame rien j'essaie
de me bâtir une petite principauté

ce n'est pas original, c'est l'air de l'époque
chacun bricole dans son coin

me retient moi la poésie, ce qu'elle a de plus vrai,
quand elle n'est pas du genre
ici hôtel beau rivage
attention poésie quatre étoiles

néanmoins je lis de près les quotidiens
à la loupe scrutant des contrées très lointaines
attentif aux détails comme je fais au musée
devant les paysages champêtres des flamands

je ne peux pas non plus feindre de ne pas voir
le long de mon parcours ceux qui sont venus là
avec leurs gaules au bord de la rivière
pour fuir leur h.l.m. et le bruit des rocades
oublier le chômage avec des packs de bière
eux n'aiment pas qu'on leur demande si ça mord
leurs avant-bras tatoués (c'est leur façon d'écrire)
font qu'on n'insiste pas (Pinson, 1993 : 26).

Enfin, nous ajouterons ce dernier extrait du recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991), où Pinson avoue qu'à part « l'ordinaire des jours » qui l'entoure au quotidien, et dont il critique certains aspects dans ses poèmes, il continue de chercher à travers le poème, en revendiquant ainsi que, malgré les aspects négatifs du quotidien, le poème est capable d'extraire ce que Pinson lui-même appelle « autre chose », en faisant allusion à la dimension extraordinaire que tout quotidien cache en lui :

tu te dis que peut-être il suffit
de puiser dans l'ordinaire des jours
de quoi rincer ce qu'on appelle une âme
encore que ces poèmes prouveraient
 que tu cherches autre chose
 par exemple un alliage de mots pour dire
 la beauté du paysage certains jours
 où comme un bouclier l'estuaire allié au ciel
 tend son argent (Pinson, 1991 : 12).

Avant de terminer cette partie sur la critique de notre société aliénante et plate que les poètes étudiés réalisent dans leurs poèmes en évoquant les aspects les plus accablants de la vie quotidienne, il faudrait parler d'autres poètes que l'on considère secondaires dans leur approche au thème du quotidien, mais qui partagent quand même leur vision de cette critique des sociétés modernes dans leur poésie. Le premier poète à citer, c'est Guy Goffette, qui semble être sensible au côté le plus négatif qui caractérise nos sociétés actuelles, tel que nous pouvons le constater dans cet extrait de l'essai sur le « Nouveau Lyrisme » intitulé *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), écrit par Jean-Michel Maulpoix, et où on fait allusion à la poésie de Goffette, en la présentant comme une poésie qui est attentive au côté négatif dont la vie quotidienne caractéristique de la société actuelle serait atteinte : « La poésie de Goffette diagnostique l'incurable maladie dont souffre la vie commune » (Maulpoix, 2009 : 223). De même, dans son essai *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b), Leclair affirme que la poésie de Goffette dénonce des traits négatifs de la société : « Goffette dénonce donc la solitude, l'indifférence, l'oubli de l'autre » (Leclair, 2012b : 189), tout en affirmant que la fréquentation des aspects négatifs de la société actuelle permet au poète de mettre en valeur le côté extraordinaire du quotidien : « Le poète qui tourne en rond et broie du noir, mesure d'autant plus la valeur de l'or dans la boue » (Leclair, 2012b : 80).

Si nous entrons plus directement dans l'œuvre poétique de Goffette et dans son rapport au quotidien en tant que critique des sociétés modernes, nous remarquerons qu'il fait parfois allusion au dimanche, en associant ce jour de la semaine à la routine, aux jours qui s'ensuivent sans qu'il n'y ait presque pas de différence qui les distingue. Par exemple, la sensation de quotidien qui se répète et qui nous engloutit dans sa roue est fortement marquée dans ce poème du recueil *Le pêcheur d'eau* (Goffette, 1995), grâce à l'utilisation d'expressions comme « une fois de plus » ou « une fois encore ». En plus, le dimanche apparaît associé à une image qui transmet la sensation d'angoisse que le fait d'être intégré dans la routine quotidienne peut entraîner, à travers l'expression « tout un dimanche autour du cou ». Mais, si nous avons décidé d'inclure la figure de Goffette, c'est parce qu'en réalisant cette critique de la routine et de la vie de tous les jours dans sa poésie, il parvient à nous donner une vision particulière du quotidien, et c'est en portant un regard poétique sur lui qu'il pourra trouver ce qu'il peut avoir d'extraordinaire :

Et puis un jour vient encore, un autre jour,
allonger la corde des jours perdus
à reculer sans cesse devant la montagne

des livres, des lettres ; un jour

propre et net, ouvert comme un lit, un quai
à l'heure des adieux – et le mouchoir qu'on tire
est le même qu'hier, où les larmes ont séché
-un lit de pierres, et c'est là où nous sommes,

occupés à nous taire longuement,
à contempler par cœur la mer au plafond
comme les poissons rouges du bocal,
avec une fois de plus, une fois encore

tout un dimanche autour du cou (Goffette, 1995 : 21).

Pierre Alferi est un autre poète qui semble consacrer quelques lignes de sa poésie à réaliser cette critique des sociétés modernes à travers l'approche du quotidien. Il ne faut pas oublier qu'Alferi est un poète que l'on associe le plus souvent à des tendances plus formalistes ou expérimentales de la poésie, ce qui l'éloigne un peu du reste des poètes étudiés dans notre travail, des poètes plus proches de voies lyriques de la poésie. Néanmoins, malgré les différences notamment formelles entre Alferi et le reste des poètes de notre travail, il existe quelques thématiques sur lesquelles il réfléchit et auxquelles il consacre une importance comparable ou similaire à celle des poètes plus lyriques, notamment en ce qui concerne les sujets qui sont en rapport avec la présence du quotidien en poésie. Par exemple, l'un des points qu'Alferi semble partager avec le reste de poètes étudiés, c'est la vision négative et critique de nos vies quotidiennes, marquées par des gestes, des bruits et des attitudes de la vie ordinaire de tous les jours. Alferi décrit l'individu moderne comme un « chevalier de l'ordre vulgaire » dans le fragment qui suit, tiré du recueil *La voie des airs* (Alferi, 2004), comme si nous étions des êtres intégrés dans le décor de la vie quotidienne :

DES INCONNUS ONT PRIS VOS PLACES

à la table ronde, leurs doigts
déjà tapotent le marbre –
je pense à vous beaucoup
– le bras d'un chevalier
de l'ordre vulgaire
mouline la neige
tranche et tire les têtes

dans le bruit vidéo –
on l’oubliera ce long zapping –
je pense à vous beaucoup
pixellisés parmi les zooms
de la mémoire, vous êtes presque
dans le décor
vos genoux, vos mentons, vos coudes
tendent la toile
des pellicules
puant le ketchup et la cire
vous collent à la peau –
je pense à vous beaucoup
mes regrettés vivant
sur cette chaîne étrangère
dont nous partageons les plages
faute de vie commune (Alferi, 2004 : 42).

En rapport avec ceci, Pierre Alferi montre souvent une attitude opposée à tout type de contrainte, aussi bien sociale que linguistique, en se montrant ainsi contraire à ce que la vie quotidienne peut nous imposer dans sa routine, et en élargissant à la dimension poétique cette attitude d’opposition, avec laquelle il voudrait échapper à la répétitivité, tel que ce bref extrait du recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997) nous permet d’observer :

Les passants ce matin ont le menton gommé
Par le savon à barbe, les yeux mal ouverts, la démarche
Légèrement freinée. Ils flottent dans la lumière
Indirecte de la communication.
[...] N’imitez pas l’oral
Dans l’écrit, ne rechaussez pas vos bottes trempées (Alferi, 1997 : 12).

Nous continuerons avec le poète William Cliff, qui fait très souvent allusion à cette critique de la société dont on parle, en essayant de porter un regard poétique sur le quotidien et d’en tirer ce qu’il y a d’extraordinaire en lui. Ce thème de la critique de nos sociétés modernes, constitue un thème très récurrent dans la poésie de Cliff et c’est probablement l’un des thèmes qu’il développe le plus dans son approche du quotidien. Ceci nous montre que même si nous avons classé certains poètes comme étant secondaires, parce que leur contribution au thème du quotidien est plus timide en général, il peut y avoir quelques aspects de leur travail poétique qui

sont aussi développés par rapport au quotidien que ceux des poètes que nous avons considérés principaux.

La vision de Cliff vis-à-vis du quotidien est très souvent négative, ce que nous voyons clairement dans la critique qu'il fait de nos sociétés modernes, engouffrées dans la monotonie, la routine, la vie répétitive, fade et individualiste, suralimentée et consommatrice qui nous pousse à la solitude et au manque de liberté. Par exemple, dans le premier poème du recueil *Immense existence* (Cliff, 2010), le poète montre un regard très critique vis-à-vis de la vie quotidienne menée par les gens dans la société actuelle. Il parle de la foule qui se précipite dans le tram, qui agit par impulsions, où les personnes bougent sans réfléchir, en répétant leurs actes et attitudes de tous les jours sans arrêt. D'ailleurs, l'emploi anaphorique de la formule « les gens » renforce cette sensation de foule anonyme et de quotidien répétitif. En plus, le poème se ferme en boucle, en reprenant à la fin les mêmes gestes ou les mêmes actions cités au début, des gestes et des actions comme ceux de boire du café ou de prendre le tram, ce qui renforce la répétitivité du quotidien, qui est pris dans le piège de la routine caractéristique des sociétés modernes :

LE TRAM DE NANTES

les gens fument les gens absorbent du café
les gens boivent les gens mangent beaucoup de viande
ils mangent la chair des bêtes qu'ils ont tuées
les gens en mangent parlent les gens se déhanchent
en s'envoyant du vin les gens font des enfants
pendant qu'ils dorment les gens rapprochent leurs
corps
les gens s'accouplent les gens sans s'en rendre compte
en rapprochant leurs corps les gens s'entrefécondent
et comme tous les animaux sur cette terre
les gens se reproduisent les gens se libèrent
de leurs angoisses en engendrant des enfants

et puis quand ils vont sur les trottoirs de la ville
les gens fument encore en attendant le tram
car le tram pour les gens ne vient pas assez vite
les gens en entrant dans le tram se précipitent
et puis le tram repart comme il était venu
d'autres gens vont attendre la venue du tram

qui va les emporter où ils veulent aller
le tram de Nantes les emporte hors de la ville
pour respirer l'air des oiseaux les gens s'en vont
avec le tram de Nantes dans les bois fertiles
pour refertiliser leurs besoins légitimes

ensuite avec le tram les gens rentrent dans Nantes
où ils refumeront les gens prendront des viandes
et ils reparleront les gens boiront du vin
ils absorberont du café les gens alors
iront chercher le tram afin d'aller dehors
respirer l'air des oiseaux qui chantent à Nantes
à gorge triomphante l'Existence Immense (Cliff, 2010 : 7-8).

Cliff critique aussi la surabondance, la suralimentation, l'excès d'information qui caractérise nos sociétés modernes mais qui, malgré tout, semblent être plus vides que jamais. C'est le paradoxe de la surabondance qui nous conduit au manque, au vide et à la solitude qui est critiquée par le poète. Cette critique des excès qui caractérisent nos vies modernes, est renforcée par la comparaison que Cliff réalise de nos habitudes avec celles de jadis, qu'il considère plus mesurées et raisonnables. Ainsi, d'après ce poète, avant, les gens avaient faim à cause de la guerre, et maintenant nous sommes suralimentés ; avant, on faisait de la poésie, et maintenant, il nous manque des mots, on a plus d'information que jamais mais on ne fait plus de poésie. C'est-à-dire la critique entamée par Cliff vis-à-vis de la société actuelle, finit par toucher aussi la sphère poétique, dans la mesure où le manque de poésie qui détermine notre société moderne, représente l'un des indicateurs des maux dont notre monde actuel est atteint. C'est pourquoi, Cliff porte un regard critique sur la société d'aujourd'hui, dans laquelle le manque de poésie n'est qu'un des indicateurs du vide qui nous envahit, malgré l'abondance apparente qui nous entoure, tel que cet extrait du recueil *Le pain quotidien* (Cliff, 2006) nous permet de le constater :

vous qui avez eu faim pendant la guerre
quand vous étiez en pleine adolescence
que dites-vous de nous Gaston Compère
nous dont le ventre constamment encense
la superfluité qu'on nous dispense
comme aliment à nos âmes assises ?
et quand vous mangiez de la poésie

malgré la faim qui vous mordait l'entraille
soupçonnez-vous que nos têtes farcies
d'aujourd'hui n'en connaîtraient rien qui vaille ? (Cliff, 2006 : 114).

Le pessimisme du regard critique de Cliff vis-à-vis de la société moderne concerne également le monde du travail tel que nous le concevons dans nos sociétés actuelles, et son regard critique s'aggrave lorsqu'il parle des travailleurs comme de morts qui rendent l'âme après une journée de travail :

les hommes souvent ne sont que des bêtes
qui vont et viennent comme font les chiens
on les voit travailler sans que leur tête
ne les inquiète sur d'autres besoins
que celui de travailler ils n'ont rien
que le travail et remuer leur corps
jurer parfois à cause de l'effort
que leur demande leur tâche cranche
puis ils s'endorment comme font les morts
arrivés au bout de leur existence (Ibid. : 11).

Un autre aspect de nos sociétés modernes sur lequel William Cliff porte aussi son regard critique, c'est la vitesse, qu'il décrit comme une « course infernale » dans cet extrait de son recueil *Épopées* (Cliff, 2008). Encore une fois, Cliff fait une critique féroce de notre société qui nous engloutit dans sa vitesse et qui exclut ceux qui ne s'adaptent pas à son rythme :

[...] la « normalité » de ce dégât
organisé par la sagesse qu'a
enfantée notre société « normale » –
malheur à celui qui ne roule pas
et n'a pas voie dans sa course infernale ! (Cliff, 2008 : 70).

La critique porte d'autres fois sur l'environnement, un autre aspect que la société actuelle semble négliger et qui constitue un point que Cliff considère digne d'inclure dans sa vaste critique des sociétés modernes en poésie. Par exemple, dans ce fragment tiré du même recueil que nous venons de citer, le poète critique les grandes villes trop polluées et pleines de voitures :

on est assommé par le bruit d'enfer
d'une autoroute de béton armé

ayant dans chaque sens cinq voies tracées
où hurlent sans arrêt les véhicules –
plus loin : une autre chaussée où circulent
dans les deux sens un flot à quatre bandes –
voilà comment s’offre le majuscule
fleuve où l’on espérait tant se détendre ! (Ibid. : 70).

La solitude est un autre aspect qui caractérise nos sociétés modernes et qui est critiqué ou regardé d’un œil réprobateur par le poète, qui a une vision pessimiste de l’homme moderne occidental qui, d’après lui, vit soumis à la solitude :

car c’est le lot de l’homme occidental
d’être renvoyé à sa solitude
et aux barreaux de sa cage mentale
dont il ne peut pas quitter l’habitude
et que fait-il pour échapper aux rudes
barreaux de son effroyable prison ?
il cherche l’ivresse dans les frissons
de l’alcool et du corps oui les matraques
de la musique et de la danse sont
ce qu’il lui faut pour casser sa baraque (Ibid. : 49).

Face à cette critique multiple de nos sociétés modernes, Cliff manifeste une volonté apparente de fuir le quotidien qu’il condamne de manière récurrente dans ses poèmes. Par exemple, dans l’extrait qui suit, tiré du recueil *Le pain quotidien* (Cliff, 2006), la routine est présentée comme un ennemi pour l’homme qui devrait lutter contre elle avant que la mort n’arrive :

l’ennemi qui nous guette la routine
l’ennemi l’horreur la « tâche » d’exister
de cuisiner une même cuisine
voir le même décor nous regarder
les mêmes arbres dans le vent d’été
balancer leur membrure triomphante
cet ennemi sans cesse nous demande
d’ameuter contre lui je ne sais quoi
avant que vienne la Grande Méchante
fermer sur nous sa fosse avec fracas (Cliff, 2006 : 38).

C'est-à-dire William Cliff est un poète qui ne semble pas aborder le quotidien comme un aspect fondamental ou central de sa poésie, parce qu'il a d'autres points d'intérêt qui sont traités de manière beaucoup plus profonde et fréquente dans ses poèmes. Néanmoins, il semble avoir un regard très développé en ce qui concerne la critique des sociétés modernes, un aspect fondamental du rapport des poètes étudiés au quotidien. Cliff aborde tous les éléments fondamentaux qui caractérisent nos sociétés modernes et qu'il décrit comme « la vue de la rue où quelque fourmi humaine continue sa course sotte » (Ibid. : 19). Mais, à part cet esprit de dénonciation évident, ce que Cliff obtient à travers cette mise en mots du côté le plus répréhensible du quotidien, c'est un regard poétique sur le quotidien qui ne semble avoir rien d'extraordinaire ni de remarquable en dehors de la sphère poétique, jusqu'à ce que le poète l'introduit dans ses poèmes, lui conférant ainsi un nouvel état sur la page, une nouvelle allure poétique qui nous permettra de le regarder différemment et, éventuellement, de trouver en lui quelque chose d'extraordinaire ou de remarquable, malgré le clair penchant critique qu'il acquiert dans les poèmes de Cliff. Ceci nous permet d'affirmer que le fait que les poètes étudiés aient la volonté de montrer et de critiquer les aspects du quotidien qu'ils considèrent condamnables dans nos sociétés actuelles, n'empêche pas qu'ils fassent d'eux des éléments dignes d'entrer en poésie. Ainsi, même les éléments les plus négatifs et critiquables du quotidien, constituent de la matière poétique pour ces poètes.

Une dernière poétesse qui semble porter un regard critique sur le quotidien aliénant et routinier qui caractérise nos sociétés modernes, tout en essayant de tirer ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire en lui à travers sa mise en poésie, c'est Marie-Claire Bancquart, qui se positionne contre l'aliénation et la torpeur à laquelle nous mène le quotidien actuel. D'après cette poétesse, le quotidien nous entraîne vers l'aliénation, vers la torpeur, l'engourdissement des sens, ce qui est très clairement montré dans ce poème du recueil *Rituel d'emportement* (Bancquart, 2002), qui raconte une scène dans le métro, où seules deux personnes parmi tous les passagers, semblent conserver la capacité d'étonnement et d'émerveillement, suite au contact de leurs regards, qui leur permet de se différencier de la foule, de la masse homogène et même « morte » qui est décrite par Bancquart, devenant ainsi les protagonistes d'un instant unique. De cette manière, Bancquart met en valeur la capacité humaine d'échapper à la masse anonyme dans laquelle nous sommes engloutis par le quotidien :

MORTS

Une chaise ancienne

Au bras d'un homme

Monte dans le métro

Il fronce les sourcils

Tape au plancher

S'assied

Bien décidé

Sur sa chaise

Au milieu des strapontins vides

Personne ne sourit

Sauf un garçon qui tient son livre comme un bouclier

Et lui

Un instant réunis dans leur langage sans mémoire

Parmi les morts qui peuplent le wagon (Bancquart, 2002 : 31).

De même, nous retrouvons souvent dans l'œuvre de Bancquart le métro comme un espace qui représente la routine, le manque de vie et d'air, l'absence de nature, un espace où il faut penser à tout ce qui y manque pour pouvoir survivre. Le métro constitue donc souvent dans l'œuvre de Bancquart, l'emblème de tout ce que la vie quotidienne apporte de plus négatif dans les sociétés modernes :

MÉTRO

Dans le métro

écoutez-vous les arbres

qui parlent morts à travers les affiches ?

Pensez-vous

au travail des muqueuses

dans votre voisin ?

Avez-vous envie

de crier le vert du torrent

contre la nouvelle du jour ?

En somme

gagnez-vous votre vie ? (Ibid. : 107).

Dans cet autre extrait du recueil *Terre Énergumène* (Bancquart, 2009), Bancquart parle des matins moroses où nous montons dans l'autobus et contemplons tous ce qui nous entoure avec un regard plein d'ennui, ce qui montre sa vision négative sur l'accablant quotidien. Les exemples cités jusqu'ici nous montrent qu'il y a un lien entre les comportements aliénants et accablants de nos sociétés actuelles et les moyens de transports notamment urbains, comme le métro et le bus que la poétesse cite dans les exemples précédents et dans cet extrait qui vient :

Autobus. Ces matins moroses
où tout nous semble également en déroute :
la rose et l'ongle,
la paix mondiale et le caillebotis
le visage ingrat des maisons
vu par la vitre de l'autobus dans les avenues
haussmanniennes...
« C'est une version de l'ennui du cloître »
dit un ami (Bancquart, 2009 : 25).

Dans cet autre extrait du recueil *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents* (Bancquart, 2005), Bancquart compare notre manière actuelle de nous mettre en rapport avec les personnes et la manière de manger : sur place ou à emporter, qu'elle traduit en plus à l'anglais « take away », ce qui représente un autre signe distinctif de notre société de plus en plus mondialisée, où la primauté de la langue anglaise semble se répandre de plus en plus. Ainsi, elle intègre un élément qui fait partie de nos vies modernes et pressées dans le poème :

VIEILLESSE
Les douceurs, les rencontres
ne s'offrent plus à emporter (*take away*)

où serait-ce ? et pour quel petit temps ?

Mais, pour qui a souvent parcouru des espaces impitoyables,
plus belles les noces,
soleil, amitié, vignes,
à *consommer sur place* (Bancquart, 2005 : 88).

Face à cette société aliénée, où règne la solitude et dans laquelle nous n'arrêtons pas de répéter les mêmes mouvements, les mêmes habitudes et les mêmes horaires, Bancquart met en valeur le pouvoir de la poésie et du poète, en revendiquant leur capacité de résister et de faire

face à l'accablant quotidien qui nous engloutit et nous conduit vers un état que Bancquart qualifie de « prêt-à-penser ». Ainsi, la poétesse souligne le rôle social du poète dans nos sociétés actuelles, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010) :

Dans une société policée, et plus encore dans une société fondée sur la consommation et le prêt-à-penser, le poète apparaîtra toujours comme un énergumène : au mieux comme un rêveur, au pire comme quelqu'un bon à exclure de la cité, fût-ce, comme chez Platon, après l'avoir couronné... (Bancquart, 2010 : 53).

De même, Bancquart conçoit la poésie comme une manière d'affronter, de faire face au rythme et à la vitesse imposée par notre société actuelle, c'est-à-dire comme un moment de répit où pouvoir consacrer plus de trois minutes de suite à une seule activité, comme la poésie, capable de nous faire sortir de la roue du quotidien et de cette société du « prêt-à-consommer » :

Il me semble que le poème est plutôt un lieu de résistance au « politiquement/idéologiquement correct » : lire lentement au lieu de zapper, écouter en silence, et suffisamment longtemps (ah, les « trois minutes par poète » quelquefois prévues dans une séance collective !) Ne pas entendre une énième protestation contre les abus de ce monde, mais un texte qui a de quoi la faire naître chez le lecteur ou l'auditeur [...] Mais allez voir et entendre, lisez, et vous sentirez quelle rythmique pénétrante vous impose une attention qui n'a rien à voir avec le « prêt à consommer » que la société nous propose sans cesse (Ibid. : 29).

3.1.2. L'effacement identitaire, l'altérité et la perte de repères

Dans cette deuxième partie, nous étudierons, dans un premier temps, le thème de l'effacement de l'identité, qui semble avoir une présence importante dans la littérature contemporaine en général, et que les poètes étudiés abordent aussi dans leurs travaux de création poétique, en le concevant comme un aspect négatif que le contact avec la vie quotidienne contemporaine semble apporter. Ce qui nous intéresse particulièrement dans notre travail, c'est de voir le rôle que le quotidien joue dans cette sensation de perte ou d'effacement de l'identité que les poètes étudiés semblent ressentir. C'est précisément le fait d'être et de se sentir intégrés et faisant partie de la vie quotidienne, de la routine de la vie de tous les jours, qui provoque le sentiment de perte de traces identitaires chez ces poètes, comme si le quotidien avait une sorte d'effet dissolvant des marques identitaires sur nous. De même, et en rapport avec ce thème de l'effacement identitaire, nous parlerons de l'altérité en tant que sujet qui fait indéniablement partie de l'œuvre des poètes étudiés. Ces poètes qui font attention à la perte de l'identité que le contact avec la vie quotidienne peut entraîner, sont également concernés par la

présence de l'altérité dans leur poésie, en cherchant non seulement à s'adresser à autrui mais aussi à intégrer autrui dans le poème, faisant ainsi preuve d'un désir de quitter le « je » poétique plus traditionnel et qui parlait au singulier, pour chercher d'autres voix poétiques plurielles, constituées de voix énonciatrices multiples.

Nous trouvons des traces de ces réflexions sur l'identité et l'altérité dans des essais théoriques et critiques contemporains, comme *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), du poète et essayiste Jean-Pierre Siméon, qui témoigne de cette obsession que la société moderne semble avoir pour nous assigner une identité fixe, stable et inaltérable à chaque individu. Face à cette volonté de nous attribuer une identité déterminée à chacun de nous, Siméon proclame la valeur de la poésie, capable à son avis de faire que l'altérité nous habite et nous fasse découvrir la présence de l'autre en nous-mêmes. Siméon parle de notions comme celle de « l'identité humaine », qui est promue par la poésie et qui nous permet d'atteindre une identité globale et faite d'autrui, ce que Siméon lui-même qualifie d'« esperanto de l'âme humaine » :

Voyez, par exemple, l'obsession identitaire qui régit nos sociétés et voyez comment le principe même de la poésie tel que je l'expose la ridiculise. [...] La poésie n'a jamais cessé de contester l'illusion de l'identité stable qui masque la profondeur que chacun nous sommes, l'innombrable que chacun nous sommes, la plasticité du vivant lui offrant par bonheur la chance des métamorphoses. Par bonheur, en effet : c'est le gage d'une liberté irréductible que de ne pouvoir être assigné à résidence dans une identité close et grotesquement sinon violemment réductrice que le jeu social et surtout la logique d'un pouvoir qui a besoin d'ordre et de maîtrise pour s'exercer, imposent. Y a-t-il plus juste expression de l'absurdité de la volonté de marquage qui vise à conjurer une réalité intenable que l'invention moderne de la carte d'identité ? Réduire l'identité d'un individu à des critères aussi labiles que son âge, sa taille, la couleur de ses yeux et son lieu de naissance [...] décidément, si on ne se ment pas, c'est une farce. La carte d'identité : une métonymie qui révèle au fond une peur panique, viscérale, de l'inconnu dont l'incarnation la plus ordinaire est l'étranger. [...] Que restituent les mille milliards de poèmes produits par les hommes en tous temps et en tous lieux ? Une identité humaine, et ils la prouvent multiple, contradictoire, complexe à l'image de toute vie humaine, mais surtout ils la prouvent commune sous les identités de surface, historiques, locales, culturelles. Voilà pourquoi chacun peut reconnaître une partie de son expérience existentielle dans un ghazel, un haïku, un pantoum, un sonnet. [...] Tout poème est un concentré d'humanité, qui révèle à chacun son altérité, c'est-à-dire son affinité avec l'autre et l'arrachant ainsi à sa petite identité personnelle de circonstance, le relie. La poésie est en quelque sorte un esperanto de l'âme humaine (Siméon, 2015 : 25-26).

Dans ce même essai, Siméon affirme que, face à la perte de repères identitaires provoquée par le mode de vie imposé par l'ère moderne, le poète cherche à se situer dans « l'universel humain », une catégorie plus plurielle et moins individualiste, qui nous permettrait de restaurer notre rapport de plus en plus morcelé à la réalité. C'est-à-dire la poésie, d'après Siméon, nous aiderait à reconnaître et à rétablir notre identité multiple et plurielle, faite d'autrui, pour ainsi réparer le faible rapport que nous avons de nos jours avec la réalité environnante :

Il s'agit toujours pour le poète, sans la nier, de traverser l'évidence du fait pour rejoindre l'universel humain. Position qui s'oppose frontalement et radicalement à l'actuel ordre des choses qui nous livre un réel infiniment fragmenté sous la forme d'un nombre infini d'images et de discours au même statut d'énonciation péremptoire et univoque, pièces d'un puzzle gigantesque où l'identité humaine se perd dans les particularités d'apparitions épisodiques. [...] Il est une autre perte pour l'homme dans ce temps d'abondance en toutes choses et que la poésie dénonce par l'évocation insistante du manque existentiel qu'elle induit, c'est celle de la relation sensible au réel. [...] Dans les pays développés, parangons du monde tel qu'il doit advenir, une abolition progressive du lien du corps avec l'environnement est à l'œuvre (Ibid. : 59-61).

De cette manière, et en suivant le ton critique et réprobateur contre certaines caractéristiques de nos sociétés modernes que nous avons déjà étudiées précédemment, Siméon nous présente la poésie comme celle qui pourra nous sauver de l'exclusion du réel que la vie moderne semble nous infliger, grâce à sa capacité de nous faire atteindre « l'appréhension sensible du monde », c'est-à-dire une perception plus humaine et sensitive, ce qui sert également à rappeler à l'homme qui il est en réalité, et à le confronter à sa véritable identité :

Dès lors que se perd l'appréhension sensible du monde (la compréhension poétique du monde) et cet abandon est à présent flagrant, la technique devenue totalitaire, instrumentalisant le réel pour l'asservir, exclut l'homme du réel et il n'est bientôt plus lui-même qu'un artefact sans âme, privé de sens. [...] La poésie est la perpétuelle insurrection de la conscience contre l'oubli que l'homme fait de lui-même dans sa marche hâtive. C'est bien de cet oubli que le poème nous sauve quand il nous rappelle à l'ordre du sensible (Ibid. : 64-65).

Le critique et essayiste Dominique Rabaté consacre lui aussi quelques réflexions à la question de l'identité dans l'essai *Gestes lyriques* (Rabaté, 2013), où il tente de définir l'identité du sujet lyrique comme étant intégrée dans un processus de « quête d'identité jamais stabilisée », en reconnaissant ainsi le caractère changeant et instable qui détermine notre identité. En plus, Rabaté fait allusion au linguiste et critique littéraire allemand Karlheinz

Stierle, qui affirme que la raison d'être de la poésie lyrique réside précisément dans cette quête identitaire qui semble ne jamais finir :

Le sujet lyrique [...] semble ainsi à la fois à la source et à l'embouchure du mouvement de la parole. Il dit une expérience [...] mais c'est dans le processus du dire qu'il se constitue. [...] C'est dans le fil de son discours, dans le mouvement de son dire que le sujet émerge et trouve figuration – comme l'a bien analysé Karlheinz Stierle qui voit dans le poème lyrique le procès même d'une quête d'identité jamais stabilisée (Rabaté, 2013 : 10-11).

Un peu plus tard dans le même essai, Rabaté avoue que la poésie moderne a la faculté d'exprimer le « moi » dans toute sa pluralité, en faisant allusion à l'altérité et en affirmant ainsi que le sujet poétique moderne est doté d'une voix infiniment multiple : « La poésie moderne devient propice à dire la pluralité infinie du Moi » (Ibid. : 119).

Le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix a également manifesté, dès le début de sa trajectoire aussi bien poétique que plutôt critique ou théorique, un intérêt particulier vis-à-vis de la question de l'identité et de l'altérité en poésie, ce que nous pouvons constater dans son essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), où il tente de définir le travail du poète en rapport avec la question identitaire, en affirmant que le travail poétique consiste en une interrogation et en un renouvellement des rapports identitaires :

L'identité du poète tient [...] à la configuration particulière des relations instaurées par son œuvre entre identité et altérité, et aux formes originales auxquelles ceux-ci ont donné lieu. Un poète est un être qui pose singulièrement dans la langue la question de l'identité. [...] Un poète est un être qui interroge et renouvelle des rapports. [...] Un poète est aux prises avec ses identités d'emprunt, comme avec les virtualités qu'il transporte et que son œuvre voudrait réduire à une seule. [...] Pouvoir signer son œuvre de son nom propre, n'est-ce pas enfin pouvoir s'approprier cette altérité que l'on a découverte sienne dès le commencement, puisque être poète c'est d'abord s'être reconnu *tel un autre*, puis s'être efforcé de lui ressembler, voire de se confondre avec lui (Maulpoix, 2002b : 210-212).

James Sacré semble également consacrer une importance particulière au sujet de l'identité, notamment dans les réflexions théoriques qu'il a développées dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où il souligne que la poésie constitue pour lui « une affaire de rencontre », dans la mesure où il s'agit de rencontrer l'autre et de l'intégrer dans le poème et de réussir à ce qu'il fasse partie du poème aussi bien que le « moi » du poète :

La poésie a presque toujours été pour moi une affaire de rencontre. [...] Mais c'est aussi une affaire de solitude. Parce que tout nous abandonne à chaque instant. Et les mots comme le

reste. La solitude qui fait signe à l'autre. Mais il ne s'agit pas pour autant de sortir de soi. J'aurais plutôt le désir d'être entièrement moi avec l'autre. [...] La page comme un lieu pour l'autre, visage du monde ou le tien qui est là ? Oui, dans l'accueil heureux parfois mais parfois dans le silence du refus, et dans la solitude : un lieu pour le poème en tout cas et le poème c'est aussi le monde (et non pas quelque explication ou dévoilement de celui-ci) dans sa matière des mots et de tout ce qui vient (on ressent de l'effacement aussi) à cause de ces mots.

Visage du monde ou visage de l'autre, le mien à l'occasion : autant d'énigmes qui font le visage [...] de mon poème (Sacré, 2013b : 41-42).

Finalement, nous aborderons aussi dans cette partie, le thème de la perte de repères dont ces poètes semblent être atteints. Dans la plupart des recueils des poètes étudiés, nous trouverons des traces de ce que nous pourrions qualifier de sensation de perte de repères, notamment temporels et spatiaux, comme si le fait d'être intégrés dans le déroulement quotidien, provoquait que le temps et l'espace qui nous entourent deviennent une sorte de masse indéchiffrable dans laquelle il devient encore plus difficile de s'orienter et de se retrouver soi-même, ce qui nous montre également que la notion d'effacement de l'identité est inévitablement en rapport avec la sensation de perte de repères temporels et spatiaux dont ces auteurs témoignent dans leur poésie.

Parmi les poètes que nous avons considérés principaux dans notre travail, à cause de leur insistance dans l'approche au thème du quotidien dans leur poésie, il faut parler de Jean-Michel Maulpoix, Antoine Emaz, James Sacré, Jean-Claude Pinson et Yves Leclair, comme ceux qui semblent se soucier le plus de cette sensation d'effacement de l'identité et de perte de repères, qu'ils mettent d'ailleurs en rapport avec le quotidien. Les poètes cités mentionnent et évoquent des moments et des scènes de la vie quotidienne dans lesquels cette sensation de perte de repères identitaires est évidente, conférant ainsi au quotidien une double tâche sur la page : d'abord, le quotidien devient le représentant sur la page de la sensation d'effacement de l'identité des poètes, et, ensuite, il devient également le véhicule de réflexions transcendantes et profondes que les poètes réalisent sur l'identité en poésie.

Mais, à part ces poètes que nous considérons principaux, nous consacrerons quelques lignes à l'étude d'autres auteurs qui abordent le thème du quotidien d'une manière plus subtile dans leur poésie, mais qui consacrent quand même une importance considérable à la manière dont le quotidien contribue à consolider la sensation d'effacement identitaire ou de perte de

repères temporels et spatiaux. Il s'agit de Guy Goffette, William Cliff, Pierre Alferi et Benoît Conort.

En ce qui concerne Jean-Michel Maulpoix, nous commenterons d'abord ses travaux plutôt théoriques et critiques, dans lesquels nous avons trouvé de nombreuses allusions à cette réflexion sur l'identité et sur l'altérité dont nous parlons, des réflexions qui semblent avoir fait partie des soucis de Maulpoix depuis ses premières parutions. Nous commencerons par l'un de ses premiers essais, intitulé *Poétique du texte offert* (Maulpoix, 1996b), où nous constatons que, déjà à la fin des années 1990, Maulpoix manifestait une inquiétude particulière vis-à-vis de l'identité en poésie, un thème qu'il mettait notamment en rapport avec le côté lyrique de la poésie sur lequel il a tellement théorisé. Par exemple, dans l'extrait qui suit, Maulpoix affirme que la dimension poétique « constitue un lieu de défiguration et de reconfiguration » de l'identité du poète :

L'espace poétique est celui d'une perpétuelle « relance » du sujet et du langage, d'une constante remise en jeu des formes de l'écriture et de la figure des choses. Il constitue un lieu de défiguration et de reconfiguration, où l'identité même du poète est toujours différée, redistribuée, suspendue à l'atteinte improbable de l'œuvre. [...] À travers toutes les choses du monde, le poète part à la recherche de la poésie, en essayant tour à tour quantité d'images et de visages. Il prend le risque de ne plus *s'y reconnaître*, de n'y plus voir clair et de tout défigurer (Maulpoix, 1996b : 56-57).

Dans ce même essai, Maulpoix affirme que l'écriture poétique implique une « disparition du sujet personnel », comme si le fait d'écrire provoquait une perte de l'identité individuelle et entraînait une certaine dépersonnalisation du poète : « Cet acte ne peut se désigner qu'à l'infinitif : son mouvement et son projet impliquent la disparition du sujet personnel. [...] Écrire impose de ne plus être soi, mais quiconque, quelconque, un semblable » (Ibid. : 93-94). Mais Maulpoix ne s'arrête pas là, il va plus loin en faisant allusion à la notion d'altérité et en soulignant que l'identité poétique est plurielle et qu'elle doit incontestablement être formée d'autrui, car, d'après Maulpoix, le poète contemporain cherche sa singularité dans cette multiplicité que représente la présence d'autrui dans le poème :

Le poète [...] ne peut plus être soi qu'à travers tous les autres. [...] Envahi par autrui, le poète s'installe à son tour dans le personnage de chacun. [...] Il cherche en fait au cœur de la foule une solitude plus absolue. [...] Il ne cherche à retrouver en autrui que sa propre subjectivité métamorphosée en légende (Ibid. : 118-119).

De même, dans l'essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b), Maulpoix continue de faire allusion à l'identité, en la mettant en rapport, cette fois-ci, avec le sujet lyrique qu'il tente de définir. Maulpoix insiste sur le fait que la poésie permet au poète d'avoir accès à son « moi », tout en passant inévitablement par autrui : « La poésie est ce langage altéré où l'on fait détour par autrui pour accéder à soi. [...] L'identité lyrique, en définitive, n'est jamais que de seconde main » (Maulpoix, 1998b : 23). En plus, dans ce même essai, Maulpoix insiste sur le caractère altérable et instable de l'identité du sujet lyrique, qui change et se reconfigure au contact avec autrui, un processus vers l'impersonnalité que Maulpoix se permet de qualifier de « prostitution » identitaire qui constitue pourtant pour lui le but ultime de l'écriture poétique :

L'identité flottante du sujet lyrique se défait et se reconstitue, se défigure et se reconfigure au gré de ses trajectoires, ses rencontres, ses humeurs. [...] L'identité du sujet lyrique est moins fixatoire et déterminante que relationnelle. [...] Le sujet lyrique existe à proportion des rapports qu'il invente. « Moi c'est tous ; tous c'est moi. Tourbillon », écrivait Baudelaire dans « Fusées ». Vide de soi et plein d'autrui, ce sujet moderne semble ne pas avoir de mémoire propre. Il tend vers le « on ». [...] Or cette prostitution s'avère en définitive son bien le plus propre. L'impersonnalité constitue pour lui « la cime ». Le but de l'écriture est de « devenir imperceptible », voire de « porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle » (Ibid. : 23-25).

Ce cheminement vers l'impersonnalité du poète évoqué par Maulpoix atteint son point culminant lorsque le poète affirme que « le sujet lyrique n'existe pas » et qu'il s'agit d'une figure « dépourvue d'identité » et pourtant marquée par la présence de l'autre – ou plutôt d'autres – en lui :

Le sujet lyrique n'existe pas. Objet fantasmatique de lecture ou d'amour, il n'est guère que celui à qui l'on se contente de songer, comme à une créature virtuelle, dépourvue d'identité stable mais dotée de visages nombreux : cet *hyper* ou cet *infra* sujet que l'on appelle communément « le poète ». [...] Le sujet lyrique moderne est un homme cousu de plusieurs. [...] Le sujet lyrique moderne serait poète par accumulation de morceaux, poète en décousu, en différé (Ibid. : 27-29).

Dans cet essai, Maulpoix finit par associer le lyrisme à cette quête d'impersonnalité et d'anonymat dans le poème, et affirme qu'un poème est lyrique dans la mesure où il est capable de recueillir la présence d'autrui en lui, en ouvrant une nouvelle voie de connaissance et d'appréhension du « moi » qui se produit « par le détour de l'autre », c'est-à-dire qui passe inévitablement par autrui. Nous pourrions voir ici, dans cette manière de concevoir l'abord du « moi », la différence essentielle que le « Nouveau Lyrisme » prôné par Maulpoix représente

par rapport au lyrisme traditionnel. Tandis que le lyrisme traditionnel envisage la découverte du « moi » à travers l'individualité et l'égoïsme du sujet poétique, le « Nouveau Lyrisme », étant conscient de la pluralité et de la multiplicité identitaire qui conforme le sujet poétique contemporain, envisagerait l'accès au « moi » à travers la découverte et la mise en poésie d'autrui. C'est ce que Maulpoix tente d'expliquer dans l'extrait qui suit :

Le lyrisme consiste à accueillir l'anonyme en soi, à atteindre « la crête d'impersonnel » en « épousant la singularité de sa propre cadence ». Mais l'altérité n'est pas réductible à l'impersonnalité : elle est aussi la découverte en autrui, par le sujet, de sa propre incompréhensibilité. [...] Le lyrisme découvre le « moi » par le détour de l'autre et oscille ainsi sans cesse entre l'étrange et le familier, le propre et l'anonyme (Ibid. : 126-127).

De même, dans son essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), Maulpoix consacre tout un chapitre à ce qu'il appelle lui-même « la crise identitaire ». Lors de cette réflexion, Maulpoix affirme que le sujet moderne est caractérisé par la perte identitaire, ce qui le conduit à parler de la « crise » de l'identité, une crise qui atteint également la dimension du poème, où le sujet poétique se voit dilué dans l'écriture elle-même. Et, en faisant plus directement allusion à la poésie lyrique, Maulpoix affirme que le sujet poétique moderne cherche à rétablir son identité à travers sa pluralité et son rapport à l'autre, ce qui lui permet de créer un espace de partage identitaire que le lyrisme semble favoriser :

Qu'en est-il de la relation particulière de l'écriture moderne à l'identité ? À maints égards, le sujet moderne paraît se caractériser par une perte d'identité. Son paradoxal modèle pourrait être [...] un être sans propriétés, victime d'un processus de dissolution d'identité, à la limite non identifiable, dans un monde où l'ancrage du nom propre devient dérisoire. [...] Dans cet espace de la modernité, l'identité est crise, comme demeure en crise la figure du sujet dont les traits singuliers se trouvent suspendus, brouillés, indéfiniment différés par le travail de l'écriture. [...] Et dans la poésie lyrique, cette crise apparaît d'autant plus cruciale que l'individu y articule plus directement son désir, son vertige ou son défaut d'identité. [...]

Où es-tu ? : Qu'en sera-t-il donc du maintien de soi dans la poésie dite lyrique ? [...] Le sujet lyrique est une figure inquiète, dont il semble souvent que le moi soit en quelque sorte « externe », fragmenté, parcellaire, suffoqué et comme aliéné dans les choses. Loin de s'établir dans une identité unique, stable et rassurante, il adopte plutôt des identités plurielles. [...] L'identité du sujet lyrique moderne s'avère suspendue à l'extériorité. Tout se passe comme si le poète n'existait pas préalablement au monde, mais recevait sans cesse de lui les formes de son existence, qu'elles soient heureuses ou malheureuses. [...] Le sujet

lyrique est à la fois une voix singulière [...] et un résonateur de voix diverses. [...] Le sujet lyrique tire un profit proprement poétique de son défaut d'identité. [...]

Identité et relation : Le poète intègre dans sa voix propre des vies qui ne sont pas la sienne. [...] L'essentiel du travail lyrique consiste à « saisir des rapports » et à disposer les éléments du réel de façon à ce qu'ils composent une espèce de fable ou de parabole en laquelle chacun aurait chance de se retrouver et peut-être de se reconnaître. [...] Le lyrisme entretient le désir d'une habitation commune et d'une identité partageable (Maulpoix, 2005 : 207-218).

Aussi bien dans la poésie que dans les essais de Maulpoix, le quotidien apparaît très souvent lié à l'idée d'effacement de l'identité, ce qui montre que, d'une part, ce poète semble être conscient de l'influence que le quotidien, la vie de tous les jours et le fait d'en faire partie provoque sur nous et, d'autre part, cette prise de conscience témoigne de tout un processus de réflexion sur l'identité, une réflexion que le poète entame à partir de la constatation que le quotidien agit inévitablement sur nous et sur notre manière de concevoir notre identité. Par exemple, dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Domaine public* (Maulpoix, 1998a), le poète décrit une journée quelconque qui commence dans le métro de six heures du matin, ce qui représente une scène tout à fait quotidienne et banale, qui pourrait faire partie de la vie de n'importe qui, et dans laquelle le poète a la sensation de se mélanger avec la masse anonyme de passagers, jusqu'à se confondre avec le décor de ce wagon de métro. La perte de repères identitaires est mise en place de manière progressive dans ce poème, et le point culminant de cet effacement identitaire a lieu à la fin du poème, où le poète avoue qu'il disparaîtra peut-être une fois le poème terminé, malgré l'effort réalisé pour conserver son billet de métro, la seule trace qui semble lui rester de son existence. Ceci rend la sensation d'effacement identitaire encore plus forte car, il semblerait que le billet de métro soit la seule preuve matérielle ou tangible qui démontrerait que le poète conserve encore quelque trace de son identité et de sa singularité propres. Autrement dit, c'est comme si le fait d'être intégré dans le décor d'une scène quotidienne et banale dans le métro de six heures du matin, lui faisait intégrer la masse anonyme de passagers, et provoquait l'annulation de marques identitaires chez lui :

Métro de six heures du matin.

Journal vite lu, roulé entre les paumes, en forme de matraque.

Les paupières de ceux qui ne partent pas clouent au sol leurs lourdes valises.

[...]

Station Fontenay-aux-Roses, R.E.R. ligne B, couleur bleu-gris.

[...]

(L'interphone, dit-on, n'est utilisable que sur appel du conducteur.

On ne peut tirer le signal d'alarme qu'en cas de danger : tout abus sera puni).

Il se pourrait ainsi qu'au terme de ce curieux poème je disparaisse.

Après m'être efforcé de conserver mon billet jusqu'à la sortie (Maulpoix, 1998a : 46).

De même, chez Maulpoix, cette constatation de l'effacement des traits identitaires qui a lieu au contact avec le quotidien, est très souvent mise en rapport avec l'espace de la ville moderne, qui a une place privilégiée dans la poésie contemporaine, dans la mesure où elle représente le décor dans lequel la vie quotidienne dont les poètes que nous étudions veulent témoigner dans leur poésie, fait son apparition. Ainsi, chez Maulpoix, la ville devient souvent l'espace où le quotidien se déploie en nous montrant son côté le plus monotone, répétitif et aliénant, et en nous intégrant dans une sorte de masse homogène et anonyme, dans laquelle l'individualité a du mal à se distinguer et à se singulariser, ce qui augmente la sensation d'effacement de marques identitaires de celui qui s'y trouve intégré. Dans l'extrait qui suit, Maulpoix nous présente des habitants d'une ville qui se côtoient tous les jours sans oser se regarder ni se parler, comme s'ils ne supportaient pas de regarder l'autre parce que cela les pousserait à se poser des questions aussi bien sur l'identité et sur la personnalité d'autrui que sur la leur. Dans cet extrait du recueil *Ne cherchez plus mon cœur* (Maulpoix, 1986), les habitants de la ville semblent préférer entrer dans la roue du quotidien qui nous entraîne, nous empêchant de nous arrêter sur des questions comme celle de notre identité. C'est-à-dire d'une part, Maulpoix nous montre que le quotidien, notamment dans le décor de grandes villes anonymes, nous entraîne vers la monotonie et vers l'homogénéité, en provoquant l'effacement de marques identitaires et en nous faisant fonctionner comme des automates incapables de sortir de la roue unificatrice de la vie de tous les jours. Mais, d'autre part, le quotidien représente également le véhicule des réflexions sur l'identité que le poète entame sur la page, à partir de la constatation de la perte de traces identitaires que le fait d'être intégrés dans la vie quotidienne provoque en nous :

Il observe dans les rues les hommes et les femmes qui passent tout près les uns des autres sans se regarder. Leur âme les en empêche : ils sont quelqu'un, c'est une habitude. Certains jours, cela lui devient intolérable. Il voudrait tout déranger : cela ne tient que par l'espèce de routine dans laquelle s'est engourdi le monde, depuis longtemps parachevé, avec ses saisons, ses jardins au cordeau, ses immeubles cubiques, son code de la route, ses livres imprimés, ses ministres, ses écrivains et ses vedettes de cinéma, ceux qui ont oublié l'époque où il n'y avait rien, pas grand-chose, et où les trois ou quatre qui attendaient leur tour sur un tas de cailloux n'avaient aucune idée du temps qu'il allait faire (Maulpoix, 1986 : 69).

De même, dans son recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), le poète réfléchit sur la perte d'identité que la société moderne semble nous infliger. Par exemple, dans l'extrait qui suit, il définit l'homme moderne comme un être « hyperamnésique » qui aurait oublié qui il est et quelle est son appartenance identitaire :

Que devient le voyageur dans cette prolifération d'espaces mobiles ?

Un homme numérique virtuel.

Un homme en bits et en octets fumant des cigarettes au menthol.

Un homme qui braconne sur le web, à la recherche de son alias.

Un homme à la mémoire saturée, hyperamnésique et silencieux (Maulpoix, 2016b : 26).

Néanmoins, et malgré ce regard critique porté par Maulpoix sur ce consentement ou cette résignation vis-à-vis de la perte de repères identitaires dans laquelle nous semblons être tombés à force de côtoyer le quotidien, il avoue se sentir à l'aise lorsqu'il est camouflé dans la foule, comme s'il aimait se confondre avec la masse et devenir un quiconque parmi d'autres, en laissant de côté son identité personnelle et en se mélangeant avec des bribes d'identité d'autrui dans la foule. Cette attitude nous montrerait que, malgré le regard réprobateur que le poète semble porter sur l'effacement identitaire que la vie quotidienne massifiée et homogénéisatrice des grandes villes modernes semble entraîner, il s'agit de son écosystème, dans lequel il est habitué à vivre et dont les conditions lui sont familières. Autrement dit, parfois nous avons la sensation, en lisant des extraits comme celui qui suit, tiré de son recueil *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990), que Maulpoix s'est installé dans le confort de la foule anonyme, dans laquelle il semble même se sentir à l'aise :

Il fait la queue devant les cinémas, les expositions, les salles de concert, afin de se mêler à la foule qui attend, de savourer sa patience, de recueillir des bribes de sa conversation, des bouts du temps qu'il fait et de la vie qui passe, pour respirer aussi le parfum des femmes et considérer leurs épaules, en été, quand elles ont rendez-vous avec le soleil (Maulpoix, 1990 : 62).

Peut-être que ce goût pour l'anonymat que la foule urbaine confère au poète, vient de la découverte que c'est grâce à lui que nous pouvons rejoindre la part de l'autre en nous. C'est pourquoi, à partir du moment où le poète se sent intégré dans la foule et faisant partie de la masse quotidienne qui l'entoure, il a la sensation que sa vie se mêle à celle d'autrui, dans la mesure où elle s'apparente à la vie de quiconque, il se conçoit lui-même comme étant ordinaire, comme tout le monde, ce qui provoque la perte de repères identitaires qui, au lieu de s'effacer complètement, finissent par se mélanger aux traits identitaires d'autrui, provoquant ainsi ce que

nous pourrions appeler un mélange identitaire. Le poète finit par tomber dans une sorte de chaos identitaire car, à force de côtoyer la masse anonyme qui nous entoure au quotidien, il finit par créer une identité composite, dans laquelle il est incapable de discerner les traits qui lui sont propres de ceux qui font partie d'autrui, ainsi que nous le remarquons dans le recueil *Domaine public* (Maulpoix, 1998a) :

Ma vie se mêle à toutes les autres
Elle circule parmi tant d'autres vies inconnues et contingentes
Que je me persuade de ne pouvoir m'en tenir ni à quelqu'un
Ni à moi-même : *Je ne suis pas seul dans ma peau* (Maulpoix, 1998a : 71).

Il semblerait que cette notion de l'identité composite ou plurielle, qui n'est pas singulière ni composée d'un seul « moi », constitue une tendance naturelle dans la poésie contemporaine, qui est consciente de la difficulté d'appréhender la multiplicité identitaire de l'individu dans toute sa pluralité et sa complexité. À partir de l'affirmation de Rimbaud qui a déclaré que « Je est un autre » (Rimbaud, 1871), l'image du poète a éprouvé une rupture identitaire et le poète contemporain a accepté son identité plurielle, ce qui l'a poussé à s'exprimer non plus d'une seule voix, mais en faisant résonner toutes les voix qui le constituent et qui font de lui un être composite. Dans le cas de Maulpoix, une part de son travail poétique a comme but d'accomplir cette recherche de la pluralité du sujet poétique, ce qui provoque que son écriture soit toujours envisagée comme une multiplication identitaire, comme une manière de devenir autrui sur la page, ainsi que nous le constatons dans son essai *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994) : « Écrire comme si l'on se baignait à l'intérieur d'autrui » (Maulpoix, 1994 : 34). Pour Maulpoix la langue est faite d'autrui, et c'est donc autrui qui constitue le matériau de son écriture : « Comme le paysage, et plus intensément que lui, autrui m'est un livre, à déchiffrer autant qu'à écrire. Il m'explique qui je suis, il me rend lisible. Autrui me présente son visage et je lui fais don de ma voix » (Ibid. : 166-167).

De même, chez Maulpoix, les doutes identitaires semblent être inhérents au poète, qui a du mal à s'emparer de la pluralité et de la complexité de son identité, mais qui n'hésite pas à insister dans le questionnement identitaire au sein du poème. Dans cet extrait du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), nous constatons que lorsque le poète parle des mots, il n'est plus capable de distinguer les mots qui seraient nés de lui et ceux qu'il aurait lus ou entendus ailleurs, c'est pourquoi il se décrit lui-même comme étant constitué d'autrui, faisant ainsi référence à l'altérité :

Impossible de distinguer entre celles [les phrases] que j'ai lues naguère et celles que j'ai moi-même écrites. Mes propres livres me sont obscurs. Je parle avec les mots des autres. Je ne suis plus une personne, mais une sorte de catalogue de formules et de visages. Autrui m'est plus proche que moi-même. Je n'ai plus de pensée, seulement des musiques d'adoption.

Sans doute ne serai-je jamais sûr d'avoir été quelqu'un. « Moi » est si peu de chose (Maulpoix, 2016b : 130).

À cette perte de traces identitaires dont témoigne la poésie de Maulpoix, et qui semble s'être déclenchée à cause du contact avec la vie quotidienne, il faudrait ajouter une sensation de perte de repères temporels et spatiaux qui sont, à leur tour, en rapport avec la sensation d'effacement identitaire. Chez Maulpoix, le poète perd souvent la notion du temps ou de l'espace, il ne sait plus où il est ou combien de temps il s'est écoulé, une sensation qui serait en rapport avec celle de l'effacement identitaire. C'est-à-dire, de même que le contact avec le quotidien le plus accablant et le plus monotone nous conduit vers la confusion identitaire, il provoque aussi que nous perdions la notion du temps et de l'espace, comme si la masse homogène et anonyme vers laquelle le quotidien nous pousse parfois, nous empêchait de nous orienter dans le temps et dans l'espace. Par exemple, dans le recueil *Chutes de pluie fine* (Maulpoix, 2002a), le poète nous parle des aéroports, des endroits dans lesquels il avoue qu'il a la sensation d'être n'importe où, à cause des publicités et des décors qui sont identiques dans n'importe quel endroit du monde : « Le monde se reconstitue à l'aéroport : musique de rock, Coca-Cola, Sprite, Fanta, c'est le monde de partout et de nulle part » (Maulpoix, 2002a : 122). Cet extrait nous montre que dans la société mondialisée dans laquelle nous vivons, le quotidien se ressemble beaucoup d'un endroit du monde à l'autre, ce qui aggrave encore plus la sensation de perte de repères notamment spatiaux, mais aussi des repères qui concernent l'appartenance culturelle, linguistique, géographique, etc., des références qui contribuent, d'une certaine manière, à conformer notre identité ou, comme c'est le cas ici, à l'embrouiller et à la diluer.

En ce qui concerne la perte de repères temporels, Maulpoix se sent parfois attrapé dans la roue imposée par le quotidien qui l'embarque dans une course sans répit et qui ne lui laisse pas discerner la véritable vitesse à laquelle le temps passe. Ainsi, la vie quotidienne, dans ce qu'elle a de plus monotone et homogénéisateur, provoque en nous une perte de repères temporels, comme si nous n'étions plus capables de discerner le passage du temps qui jalonne nos vies :

Le travail sourd de pompe du cœur tout le jour, le sang qui bat aux tempes et sous la montre, le lever, le coucher, le boire et le manger, le dormir et se réveiller, se rendormir encore, plus mal, moins vite, sur le côté, chien de fusil, le lit est froid, le matin sonne, c'est déjà l'heure, tasse de café, faire sa toilette, changer de vêtements puisque l'on ne change pas de peau, cirer ses chaussures et sortir, s'énerver comme à l'habitude, s'efforcer jusqu'au soir, discourir et répondre, avoir l'air comme il faut, ouvrir des livres, les renfermer, prendre des notes, taper, taper longuement sur le clavier, causer, causer encore, guetter l'horloge, griller, griller des cigarettes, machinalement les heures, les jours mouillés de pluie, les semaines, les années, bientôt un demi-siècle, avec des trouées de paroles, des espèces de longues phrases qui ne s'adresseraient à personne... (Ibid. : 161-162).

En continuant notre étude, nous ferons allusion à James Sacré qui, lui aussi, consacre une partie de son travail, aussi bien de création poétique que de théorisation, à la réflexion sur l'identité. Nous commencerons par l'étude de ses considérations plus théoriques, recueillies notamment dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où le poète affirme que l'écriture représente « une façon de vivre » pour lui – il ne faudrait pas oublier le rapport indéniable, déjà plusieurs fois cité lors de ce travail, entre la vie et l'écriture qui semble être à la base de l'écriture poétique de Sacré – en soulignant que l'écriture représente une manière pour lui « d'être avec les autres, et avec moi-même », faisant ainsi allusion à la pluralité identitaire qui caractérise la modernité, et en évoquant également l'altérité, qui semble être un souci très présent dans les travaux des poètes que nous étudions :

Depuis la fin de l'enfance écrire est sans doute devenu une sorte de façon de vivre. [...] sans pourtant que je sache vraiment ce qui motive ma persistance à écrire. Il s'agit d'une sorte de drogue peut-être, d'une habitude (bonne ou mauvaise ? Je me le demande), mais quand même, il me semble que c'est une activité qui me permet d'être avec les autres, et avec moi-même de façon disons plus nue (Sacré, 2013b : 11)

En continuant avec la question de l'altérité, Sacré avoue qu'il écrit ses poèmes avec « des signes que l'autre m'a donnés », et qu'on peut alors entendre le son de l'autre dans ses poèmes, comme si le fait d'intégrer autrui dans le poème lui attribuait une sonorité multiple, faite aussi bien du « moi » du poète que de l'autre :

Parce que j'emploie des signes que l'autre m'a donnés [...] dans ce questionnement qui me vient, à cause de ces signes divers, je crois entendre le bruit de son nom dans mon poème. Mais lui, l'entend-il ? et vous qui lisez ? [...] Comment faire battre un nom (le tien) dans un poème ? Je sais en tout cas que c'est dans l'effort de penser à l'autre, ou à cause de l'avoir aimé, ou d'avoir été bousculé par sa rencontre, que j'ai écrit souvent. [...] À cause de l'autre.

À cause de moi. Comment faire battre un poème (le tien, le mien) dans la langue ? (Ibid. : 44).

Ainsi, pour Sacré, la langue qu'il fait résonner dans ses poèmes lui appartient en tant que sujet énonciateur, mais elle appartient également à l'autre, comme si le poème représentait un espace de rencontre et de partage entre le poète et autrui :

Je me sens toujours à la fois dans la solitude et dans la fraternité. Une solitude dans ma langue qui, dans ses mots, ceux qui me sont les plus familiers, dit toujours qu'elle est aussi la langue de l'autre. De l'autre silencieux. Mais une solitude qui est sans doute aussi celle de l'autre. Fraternité des solitudes (Ibid. : 52).

En continuant avec cette idée de partage et de rassemblement dans le poème, Sacré déclare que l'écriture est en rapport « avec l'amour ou l'amitié », dans la mesure où elle permet au poète d'établir un rapport avec l'autre :

Écrire me semble avoir beaucoup en commun avec l'amour ou l'amitié ; et en particulier il y a cette étonnante et désespérante liaison d'une solitude et d'un désir d'être ensemble toujours dans tout amour et tout souci d'écrire. Cela semble aussi caractériser le lien de n'importe quel mot avec la chose (ou même avec l'idée) qui le hante ou le nourrit. Aimer c'est bien développer une sorte d'écriture de l'autre (en même temps de soi) à travers gestes et discours, et signes qu'on a, dans le désir ou le leurre de vivre avec cet autre (Ibid. : 53).

En ce qui concerne les écritures de création poétique de Sacré, nous avons trouvé des traces de ce questionnement identitaire et des considérations sur l'altérité dans plusieurs de ses recueils, qui témoignent de son souci pour la manière dont l'identité et l'altérité interagissent dans le poème. Par exemple, dans son recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a), où Sacré consacre beaucoup de réflexions à cette période de vie qui donne le titre au recueil, il parle du moment où l'enfance nous quitte lorsque les premiers signes de la jeunesse arrivent et, dès lors, quelqu'un d'autre semble nous habiter : le départ de l'enfance serait donc conçu comme le moment qui permet l'arrivée de l'altérité en nous. Dans ce fragment, Sacré montre la fin de l'enfance comme un moment de dédoublement ou, du moins, de changement identitaire :

J'ai cru que l'enfance est partie
Avec les premiers poils qui poussent
Ensuite on a vécu
Dans la compagnie de quelqu'un d'autre :

L'enfant qui nous a quittés

On l'observe de loin, et mal
Depuis ce nouvel esprit
Qui nous est venu (Sacré, 2013a : 67).

Nous avons également trouvé des empreintes dans ses recueils poétiques de la perte de repères temporels et spatiaux dont nous parlons aussi dans cette partie. C'est le cas de cet extrait du recueil *Mouvementé de mots et de couleurs* (Sacré, 2003b), où le poète partage avec le lecteur la sensation d'avoir perdu la notion du temps, une sensation qu'il semble ressentir à partir d'une photo qu'il regarde :

(sans doute que l'éternité est fragile) on n'est plus
très sûr
De ce qu'est le temps ; l'envie
De caresser cette photo (Sacré, 2003b : 18).

Nous continuerons notre étude avec le poète Antoine Emaz, qui semble également être conscient de la perte de marques identitaires que le contact avec la vie quotidienne provoque en nous. En plus, pour Emaz, la poésie représente une dimension dans laquelle il sera possible de réparer, d'une certaine manière, l'effacement identitaire provoqué par la monotonie et l'aliénation à laquelle nous sommes soumis dans la vie quotidienne. Dans l'extrait qui suit, tiré du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), le poète parle de la poésie de Jean-Pascal Dubost, ce qui le conduit à réfléchir sur le quotidien qui régit nos vies en nous insérant dans une roue d'aliénation, dont l'issue se trouverait peut-être dans la poésie. Selon Emaz, ce quotidien aliénant provoque en nous une perte de conscience de notre propre existence, et de notre appartenance identitaire, et la poésie représenterait une manière de récupérer une certaine prise sur notre propre identité, ce qui témoigne de la grande confiance que ce poète fait à la poésie, en tant qu'outil de récupération ou de discrimination identitaire :

Le Défait de Jean-Pascal Dubost montre un être séparé de lui-même, comme en roue libre. La vie se poursuit, mais sans lui. Très juste saisie de ce bas-côté de vivre. Au quotidien, moins fortement, on est souvent dans cette situation mais sans vraiment s'en rendre compte parce qu'on investit dans le travail ou que le travail nous investit, comme on voudra. L'aliénation se loge là, durant des années, dans une sorte de normalité insidieuse légitimée par la nécessité de gagner sa vie. Revendiquer de vivre est incongru. La poésie peut porter ce manque d'être, l'indiquer sans le résoudre (Emaz, 2012 : 163).

Mais, à part cette volonté de récupérer à travers la poésie les traces qui caractérisent notre identité, et qui restent souvent confondues dans la masse monotone et homogène que le

déroulement de la vie quotidienne nous inflige, il faut parler de la perte de repères temporels et spatiaux. Chez Emaz, les décors et les scènes décrites en poésie font souvent allusion à la monotonie, à la ressemblance des lieux, à la sensation que le temps ne passe plus, etc., ce qui met en relief cette sensation de perte de repères aussi bien temporels que spatiaux, en provoquant que la sensation d’effacement identitaire soit automatiquement renforcée car, tel que nous l’avons déjà vu dans le cas du poète Jean-Michel Maulpoix, les indices qui nous permettent de reconnaître des traces identitaires, sont souvent liés aux repères temporels et spatiaux. Par exemple, dans le recueil *De peu* (Emaz, 2014), Emaz avoue qu’on finit par s’habituer à la grisaille, au neutre, à ce que tout soit monotone et similaire jour après jour, à l’uniformité et à la fadeur que le quotidien nous fait subir, ce qui provoque que la perception temporelle et spatiale soit plus difficile. Mais, face à cette difficulté dans le discernement de repères, Emaz a recours aux mots poétiques qui, d’après lui, sont ceux qui nous permettront de distinguer quelques traces au sein de cette masse monocorde :

que tout soit gris n’est pas gênant
les yeux
s’habituent
distinguent
les mots les choses
dans la journée sans jour

des reliefs des lignes à peine
sur la page d’air pas d’ombres (Emaz, 2014 : 329).

Dans cet autre exemple du recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007), le poète exprime la sensation qu’il a de bouger toujours dans la même boue, dans la même masse, comme si rien ne changeait autour, comme si tous les jours étaient pareils. Pour Emaz, on reste « dans le même », et le temps rend tout homogène, égal, monotone, sans distinction possible. Dans ce contexte de monotonie et d’homogénéité constantes, il devient donc très compliqué de se repérer et de s’orienter dans le temps et dans l’espace, ce qui rend encore plus difficile d’aborder la connaissance et la perception identitaires :

On va, tente d’aller. Difficile de trancher : on se déplace dans le même. On a bougé, c’est sûr, dans le même. Après des jours, on se dit : autant en rester là.
Pays sans traces. La boue prend l’empreinte mais assez vite l’efface : tout redevient égal. Une terre sans relief, avec parfois des changements de couleur, lents, si peu sensibles qu’ils ne permettent pas de repères (Emaz, 2007 : 163).

De même, nous retrouvons souvent dans la poésie d'Emaz, ce que nous pourrions appeler une distorsion de la temporalité, comme si les jours s'ensuivaient les uns après les autres, sans que l'on ne puisse rien faire pour les distinguer, et qu'ils s'entassaient les uns sur les autres en formant une masse homogène, où le poète a du mal à se repérer : « Un jour finit sans drame : un jour déjà perdu parmi les jours qui viennent et ceux qui sont venus déjà, aussi. Tas de jours de peu pour être, dans le tas » (Ibid. : 187).

Mais, ce qui est important dans la poésie d'Emaz, c'est de comprendre que malgré la difficulté à saisir l'appartenance identitaire du poète, ou malgré les complications que le quotidien apporte au moment de s'orienter dans l'espace et dans le temps, le poète fait toujours confiance à la poésie, parce qu'elle représente pour lui un espace où il pourra tenter d'éclaircir et de démêler cette masse monotone où il devient très difficile de se repérer et de renouer le contact avec la véritable nature de notre identité. D'après Emaz, l'être humain a besoin d'affirmer son identité, comme s'il avait peur d'être oublié, ce que nous constatons dans le recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007) :

j'euh
et tous à l'intérieur d'aboyer
moi moi moi
bêtes dans leur peur d'être
oubliées (Ibid. : 151).

En ce qui concerne la notion de l'altérité, Emaz partage la même vision que nous venons d'étudier chez Maulpoix, d'après laquelle le poète est fait de plusieurs, il est doté d'une identité plurielle. Emaz affirme par exemple dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), qu'il est constitué de « plusieurs dans la même peau ». De cette manière, et en reprenant la célèbre formule de Rimbaud « Je est un autre », Emaz la reformule à sa manière, en l'adaptant à sa vision personnelle de l'altérité, d'après laquelle « Je » est habité par autrui : « Je n'est pas un autre : je suis plusieurs dans la même peau. Selon les moments, ça se bouscule un peu, et contradictoirement, au portillon. Faudra qu'« ils » fassent avec, il n'y a qu'une peau disponible » (Emaz, 2009a : 128). Néanmoins, même si Emaz avoue que le sujet poétique est fait de plusieurs, dans son recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), où il fait allusion à des considérations sur l'altérité, il affirme qu'il aimerait trouver l'équilibre entre le « moi » et autrui : « Il s'agit toujours d'aller vers soi pour l'autre. Comment est-ce que je vais triturer singulièrement le medium pour être à la fois le plus complètement moi et le plus ouvert à autrui, à mon temps et à ce qui dépasse mon temps ? Cela revient à travailler au plus profond ma part commune »

(Emaz, 2012 : 13). Après tout, pour Emaz, l'altérité est nécessaire en poésie parce qu'elle permet au poète d'accéder à son « moi » à partir d'autrui, ainsi qu'il l'explique lui-même dans le passage qui suit : « Comme si je pouvais toujours écrire à partir de l'autre, mais plus à partir de moi » (Ibid. : 156). Dans ce sens-là, Emaz voudrait également atteindre un « moi » le plus impersonnel et anonyme possible, qui lui permette de demeurer dans un état de partage avec autrui, ainsi qu'il l'affirme dans son recueil *Lichen lichen* (Emaz, 2003) : « Anonymer assez pour ne garder qu'une situation quasi impersonnelle, susceptible de créer une émotion partageable par tous » (Emaz, 2003 : 83).

En ce qui concerne le poète Yves Leclair, le langage représente un outil précieux pour lui dans le processus de quête identitaire. Pour Leclair, le fait de comprendre le langage, de saisir le sens d'un mot, d'une phrase ou de toute une œuvre, implique un processus de perception de ce que ces bouts de langage veulent dire, un processus de repérage ou de reconnaissance de ce que les mots veulent exprimer, qui doit inévitablement passer par une sorte d'appropriation personnelle du langage, ce qui implique une prise de conscience de l'existence de soi, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) : « Comprendre un mot, une phrase, une œuvre, c'est la prendre en soi, dans son existence, chaque jour. Telle est ma *lectio divina* » (Leclair, 2007 : 62). C'est-à-dire d'après Leclair, la compréhension du langage passe par un moment d'assimilation que le lecteur réalise en lisant les mots, et il entraîne une approche de soi.

De même, Leclair semble s'inquiéter notamment pour la perte de repères temporels et spatiaux, même si cette inquiétude le conduit inévitablement vers des réflexions concernant l'effacement identitaire. Nous allons citer un extrait du recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001), à titre d'exemple, parce que nous considérons qu'il illustre le souci que la perte de repères temporels provoque chez le poète, et la manière dont cette constatation le conduit à entamer une réflexion plus profonde sur son identité et son existence-même. Nous soulignerons aussi la présence du quotidien qui semble être celui qui déclenche, d'une certaine manière, le processus de réflexion sur le passage du temps et sur l'existence elle-même, devenant ainsi un véhicule de transcendance poétique. Dans l'extrait dont il est question ici, le poète se demande comment il verra sa vie après la mort, et lorsqu'il regarde les lieux où il a vécu, il a la sensation de n'avoir même pas existé, comme si son existence s'était faufilée et perdue entre les jours qui s'ensuivent au quotidien. Chez Leclair, il semblerait que le fait de vivre et de voir passer les journées presque pareilles les unes après les autres, lui fait perdre la notion du temps et, ce qui est plus important, l'oblige à regarder en arrière s'il veut récupérer la mesure du temps. C'est-à-dire

pour Leclair, le fait d'être immergé dans le train-train quotidien, nous empêche d'être conscients de la véritable vitesse avec laquelle le temps s'écoule, ce qui provoque un effet de perte de repères temporels. Néanmoins, le poète ne s'arrête pas là, il mène cette réflexion plus loin, en faisant le lien entre le passage du temps et l'existence, ou ce que nous sommes, bref notre essence identitaire :

Peut-être qu'à la mort j'assisterai à un

réveil ? Comment regarderai-je alors la vie
après laquelle j'ai couru ? Peut-être aurai-je
le mot, le dernier mot du poème de vivre,

l'ultime rime de l'adieu qui mène à rien
ou bien à Dieu sait qui ? Ces questions, je me les
pose quand je revois des lieux où j'ai vécu.

Parfois même je doute que nous ayons eu
lieu un jour. Je m'étonne d'avoir cru saisir
le sens de ce qu'ils furent, dès que je mesure

comment ces lieux, ces jours viennent s'inscrire ensuite
dans le grand puzzle, dans l'amère perspective,
dans la longue suite des jours comme des cierges

éteints, qui se multiplient de plus en plus vite (Leclair, 2001 : 117).

En ce qui concerne Jean-Claude Pinson, il s'agit d'un poète qui semble faire notamment attention à la notion d'altérité dans sa poésie. Par exemple, dans cet extrait de son recueil *Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages* (Pinson, 1997), il semble être conscient que l'altérité non seulement réside en nous, mais qu'elle nous détermine et marque notre identité :

langue d'une autre époque, d'une vie antérieure où je
n'étais pas je sans être tout à fait un autre

d'où ces leçons peut-être dans mon cours où je tourne
en tous sens la question du moi
n'ayant pu rien conclure, sinon qu'il n'est qu'un jeu

d'empreintes peu lisibles, qu'un récit incertain que chacun à son propre sujet bricole (Pinson, 1997 : 79).

De même, dans cet autre exemple du recueil *Free Jazz* (Pinson, 2004), Pinson affirme qu'à la base de notre existence, il y a toujours un mouvement d'allées et venues qui nous fait bouger incessamment du moi à l'autre et de l'autre au moi, un mouvement qui finit par rejoindre ces deux dimensions dans ce que nous considérons être notre identité :

renaître : que faisons-nous d'autre ? nous étreindre et nous séparer, aller du soi à l'autre, de l'autre à soi, sans fin

il/je

nous sommes

ilje tout attaché.com (Pinson, 2004 : 25).

Finalement, nous évoquerons un extrait qui fait partie du recueil *Drapeau rouge* (Pinson, 2008), où le poète parle d'un personnage, d'un certain « Mister Aïe », qu'il avoue n'être que lui-même, en faisant un clin d'œil à la prononciation du pronom personnel anglais de la première personne du singulier « I », et en avouant que s'il fait ce jeu de mots et que s'il utilise cette appellation, c'est parce qu'il aimerait trouver sa propre voix, ce que nous pourrions interpréter comme une quête identitaire : « oui, je soussigné JCP reconnaît par la présente qu'Aïe, Mister Aïe, c'est bien lui, bien moi, rien que moi. A Ĩ E les trois voyelles du français plutôt que l'unique I anglais, car on n'est pas trop de trois quand il s'agit de chercher et si possible trouver sa voix au milieu d'un livre-buisson-plein-d'épines » (Pinson, 2008 : 24).

Nous continuerons cette étude de l'effacement identitaire et de la perte de repères notamment temporels et spatiaux, avec le poète William Cliff, un auteur que nous avons considéré secondaire dans notre travail, à cause de son approche plus subtile au thème du quotidien, mais qui accorde une importance considérable à l'effacement de l'identité et à la perte de repères dont il est question dans cette partie.

Tout d'abord, en tant que poète contemporain, William Cliff se montre concerné et intéressé par le thème de la perte de traits identitaires qui caractérise les créations contemporaines en général. En plus, chez Cliff, de même que nous l'avons constaté dans l'œuvre d'autres poètes, le phénomène de l'effacement identitaire et de l'homogénéisation et de la dissolution des marques personnelles dans la masse, est en rapport avec les conditions de vie imposées par les grandes villes modernes soumises à la mondialisation. Par exemple, dans l'extrait qui suit, qui fait partie du recueil *Épopées* (Cliff, 2008), le poète, de même que l'être

humain en général, se sent immergé dans l'anonymat ordinaire de la vie de tous les jours qui caractérise la ville moderne, ce qui provoque en lui un trouble identitaire indéniable :

dans les replis infinis de l'Ordinaire Anonyme
je suis rentré à mon hôtel et devant le miroir
j'ai vu quelqu'un qui m'offrait encor son visage à voir (Cliff, 2008 : 91).

Mais Cliff avoue également, qu'il n'est pas le seul à se reconnaître en tant qu'individu doté d'une identité devant la glace, ce que nous constatons dans cet exemple du même recueil, où le poète affirme que ses amis poètes le connaissent également grâce à ses poèmes, parce que c'est dans le poème et dans le langage qui le constitue que le poète parvient à déployer et à définir en quelque sorte tout son être, toute son identité :

car eux me connaissaient mieux que moi-même
ils me voyaient à travers mon poème
ils m'aimaient sans que je m'en rende compte (Ibid. : 93).

Néanmoins, malgré cette difficulté à saisir son identité qui semble frustrer le poète, nous voyons également que l'« Être » constitue parfois un lourd fardeau que nous devons transporter avec nous dans notre vie quotidienne, une responsabilité que Cliff qualifie lui-même de « servitude », en nous montrant ainsi que même si parfois il regrette ne pas être capable de discerner sa véritable identité, il sait qu'elle représente une charge, sans laquelle nous ne pourrions pourtant pas vivre :

L'Être
La grande affaire est de trouver comment
nous saurions vivre sans cette besace
que nous traînons comme un gouvernement
humiliant qui sans cesse nous menace :
cette servitude, ce passe-temps,
cette quête, cette illusion bizarre,
cette beauté qui peut de temps en temps
nous exalter d'un délire trop rare
lequel nous fait alors nager, nous porte
hors du travail tuant de la durée
et nous intoxique de telle sorte
qu'on se croit doué de gloire dorée.
Et puis nous retombons dans la grisaille
longue et morne qui toujours nous tenaille (Cliff, 2015 : 118).

En rapport avec l'effacement identitaire, Cliff avoue que parfois, le fait de devenir invisible au milieu de la foule, d'être un quiconque, est une source de plaisir et de bien-être pour le poète. Cliff nous décrit parfois des scènes dans lesquelles nous le voyons se mélanger avec la foule en devenant un passant parmi d'autres, comme s'il avouait que parfois, on a besoin d'être un quiconque, de passer inaperçu. Cette envie de se confondre dans la foule et d'effectuer ce que nous pourrions appeler une perte de marques identitaires volontaire, a déjà été analysée dans le cas du poète Jean-Michel Maulpoix, qui semble également se sentir à l'aise parfois en se camouflant dans la foule. Nous pourrions qualifier cette envie de se perdre dans la masse, malgré la perte de traits identitaires que cela implique, comme une sorte de symptôme de la solitude qui caractérise la vie dans les grandes villes modernes, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Immense existence* (Cliff, 2010) :

la nuit j'étais une ombre de passage
seule au milieu des autres car la rue
n'était pas éclairée chacun n'était
parmi les autres qu'un autre fantôme
et comme il n'y avait pas de voitures
la rue entière appartenait aux hommes
innombrables marchant avec douceur
dans le plus grand silence de la nuit
la pauvreté générale le bonheur
d'être mêlé à la foule impalpable
qui marchait pour aller à Dieu sait quoi (Cliff, 2010 : 22).

Pour ce qui est de la perte de repères temporels et spatiaux, Cliff se montre désorienté face à la continuité répétitive des journées que le quotidien nous inflige. Mais, il va plus loin dans la constatation de cette perte de repères temporels et spatiaux, ce que nous voyons dans cet extrait de son recueil *Amour perdu* (Cliff, 2015), où il affirme que le quotidien peut parvenir à nous faire perdre la notion de la réalité elle-même. D'après Cliff, à force de demeurer toujours dans la même ambiance, dans la même routine, on finit par ne plus en distinguer les traits, c'est pourquoi le poète nous encourage à voyager, à partir ailleurs, à entrer en contact avec d'autres habitudes, d'autres gens, d'autres langues, d'autres réalités, en définitive, d'autres quotidiens, qui nous permettent de mieux apprécier et de mieux discerner les nôtres. Ainsi, Cliff présente le voyage comme une manière d'éviter la perte de repères totale qui pourrait nous conduire à avoir des troubles identitaires :

À force de moisir dans les mêmes odeurs,

on finit par ne plus sentir ce qu'on respire
or pour donner du sang neuf au moteur du cœur
il faut changer d'ambiance et partir c'est-à-dire

aller dans d'autres villes, voir d'autres trottoirs,
entendre d'autres gens parler une autre langue,
dormir dans des hôtels qu'on ne doit plus revoir,
se saouler d'autre bière et mâcher d'autre viande
[...]

Et aujourd'hui hanté par ce souvenir j'ai
tenté de le rimer pour en faire un poème
alors qu'ici la pluie tombe et veut m'obliger
à respirer un air hélas ! toujours le même (Cliff, 2015 : 36-37).

Nous continuerons cette partie, consacrée à l'étude de l'effacement identitaire et la perte de repères temporels et spatiaux, qui apparaissent dans la poésie des poètes étudiés à travers la présence du quotidien, avec le poète Guy Goffette. Cet auteur contribue de manière plus timide au développement du thème du quotidien dans sa poésie, c'est pourquoi nous l'avons considéré comme un auteur secondaire dans notre travail, mais, en ce qui concerne le thème de la perte de l'identité, de l'altérité et de la perte de repères temporels et spatiaux, il fait des contributions abondantes.

Avant d'entrer dans l'analyse des extraits poétiques, nous évoquerons un extrait d'une séance littéraire consacrée à Guy Goffette, qui a eu lieu à la Librairie des Gatines à Paris, à l'occasion de la Journée de la Femme et de la Poésie, en mars 2011, lors de laquelle, Goffette a affirmé qu'il ne sait pas qui il est, et que cette ignorance de son identité représente précisément la raison pour laquelle il écrit. Ceci nous montre que le questionnement et les doutes identitaires non seulement constituent un point de réflexion essentiel dans la poésie de Goffette, mais qu'ils servent également de moteur de son écriture poétique :

En fait, je m'appelle Guy Goffette, mais je ne sais pas du tout qui je suis et, d'ailleurs, c'est la raison pour laquelle j'écris. Je crois que c'est une des raisons en tout cas. Parce que, quand même écrire, quelle aventure idiote, passer son temps à gribouiller du papier, comme disait mon père : « et tu vas nourrir tes enfants avec ça ? » Et je le comprends. Donc, écrire ce n'était pas ma vocation ; mais, je voulais me connaître, je veux toujours me connaître, et je crois que la poésie est la seule voie et la voie royale pour se connaître (Goffette, 2011b).

En faisant plus directement allusion à son travail poétique, nous commencerons par citer un extrait de son recueil *Tombeau du capricorne* (Goffette, 2009), dans lequel il n'hésite pas à déployer sur la page son questionnement identitaire :

[...] qui
Suis-je, qui ? et *ma vie où es-tu ?* (Goffette, 2009 : 261).

De même, cet extrait du recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), nous parle du miroir comme un élément qui pourrait nous aider dans la reconnaissance identitaire de soi : « retrouver enfin son visage dans la glace » (Goffette, 1988 : 31). Dans cet extrait, le mot « enfin » nous indique également une sorte d'empressement ou de hâte de la part du poète qui semble être désireux de reconnaître son identité dans la glace.

Également, la question de l'altérité fait souvent partie du questionnement identitaire que Goffette développe dans ses poèmes. C'est le cas de cet extrait du recueil *Un manteau de fortune* (Goffette, 2001), où Goffette affirme que « pour faire Un / il faut être Deux » :

[...] selon qu'il est écrit que *pour faire Un*
il faut être Deux [...] (Goffette, 2001 : 70).

Dans cet autre exemple du recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), le poète affirme qu'il faut enlever le masque qui nous couvre tous les jours pour pouvoir regarder notre véritable reflet dans le miroir. D'après Goffette, il y a donc une sorte de dédoublement du moi, une volonté de la part du poète de dialoguer avec son altérité, avec ce que le masque évoqué dans ce poème cache en nous :

au bout de nous-mêmes il y a une chambre qui ne
ferme pas
pareille à un bureau de tabac en plein midi
à une maison de passe à une pharmacie
au ciel de la marelle un jour d'été
une chambre unique où chacun peut entrer
s'asseoir ôter son masque et dire
à son image dans le miroir
je n'y suis pour personne (Goffette, 1988 : 141).

Également, le questionnement identitaire qui est normalement associé à la notion d'altérité dans la poésie de Goffette, apparaît souvent lié à l'écriture elle-même car, c'est en écrivant, en remplissant la feuille de ratures que le poète parvient à questionner son identité,

même s'il n'obtient comme réponse que le silence. C'est ce que Goffette nous fait constater dans l'extrait qui suit :

est-ce moi est-ce un autre Je
questionne et ma feuille est remplie de ratures
pareille à la terre où j'ai semé mes pas
sans faire lever d'autre réponse
que cet écho du silence qui va
brûlant tous mes vaisseaux – lieux dates
l'enfance même [...]
ce visage devant le jour, obscur
en qui la nuit me lave de moi-même (Ibid. : 151).

De même, dans cet autre exemple du recueil *Petits riens pour jours absolus* (Goffette, 2016), Goffette fait allusion à l'identité, en revendiquant qu'il est nécessaire de se défaire de soi pour pouvoir entrer en poésie, comme si la poésie exigeait une sorte d'effacement ou de mort de l'identité : « Il faut mourir à soi pour entrer vivant dans la poésie » (Goffette, 2016 : 35).

D'autre part, en ce qui concerne la perte de repères temporels, Goffette avoue qu'il existe des moments dans lesquels nous avons la sensation que la continuité du quotidien, qui semble être une constante ininterrompue, est brisée, et cette sorte d'arrêt provoque une déstabilisation dans notre perception identitaire. Par exemple, dans l'extrait qui suit, Goffette parle d'une sorte de sensation, d'un phénomène étrange qui nous saisit parfois et par lequel le poète semble être fasciné ou, du moins, intrigué, parce qu'il en parle souvent dans ses poèmes. C'est un de ces moments où la continuité du quotidien est soudain interrompue, coupée par « quelque chose comme l'aile d'un ange », d'après les mots de Goffette, qui nous touche et nous fait perdre nos repères. Nous ne savons plus qui nous sommes, et ce qui en découle, c'est une désorientation identitaire. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Tombeau du capricorne* (Goffette, 2009) :

Et voilà que ce qu'il croyait établi dans sa vie,
Le chemin tracé, une femme avec un chat parmi
Les livres, [...]
Flanque tout par terre, le petit matin, le ciel, le
Chemin, la boulangerie,
Et lui ne sait plus rien tout à coup.
[...]

Quelque chose comme l'aile d'un ange ou d'un
Oiseau vient de le toucher,
Et c'est comme s'il avait trébuché sur son ombre
Invisible à cette heure,
Et la terre en le recevant ne l'a pas reconnu (Goffette, 2009 : 255-256).

La perspective de Goffette est intéressante pour notre étude, dans la mesure où elle apporte une nuance qui ne semblait pas apparaître dans la poésie du reste des auteurs. Dans le cas des autres poètes, le quotidien représente la cause de l'effacement identitaire, comme si le fait d'être toujours intégrés dans la même monotonie quotidienne faisait que nous perdions les traces de notre véritable identité. Par contre, dans le cas de Goffette, c'est lorsque nous sortons un petit instant du quotidien, de cette ligne continue et uniforme qui marque le pas de nos vies, que la perception de l'identité est troublée ou bouleversée. C'est-à-dire dans les deux perspectives analysées, c'est toujours le quotidien qui provoque la perte de repères identitaires, mais dans le cas des premiers poètes étudiés, c'est la monotonie et la répétitivité du quotidien qui est à l'origine des troubles identitaires, tandis que dans le cas de Goffette, il semble que c'est plutôt lorsque la continuité du quotidien est rompue, que l'on perd pied et qu'on a la sensation de ne plus reconnaître notre propre identité.

Nous continuerons avec le poète Pierre Alferi, qui consacre aussi quelques lignes dans ses poèmes à la question notamment de l'altérité, qui est évidemment en rapport avec la notion d'identité. Par exemple, dans son recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997), le poète exprime ses considérations sur l'altérité. D'après lui, « toute action enclenche une vie parallèle », ce qui nous montre que l'altérité représente une condition indispensable dans tout acte de vie selon Alferi :

Des plaques de verre glissent l'une sur l'autre
Des tranches de vie
L'arbre exponentiel
D'un roman-dont-vous-n'êtes-pas-le-héros
Des sentiers qui sont des couloirs
Ne pas trancher entre
Identités d'emprunt
Comme les dromomanes
Passés d'une ligne à une autre
Toute action enclenche une vie parallèle (Alferi, 1997 : 100).

Cette idée du dédoublement de soi que toute action semble impliquer, est reprise un peu plus tard dans le même recueil, comme si toute vie avait besoin d'une vie parallèle dans laquelle l'autre puisse se développer :

Puisque toute action se déroule en dehors de soi
Toute action enclenche une vie parallèle (Ibid. : 104).

Enfin, ce dédoublement devient extrême lorsque le poète avoue qu'il finit par nous conduire à la schizophrénie : « Enfin l'on s'est réveillé schizophrène » (Ibid. : 104).

Nous finirons en évoquant le poète Benoît Conort, qui consacre aussi une petite place à la réflexion sur l'identité et l'altérité dans ses poèmes, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001), où il reconnaît l'épuisement que le fait d'habiter « dans la peau d'une autre » semble entraîner :

cette femme qui passe là-bas elle vit
Toutes les nuits dans la peau d'une autre c'est épuisant [...] (Conort, 2001 : 23).

Nous ajouterons un extrait de ce même recueil, où l'auteur utilise la première personne du singulier mais en conjuguant les verbes à la troisième personne du singulier. Au début, on pourrait croire qu'il s'agit d'une coquille, mais le procédé est si souvent répété qu'on voit très clairement que Conort l'a fait exprès. Cette démarche pourrait être interprétée comme une manière de faire entrer l'altérité en lui et dans le poème, en présentant un « moi » composite, fait d'autres – voilà pourquoi il le conjugue à la troisième personne du singulier – ce qui provoque une sorte d'embrouillement ou de confusion identitaire :

je possédait ce ventre una selva oscura le poil épais ce
ventre je le possédait je croyait tout commençait je
croyait
je possédait ma mort oscura désormais que je possédait
le vertige me possédait je
basculait son corps sur le côté je possédait
je ne possédait pas j'entendais la nuit [...]
comprends quand je passe d'un lampadaire à l'autre c'est
comme si
je perdait mon ombre je ne sait plus
ma raison si capable d'oraison si je peut en une compa-
raison recommencer le monde comprends
j'ai tout perdu [...] (Ibid. : 96-97).

3.1.3. L'effort de réception du message poétique

L'effort de réception du message poétique à réaliser par le lecteur, constitue le dernier thème qui illustre la volonté des poètes étudiés d'utiliser le quotidien pour réaliser une critique des sociétés modernes. Ces poètes sont conscients de l'effort de réception et d'interprétation que tout lecteur devra faire au moment d'accueillir un texte poétique et, ils savent que, malgré leur volonté de rendre la poésie plus abordable grâce à la présence du quotidien en elle, le lecteur contemporain devra quand même effectuer un travail pour déchiffrer, interpréter et intégrer le poème. Les poètes que nous étudions, sont conscients de la commercialisation et de la médiatisation à laquelle est soumise la littérature actuelle, régie plutôt par des lois mercantiles, qui réduisent la lecture à un acte de consommation et qui transforment le lecteur en un client, en un consommateur d'histoires facilement et rapidement comestibles. Face à cette réalité, ces poètes revendiquent la poésie comme une forme d'expression littéraire qui veut échapper à ces lois mercantiles et commerciales et qui exige un effort de réception à faire par tout lecteur contemporain qui, n'étant pas habitué à faire ce travail interprétatif, devra aborder la lecture poétique avec une allure différente.

Dans le premier grand bloc de notre travail, voué à l'étude de la présence du quotidien dans la poésie des auteurs sélectionnés, en faisant particulièrement attention aux aspects positifs ou neutres qui la concernent, nous avons consacré un dernier chapitre à la manière dont les poètes que nous étudions cherchent à atteindre le lecteur à travers le quotidien dans leur poésie, ce qu'ils obtiennent en mettant le lecteur en contact avec le quotidien, en utilisant un langage simple et près de la lisibilité, et en réalisant une mise en valeur de la puissance poétique de cette simplicité. Dans cette deuxième grande partie de notre travail, dédiée à l'étude des aspects plutôt négatifs ou critiques concernant la présence du quotidien dans l'œuvre des auteurs étudiés, nous ferons également allusion à la volonté de ces poètes de se servir du quotidien en tant que moyen pour atteindre le lecteur, mais en réalisant un changement de perspective et en mettant plutôt l'accent sur la figure du lecteur lui-même, et sur l'effort de réception du message poétique qu'il doit effectuer au moment d'accueillir le poème. Malgré l'effort réalisé par les poètes étudiés pour utiliser un langage simple, près de l'oralité et qui voudrait être facilement lisible, le message poétique demeure un texte à déchiffrer par le lecteur qui devra donc, et malgré tout, faire un effort de réception dudit message. De même, ces poètes sont conscients que l'effort pour l'utilisation d'un langage simple et lisible peut entraîner des risques qui peuvent endommager le processus de transmission du message poétique, en provoquant par

exemple un effet d'affaiblissement et de perte de valeur évocatrice des mots, ce que nous étudierons de plus près dans la partie qui suit.

Avant d'entamer l'analyse des œuvres des poètes étudiés, nous ferons allusion à quelques travaux théoriques ou critiques contemporains, qui témoignent de cette difficulté concernant le processus de réception du message poétique. En rapport avec cette idée d'effort à effectuer par le lecteur au moment de l'accueil du message poétique, nous citerons les propos du philosophe et historien Michel De Certeau qui, dans l'essai *L'invention du quotidien : I. Arts de faire* (De Certeau, 2014), affirme que dans la société actuelle, l'acte de réception du texte que représente la lecture, est associé à un acte de « passivité » qui, en réalité n'en est pas un, dans la mesure où toute réception d'un texte implique la réinterprétation de ce dernier ou, plutôt, et ainsi que De Certeau le déclare, l'invention du texte que le lecteur devra, non seulement interpréter à sa manière et d'après ses expériences de vie, mais lui donner aussi une nouvelle existence, ce qui permet que tout texte soit doté d'« une pluralité indéfinie de significations » à développer par chaque lecteur. C'est-à-dire d'après De Certeau, le lecteur non seulement fait l'effort de réception du texte, mais il a la faculté d'en faire un nouveau texte en participant activement à son invention. Le texte est décrit dans ce passage comme un ensemble de signes verbaux « qui attendent du lecteur leur sens », une affirmation qui nous permet de confirmer la participation du lecteur dans le processus non seulement de réception mais également de création du texte :

Le fonctionnement social et technique de la culture contemporaine hiérarchise ces deux activités. Écrire, c'est produire le texte ; lire, c'est le recevoir d'autrui sans y marquer sa place, sans le refaire. [...] Ce qu'il faut mettre en cause, ce n'est pas, malheureusement, cette division du travail (elle n'est que trop réelle), mais l'assimilation de la lecture à une passivité. En effet, lire c'est pérégriner dans un système imposé (celui du texte, analogue à l'ordre bâti d'une ville ou d'un supermarché). Des analyses récentes montrent que « toute lecture modifie son objet », que (Borges le disait déjà) « une littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont elle est lue », et que finalement un système de signes verbaux ou iconiques est une réserve de formes qui attendent du lecteur leur sens. Si donc « le livre est un effet (une construction) du lecteur », on doit envisager l'opération de ce dernier comme une sorte de *lectio*, production propre au « lecteur ». Celui-ci ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur « intention ». Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations (De Certeau, 2014 : 245).

En même temps, De Certeau affirme que le lecteur n'est pas aussi libre que nous le croyons au moment de recevoir le texte et d'en faire l'interprétation. L'historien et philosophe parle de l'instrumentalisation de la lecture, qui devient, d'après ses propres mots, « une arme culturelle » qui sert à renforcer la hiérarchie sociale dans laquelle nous sommes intégrés. Selon De Certeau, seul un petit groupe de privilégiés détient le pouvoir d'interpréter les textes, ce qui implique que les critères de lecture du reste du public sont négligés et même bannis par cette élite culturelle. De Certeau nous présente les protagonistes de cette élite sociale qui détermine aux autres « ce qu'il faut penser », en commençant par l'Église qui a été pendant des siècles celle qui a déterminé ce que le public était censé lire. De nos jours, ce sont plutôt « les dispositifs sociopolitiques de l'école, de la presse ou de la télé », c'est-à-dire l'éducation et les médias, qui déterminent ce qui doit être lu. Ainsi, De Certeau souligne les limitations que tout lecteur rencontre au moment de recevoir tout type de texte car, son interprétation sera toujours influencée et même conditionnée par cette hiérarchie sociale qui utilise la lecture comme un instrument de contrôle culturel et social :

La lecture est en quelque sorte oblitérée par un rapport de forces (entre maîtres et élèves, ou entre producteurs et consommateurs) dont elle devient l'instrument. L'utilisation du livre par des privilégiés l'établit en secret dont ils sont les « véritables » interprètes. Elle pose entre le texte et ses lecteurs une frontière pour laquelle ces interprètes officiels délivrent seuls des passeports, en transformant leur lecture (légitime, elle *aussi*) en une « littéralité » orthodoxe qui réduit les autres lectures (également légitimes) à n'être qu'hérétiques (pas « conformes » au sens du texte) ou insignifiantes (livrées à l'oubli). De ce point de vue, le sens « littéral » est l'index et l'effet d'un pouvoir social, celui d'une élite. De soi offert à une lecture plurielle, le texte devient une arme culturelle, une chasse gardée, le prétexte d'une loi qui légitime, comme « littérale », l'interprétation de professionnels et de clercs *socialement* autorisés.

D'ailleurs, si la manifestation des libertés du lecteur à travers le texte est tolérée entre clercs (il faut être Barthes pour se le permettre), par contre elle est interdite aux élèves (vertement ou habilement ramenés à l'écurie du sens « reçu » par les maîtres) ou au public (soigneusement averti de « ce qu'il faut penser » et dont les inventions sont tenues pour négligeables, réduites au silence).

C'est donc la hiérarchisation sociale qui cache la réalité de la pratique liseuse ou la rend méconnaissable. Hier, l'Église, institutrice d'une coupure sociale entre des clercs et des « fidèles », maintenait l'Écriture dans le statut d'une « Lettre » supposée indépendante de ses lecteurs et, en fait, détenue par ses exégètes : l'autonomie du texte était la reproduction des rapports socioculturels à l'intérieur de l'institution dont les préposés fixaient ce qu'il

fallait en lire. Avec le fléchissement de l'institution, apparaît entre le texte et ses lecteurs la réciprocité qu'elle cachait, comme si, en se retirant, elle laissait voir la pluralité indéfinie des « écritures » produites par des lectures. La créativité du lecteur croît à mesure que décroît l'institution qui la contrôlait. [...] Aujourd'hui, ce sont les dispositifs sociopolitiques de l'école, de la presse ou de la télé qui isolent de ses lecteurs le texte tenu par le maître ou par le producteur. [...] La lecture se situerait donc à la conjonction d'une stratification *sociale* (des rapports de classe) et d'opérations *poétiques* (construction du texte par son pratiquant) : une hiérarchisation sociale travaille à conformer le lecteur à l'« information » distribuée par une élite (ou demi-élite) ; les opérations lisantes rudent avec la première en insinuant leur inventivité dans les failles d'une orthodoxie culturelle (Ibid. : 248-249).

C'est pourquoi, De Certeau affirme que pour que le lecteur puisse atteindre un certain degré de liberté dans la réception et dans l'interprétation des textes, il devra effectuer un travail de modification des relations sociales qui sont celles qui conditionnent son rapport au texte : « L'autonomie du lecteur dépend d'une transformation des rapports sociaux qui surdéterminent sa relation aux textes. Tâche nécessaire » (Ibid. : 250). Et si De Certeau insiste sur l'influence que les rapports sociaux exercent sur la lecture, c'est parce qu'il considère que le tandem formé par l'écriture et la lecture n'est qu'un reflet de ce qu'il appelle le « binôme production-consommation » qui régit notre société actuelle :

De la consommation, la lecture n'est qu'un aspect partiel, mais fondamental. Dans une société de plus en plus écrite, organisée par le pouvoir de modifier les choses et de réformer les structures à partir de modèles scripturaires (scientifiques, économiques, politiques), muée peu à peu en « textes » combinés (administratifs, urbains, industriels, etc.), on peut souvent substituer au binôme production-consommation son équivalent et révélateur général, le binôme écriture-lecture (Ibid. : 243).

De même, De Certeau fait allusion à la manière « moderne » de saisir le texte, qui a cessé d'en faire une lecture à voix haute pour passer à la lecture silencieuse, ce qui a énormément modifié la manière dont le lecteur est confronté au texte qu'il reçoit. D'une part, l'historien et philosophe affirme que le fait de ne plus lire les textes à haute voix, élimine l'intériorisation du texte qui se produisait jadis, où le rythme du texte était imposé au lecteur à travers la réception de sa sonorité. La lecture silencieuse aurait ainsi provoqué un écart entre le lecteur et le texte, mais, en même temps, elle aurait apporté une plus grande autonomie au lecteur, pour lequel il devient plus facile de « circuler » et d'interpréter le texte sans être conditionné par les composantes notamment rythmiques et métriques de la lecture à haute voix :

Lire sans prononcer à haute ou à mi-voix, c'est une expérience « moderne », inconnue pendant des millénaires. Autrefois, le lecteur intériorisait le texte ; il faisait de sa voix le corps de l'autre ; il en était l'acteur. Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il se manifeste plus par la voix du lecteur. Ce retrait du corps, condition de son autonomie, est une mise à distance du texte. Il est pour le lecteur son *habeas corpus*.

Parce que le corps se retire du texte pour n'y plus engager qu'une mobilité de l'œil, la configuration géographique du texte organise de moins en moins l'activité du lecteur. La lecture se libère du sol qui la déterminait. Elle s'en détache. L'autonomie de l'œil suspend les complicités du corps avec le texte ; elle le délie du lieu scripturaire ; elle fait de l'écrit un ob-jet et elle accroît les possibilités qu'a le sujet de circuler. [...] Émancipé des lieux, le corps lisant est plus libre de ses mouvements. Il gestue ainsi la capacité qu'a chaque sujet de convertir le texte par la lecture et de le « brûler » comme on brûle les étapes (Ibid. : 254).

Nous continuerons en évoquant le poète et essayiste Jean-Pierre Siméon qui, dans son essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), développe aussi quelques remarques en rapport avec le rôle du lecteur en tant que récepteur du texte poétique, dans lesquelles il fait également allusion à l'effort qu'il devra effectuer au moment de recevoir le texte. Siméon parle plus directement sur le texte poétique, en soulignant que tout poème « demande un effort » au lecteur, dans la mesure où il exige que le lecteur mette sa conscience en action. En même temps, il avoue que l'époque actuelle dans laquelle nous vivons et qui est caractérisée par la vitesse qui « est en tout la valeur suprême », provoque que l'effort à réaliser par le lecteur soit plus important, même s'il finit par déclarer que « ce n'est pas un effort exorbitant ». Avec ces déclarations, Siméon reconnaît l'effort de réception du message poétique à réaliser par le lecteur, notamment par ce lecteur contemporain qui n'est pas habitué au rythme, à la lenteur et à la patience que la lecture poétique exige, mais il revendique également que l'effort à réaliser n'est pas si grand, en essayant ainsi que l'idée d'effort à réaliser dans toute réception d'un texte poétique ne devienne pas une excuse pour justifier l'écart de plus en plus grand qui sépare de nos jours les lecteurs de la poésie :

Sans conteste le poème, y compris le poème classique, si on ne s'en tient pas, comme on fait hélas généralement, à la lecture du dessus des cartes, demande un effort. Mais ce n'est pas un effort conceptuel. Il ne demande que de mobiliser des capacités dont tout le monde est originellement pourvu autant que de nez et d'oreilles : le silence, la lenteur, la patience, bref l'attention qui est immobilisation de tout au profit de la mobilisation de la conscience. [...] Il est vrai que le sentiment de l'effort demandé est à proportion de la grave détérioration de la capacité d'attention que produit une époque où la vitesse est en tout la valeur suprême. Il n'empêche, ce n'est pas un effort exorbitant (Siméon, 2015 : 41).

Dans cet autre extrait du même essai, Siméon souligne cet écart qui existe entre la « compréhension rapide et immédiate » que la société actuelle prône et exige même, et la lecture « lente, laborieuse et par bonheur inefficace » requise par la poésie. Mais, Siméon va plus loin, en faisant de cet écart la force même de la poésie dans l'actualité, qui serait chargée de dénoncer et de critiquer la passivité et l'univocité qui caractérisent la lecture – aussi bien des textes que de la réalité que nous avons autour de nous – de nos jours. Cette manière d'envisager la lecture serait, en quelque sorte, déterminée par les principes de « productivité », d'« efficacité » et de « compétitivité » que le modèle socio-économique actuel nous impose sans cesse. D'après Siméon, la lecture poétique exige une exploitation importante de la polysémie, d'où la reconnaissance de l'effort à réaliser lors de la lecture d'un poème. Mais, en même temps, Siméon considère ce travail de réception du poème, qu'il qualifie d'« occurrence atypique », comme une activité de lutte contre la passivité et l'indifférence que le mode de lecture actuel, soumis à la vitesse et à la suprématie du sens unique, nous impose :

On sait aujourd'hui, étant donné l'accélération du rythme collectif, l'impératif absolu est à la compréhension rapide et immédiate, à une compréhension pleine et décisive, totalisante, sans marge d'incertitude. Conséquence nécessaire du primat de l'économique dont le principe péremptoire est la productivité, dont l'efficacité et la compétitivité sont les arguments (et nul n'ignore que la triade productivité-efficacité-compétitivité régente jusqu'aux fonctions du corps et de l'esprit : sport, éducation, santé, tout lui est soumis). Or la prégnance du divertissement, pseudo-réel à la signification immédiate, modélise en chacun de nous les processus d'une compréhension aisée, passive et tôt satisfaite. Autrement dit, le principe d'efficacité régit en toutes les modalités de lecture (y compris de la lecture du monde) en vue d'une compréhension rapide, minimale et univoque. [...] Le malheur ici est que qui comprend vite ne comprend généralement que ce qu'il sait déjà. [...] La poésie, dans la moindre de ses occurrences, fût-elle maladroite même, dénonce dans sa seule intention, cette lecture passive du texte et du monde (du texte du monde) et la langue qui en est l'instrument.

Un poème exige, c'est un *sine qua non*, une activité multiple et constante du lecteur puisque la seule valeur du poème est le fruit de cette activité. Elle consiste à investir une polysémie inépuisable dont les significations apparentes ne sont que le seuil. Cette polysémie est infinie puisque chaque lecteur l'augmente des valeurs de sa propre existence, voire de son humeur et de ses attentes du moment. La juste lecture du poème est donc lente, laborieuse et par bonheur inefficace puisque toujours partielle et à recommencer. Il ne saurait y avoir de bonne stratégie de lecture du poème *a priori* puisqu'elle met toujours en présence deux variables illimitées : un individu singulier et un texte sans prototype (tout poème est une occurrence atypique) (Ibid. : 48-50).

Finalement, nous citerons un dernier passage de ce même essai de Siméon, dans lequel il souligne l'effort à réaliser par le lecteur devant la réception d'un poème, en avouant que le lecteur devient le « co-créateur » du poème, dans la mesure où il participe activement à la création de sens du poème :

Devant un nouveau poème le lecteur doit s'armer de tous les possibles et s'y croire autorisé. À cette seule condition, il est ce qu'il doit être : un créateur de sens, co-créateur du poème. « Le poème exige l'abolition du poète qui l'a écrit et la naissance du poète qui le lit », disait Octavio Paz et on ne saurait mieux dire (Ibid. : 50).

Avant de passer à l'étude des poètes qui semblent s'inquiéter pour cet effort de réception du message poétique dont il est question dans cette partie, nous ferons allusion aux propos de l'essayiste et critique littéraire Dominique Rabaté qui, dans l'essai *Gestes lyriques* (Rabaté, 2013), affirme que c'est à travers la lecture que le récepteur du poème rejoint les effets poétiques créés par l'auteur. Il souligne également que tout poème provoque un « effet particulier de participation » qui fait que le lecteur contribue également, avec l'auteur, à l'acte de création poétique. C'est-à-dire Rabaté est conscient de l'effort que tout lecteur doit réaliser au moment de recevoir un texte poétique, un effort qui est indispensable s'il veut participer activement à la création du message poétique :

C'est en re-citant le poème que le lecteur refait le même parcours mental et quasi gestuel, phonétique et rythmique. Il épouse le temps de la lecture le tempo du poème, ses effets musicaux, son allant et se met lui-même dans un état de participation active qui le rend réceptif au trajet singulier du poème. Cette réénonciation est à mes yeux un phénomène capital, parce qu'elle explique en partie l'effet particulier de participation que suscite le poème. Le « geste » qu'accomplit le texte poétique n'est pas seulement celui que décrit, s'il réussit, l'écrivain. Il devient aussi celui du lecteur ou de l'auditeur (Rabaté, 2013 : 11-12).

Parmi les auteurs qui font une approche plus évidente et récurrente au thème du quotidien dans leur poésie, mais aussi dans les essais qu'ils consacrent à la critique et à la théorisation de la poésie contemporaine, nous citerons des figures telles que Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz et Jean-Claude Pinson, qui semblent être particulièrement sensibles à cet effort de réception que tout lecteur confronté à un message poétique devra faire. Et parmi ceux que nous avons considérés secondaires dans leur approche au thème du quotidien, nous évoquerons brièvement la figure de William Cliff, qui semble également faire quelques allusions à cet effort de réception du message poétique. Ainsi, nous pourrions constater que, malgré l'insistance des poètes étudiés pour la réalisation d'une poésie

en contact avec le quotidien, une poésie simple et lisible qui puisse parvenir facilement à tout lecteur potentiel, ils ne négligent pas pour autant l'effort de réception du poème à faire par tout lecteur, qui devra procéder à une réception active et participative du texte poétique, du moins s'il veut contribuer à la création du message poétique et devenir ainsi le « co-créateur » du texte, d'après les propos de Dominique Rabaté.

Dans le cas de Jean-Michel Maulpoix, nous citerons quelques extraits qui font partie de ses travaux plutôt théoriques, où il développe sa vision sur le processus de réception du texte poétique et sur l'effort à effectuer par le lecteur au moment d'accueillir le message poétique. Même si Maulpoix est favorable à une poésie basée sur la simplicité, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, il reconnaît également la complexité du travail poétique, une complexité qui relève, aussi bien de la partie concernant la création du texte poétique par le poète que de celle qui concerne la réception du message poétique par le lecteur. Dans ce sens-là, et malgré les efforts du poète pour que le message poétique soit facilement lisible, Maulpoix avoue qu'une « lecture particulière » est nécessaire, une lecture attentionnée, qui demande sûrement un effort ou, du moins, une sollicitude particulière au lecteur, ainsi qu'il nous le fait constater dans le séminaire *La poésie pour quoi faire ?* (Maulpoix, 2007) :

Le travail du poème est tel dans sa précision, dans sa méticulosité, qu'il fait de la lecture même une pratique à part entière. La densité du texte poétique, sa haute teneur en faits stylistiques, ses mailles serrées, ses réseaux complexes d'images et de sons, nécessitent une lecture particulière, sûrement pas distraite. Une lecture dont chaque texte redéfinit la manière. [...] Tous les poèmes ne sont pas de la même densité, de la même difficulté, tous n'ont pas la même teneur en faits stylistiques, comme je viens de le dire. Mais dans tous les cas, si je dis ou si je récite un poème, j'entends ma langue, j'entends ma langue passer au ralenti dans la diction, j'entends ma langue avec ses tours, ses détours, j'éprouve, et là je cite Michel Deguy, « la jouissance de l'audition de ma langue comme milieu de ma pensée » (Maulpoix, 2007).

De même, dans l'essai *Poétique du texte offert* (Maulpoix, 1996b), Maulpoix parle de la lecture comme d'un moment de « réception du don » poétique, en nous présentant la lecture comme la réponse naturelle au geste de don poétique réalisé par l'auteur. En rapport avec cette idée de réception du texte poétique, Maulpoix évoque la notion de « la bouteille à la mer », en comparant ainsi le poème à une bouteille jetée à la mer et qui voyage à la dérive, au gré des vagues, jusqu'à ce qu'un lecteur la récupère et, en l'ouvrant, il y découvre un texte poétique qu'il finit de compléter par cet acte de réception poétique. Dans cet extrait, Maulpoix souligne

que le texte poétique est toujours adressé à un lecteur potentiel mais toujours hypothétique et inconnu, ce qui le conduit à déclarer que la poésie « se projette vers l'inconnu » :

La bouteille à la mer : Qui sont les véritables destinataires de l'offrande lyrique : est-ce quelqu'un ou quiconque ? un être réel ou irréel ? présent ou absent ? Ces interrogations nous renvoient à la question même de l'écriture et de son hypothétique destinataire : pour qui écrit-on ? [...] Le texte offert fonctionne donc comme miroir : il reflète celui qui l'écrit, il renvoie l'image d'un autre (celui pour qui il est écrit), et il appartient au lecteur hypothétique de se reconnaître, de se déchiffrer lui-même dans ces images. Écrire un poème, c'est offrir une parole, confier un sentiment, tenter de le faire partager, chercher à l'éveiller en autrui. Pourtant, la poésie a propension à faire parler l'absence, à s'adresser à elle et s'entretenir avec elle. Elle se projette vers l'inconnu (Maulpoix, 1996b : 23-24).

Finalement, nous citerons son essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), dans lequel, en faisant allusion à la notion de « lyrisme critique », Maulpoix affirme que si le lyrisme est critique, c'est d'abord parce qu'il encourage l'auteur à mettre en question le langage lui-même qui sert à créer le poème, mais aussi parce qu'il pousse le lecteur à entamer ce même questionnement sur le langage au moment de recevoir le texte poétique. Dans ce sens-là, le « lyrisme critique » évoqué par Maulpoix, fait preuve d'un esprit critique qui concerne aussi bien l'auteur qui, en écrivant le poème, est confronté à cette mise en cause du langage dont il se sert pour la création poétique, que le lecteur qui, en lisant le poème, reprend et complète ce questionnement sur le langage initié par l'auteur ; voilà pourquoi le lecteur est considéré comme un participant indispensable pour que le message poétique puisse se développer complètement :

Le lyrisme n'est pas seulement critique par l'espèce de perturbation qu'il introduit dans le langage. Il l'est aussi, plus radicalement, par l'interrogation qu'il induit chez le lecteur : un poème est un texte qui conduit celui qui le lit à se poser des questions sur le langage. Il dérange des formes, fait vaciller des repères, met en cause une vision du monde, opère des rapprochements incongrus, change la perception du temps et de l'espace, accélère ou ralentit le pouls même de la vie : le lyrisme est essentiellement critique par le traitement singulier qu'il fait subir à la langue (Maulpoix, 2009 : 28-29).

Nous continuerons avec le poète James Sacré, qui semble concevoir l'écriture comme un événement infime qui a lieu sur la page mais qui ne semble pas établir de rapport entre « les mots du poème et la tête du lecteur ». D'après la perspective de Sacré, la figure du lecteur n'apparaît pas définie aussi clairement que nous venons de le voir dans les exemples précédents chez Maulpoix, où le lecteur représente vraiment un élément indispensable pour compléter l'acte de création poétique. De son côté, Sacré met plutôt en palace un questionnement sur la

présence et la place du lecteur dans le travail poétique, ainsi que nous pouvons le constater dans le recueil *Le poème n'y a vu que des mots* (Sacré, 2007a) :

Et quelle matière d'écriture ? Si peu, trace du crayon, léger bruit du bois sous le papier, ou ceux de l'ordinateur, léger parfum d'encre à l'occasion toute une matière infime et qui semble n'avoir pas de rapport avec ce qui se passe entre les mots du poème et la tête du lecteur. Y a-t-il dans l'écriture comme une autre mentalité, que toute une gymnastique d'écoute et d'interprétation silencieuse serait capable de saisir et de goûter ? toute une matière d'ondes ou de pensées voyageant par des canaux de formes, par sèmes, figures, souvenirs et rêveries pour le surgissement quand même, d'un complexe ensemble langagier (par exemple un poème) dans lequel on passe assez comme dans un paysage ou un tableau ? (Sacré, 2007a : 73).

De même, dans le recueil *Un paradis de poussières* (Sacré, 2007b), Sacré réfléchit sur la manière dont le message poétique va de l'émetteur au récepteur, et il semblerait qu'il s'inquiète pour la quantité ou la part de ce message qui atteint vraiment l'interlocuteur ou le lecteur lorsqu'on parle, ainsi que pour la partie qui reste dans le chemin et se perd inévitablement. Cette réflexion nous montre que Sacré est conscient de la complexité du processus de réception poétique, et qu'il reconnaît que tout lecteur doit faire un effort dans la réception du message poétique, parce qu'il connaît les risques que ce processus entraîne, et qu'il exprime dans cet extrait qui suit :

Je te donne des mots pour que tu parles, ou le contraire.
De ta phrase à la mienne qu'est-ce qui sera tu ?
Ou qu'aura-t-on dit qu'on entend mal ?
En quoi le cœur fait-il confiance ? (Sacré, 2007b : 14).

Dans le recueil *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b), nous avons repéré un passage dans lequel Sacré fait allusion à la photographie, mais nous avons considéré que cet exemple pourrait être extrapolé au domaine de l'écriture poétique, dans la mesure où il nous transmet l'idée qu'il faut que les photos soient vues par quelqu'un – et, par extension, les poèmes lus par quelqu'un – pour que la vision que l'auteur a voulu capter en elles atteigne un récepteur et puisse ainsi développer tout son sens :

Que deviennent [les photos] sans que personne les voient
Les couleurs de tissus qu'elles montrent
Et les formes qui suggèrent
La fin d'un mouvement : geste qu'a eu quelqu'un

Pour étendre au sol une étoffe,
Ou la lancée d'un autre ? (Sacré, 2010b : 53)

Finalement, nous évoquerons la dédicace qui ouvre le recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a), où le poète avoue que tout ne peut pas être donné en poésie ; par exemple, dans l'extrait qui suit, il parle de l'impossibilité de donner l'enfance à quelqu'un, en déclarant que « l'enfance ne peut être donnée », mais en affirmant en même temps que les poèmes, par contre, peuvent être donnés à tout lecteur potentiel, ce qui nous montre que pour Sacré tout poème finit par ce geste de don poétique qui cherche à adresser les mots inscrits sur la page à tout lecteur potentiel :

L'enfance ne peut être donnée Jillali, ni par
nos gestes, ni dans nos mots, les tiens se mêlant
aux miens ; mais je te donne ces poèmes, je les
donne
À n'importe quel autre lecteur (Sacré, 2013a : 7).

Pour ce qui est du poète Antoine Emaz, il se montre également conscient de la complexité de l'acte de réception du message poétique et, le fait d'avouer cette complexité, lui fait mettre en valeur l'effort que tout lecteur devra faire au moment de recevoir le texte poétique. Il faut rappeler que l'écriture d'Emaz a souvent été qualifiée comme étant une écriture simple, facile et lisible. Face à ces remarques, Emaz reconnaît qu'il aime la simplicité dans l'écriture, ce que nous avons pu constater dans des parties précédentes, dans lesquelles nous avons remarqué qu'Emaz utilise des formules brèves et concises, avec des mots et des tournures simples, qui rendent la transmission du message poétique plus facile. Pour ce qui est de la lisibilité, il poursuit également une réception facile du message poétique. Néanmoins, et malgré cet effort pour la simplicité et pour la lisibilité dans son écriture, il est conscient de la complexité que tout acte poétique entraîne, c'est pourquoi il a du mal à s'appropriier le mot « facile » pour qualifier son écriture, même lorsqu'il s'agit de la réception de celle-ci par le lecteur. C'est-à-dire Emaz est favorable à une écriture que nous pourrions qualifier d'aisément compréhensible dans sa poésie, une écriture qui, grâce à sa simplicité et à sa brièveté formelle, constitue un message facilement accessible, mais qui pourtant, cache derrière elle toute la complexité que le travail poétique implique. C'est pourquoi, lorsque le poète voit que son écriture est souvent qualifiée de « facile », il trouve cette qualification dérisoire, parce qu'il sait que le chemin parcouru dans le processus de création poétique a été très compliqué. Néanmoins, il semble apprécier que la complexité de l'acte poétique passe inaperçue pour le lecteur, ainsi qu'il nous

le fait constater dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) : « On me dit que j'ai une écriture « facile » ; voilà qui me fait rire et plaisir dans le même temps. Ils ne voient pas, ou bien ne veulent pas voir, et tant mieux, *d'où ça vient* » (Emaz, 2009a : 40).

Mais, malgré cette réticence à accepter l'adjectif « facile » comme approprié pour qualifier son écriture poétique, Emaz se montre favorable à une poésie qui puisse être facilement transmise et qui puisse atteindre tout type de lecteur : il est contre une conception poétique idéaliste et élitiste qui, à son avis, ne fait qu'exclure une partie du public qui n'a pas certaines connaissances préalables qui le prépareraient à accueillir et à interpréter plus facilement ce type de poésie savante. Le poète croit que n'importe qui devrait avoir accès à ses textes poétiques, que n'importe qui devrait pouvoir lire de la poésie sans avoir certaines connaissances déterminées. La poésie dite « savante » ou « élitiste » exclut certains lecteurs, restreint l'accès de certains lecteurs à la poésie, ce qu'Emaz comprend comme de la vanité et du mépris vis-à-vis de tout lecteur potentiel :

C'est ce qui m'énerve lorsque la poésie devient élitiste en demandant une initiation préalable. Pour moi, un poème devrait pouvoir être lu par n'importe qui, aussi bien par un paysan ou un ouvrier que par un ado qui sort de la découverte de Baudelaire, aussi bien par un *golden boy* que par une prof de fac. En poésie comme dans la vie courante, je supporte mal le mépris, la vanité (Ibid. : 81).

De cette manière, il y a une nuance importante à souligner lorsque nous parlons de la simplicité concernant l'écriture d'Emaz, car, il faut insister sur le fait que ce qui est simple n'équivaut pas forcément à ce qui est facile. Nous pourrions donc préciser que l'écriture d'Emaz est une écriture simple, mais pas facile, comme il le confirme lui-même dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) : « Toujours aller au plus simple, jamais au plus facile » (Emaz, 2012 : 83). Loin d'être facile, l'écriture d'Antoine Emaz est une écriture dans laquelle il semble être un peu difficile de pénétrer au début. Elle est tellement simple mais, en même temps, tellement intense, les mots qu'il utilise sont simples, pas du tout compliqués ou savants, mais il sait les combiner de sorte qu'il exploite toute leur puissance de sens, tout leur pouvoir d'évocation, ce qui nous conduit à distinguer la simplicité de la facilité dans son écriture. La lecture de la poésie d'Emaz pourrait avoir lieu en trois niveaux différents : dans un premier moment, la simplicité apparente des mots peut nous faire croire que nous nous confrontons à une lecture « facile », légère. Dans un deuxième temps, nous remarquerons probablement, que ces mots tellement simples forment des phrases, des vers que nous ne parvenons pas à déchiffrer complètement, comme s'ils cachaient une partie de leur sens derrière cette simplicité apparente. Et, finalement, nous

réaliserons qu'il fallait juste se laisser aller par les mots, ne pas chercher plus loin que ce qu'ils disent pour entrer dans l'écriture d'Emaz, et qu'il fallait se laisser pénétrer par toute la force de ces mots apparemment simples. L'écriture d'Emaz serait, dans ce sens-là, comme un parfum très intense et très concentré : dans un premier reniflement, on ne sent que l'odeur la plus puissante, la plus forte, celle de la simplicité que nous pouvons confondre avec une lecture facile et, cette odeur nous empêche de sentir les nuances plus subtiles du parfum, cachées derrière ce premier coup enivrant. Mais, si on laisse passer un peu de temps, la puissance de l'odeur initiale diminue et on commence à sentir les notes plus discrètes mais également riches du parfum, celles qui se cachent derrière la première couche de simplicité et qui nous permettent d'affirmer que l'écriture d'Emaz fait un effort pour s'approcher de la simplicité, tout en évitant de tomber dans la facilité et l'inconsistance.

Aussi Emaz évoque-t-il souvent dans ses recueils l'idée que la simplicité est, en réalité, complexe, ce qui renforce la conception poétique qu'Emaz a de la simplicité, qu'il considère nécessaire pour que des espaces poétiques plus profonds soient atteints : « En fait, le cumul du simple, son entassement, produit du complexe, et c'est vivre » (Emaz, 2012 : 142). Pour Emaz, le quotidien semble très simple, mais en réalité il cache une superposition de couches d'ordinaire, de vie de tous les jours, qui est plus complexe qu'il ne le semble dans un premier abord, et il se passe de même avec la langue que le poète utilise dans ses créations : elle semble simple et habituelle, mais elle cache des profondeurs très puissantes et évocatrices en elle :

L'image du mille-feuille, du gratte-ciel, du palimpseste... étagement, superposition de couches... Cela n'est pas valable seulement pour la mémoire ; il en va de même dans la vie quotidienne, dans l'information, dans la langue... Ce qui nous apparaît de prime abord comme simple n'est que le sommet visible d'un empilement (Emaz, 2009a : 110).

Cette conception poétique d'après laquelle le caractère simple de la poésie et du langage poétique d'Emaz n'est pas comparable à une poésie facile, implique que le lecteur doit faire un effort pour accueillir le message poétique. D'après Emaz, la poésie ne peut être réduite qu'à elle-même, et un bon poème serait celui qui ne parvient pas à saisir ce qu'il veut, mais qui le frôle. Lorsqu'on fait une lecture dans laquelle on a la sensation d'avoir tout saisi, d'avoir tout compris, cela veut dire que le poème est médiocre, voilà probablement pourquoi Emaz aime demeurer dans une simplicité poétique qui est malgré tout exigeante pour le lecteur, qui lui demande un effort interprétatif, parce qu'il croit que si on donne tout dit et tout mâché au lecteur, il ne réalisera pas l'effort de réception, qui implique un travail d'interprétation et de

compréhension des mots qui met l’imaginaire du lecteur en fonctionnement, et il n’atteindra pas la véritable essence du message poétique, qui réside en réalité en lui-même :

La poésie est barbare ; elle n’est pas réductible à autre chose qu’à elle-même. [...] Jeu de chat et souris où la souris gagne toujours.

Et un bon lecteur sait que la force d’un poème ne réside pas dans ce qui est saisi mais dans ce qui est perdu, ou plus exactement, dans ce qui est frôlé et que l’on sent échapper des mains alors qu’on croyait tenir. On peut tout à fait laisser le lecteur avoir prise, empoigner, pétrir le poème, il reste rebelle, très loin d’un cadavre à disséquer.

Une lecture satisfaite, repue, qui a fait le tour de la bête, signale un poème médiocre (Emaz, 2012 : 130-131).

De cette manière, malgré la simplicité des mots utilisés par Emaz, le fait qu’ils apparaissent condensés, concis et concentrés dans le poème, exige un effort de réception de la part du lecteur, qui devra être capable de surmonter la première couche de simplicité apparente des mots, pour atteindre leur véritable puissance évocatrice et ainsi, parvenir à déchiffrer toute la profondeur du message poétique transmis par le poète. Un exemple de cet engagement et de cette implication exigées au lecteur dans la poésie d’Emaz, réside dans le fait que ses poèmes n’ont pas de signes de ponctuation normalement : c’est comme s’il cherchait un rythme propre au texte, un rythme interne à établir par chaque lecteur, et non pas un rythme imposé par l’écrivain à travers les signes de ponctuation. C’est chaque lecteur, à partir de son vécu et de son interprétation du message poétique, qui devra créer le rythme du poème. Ce n’est pas que le poète ne soit pas attentif à la lisibilité du poème, mais il privilégie la puissance poétique des mots, qui est cachée dans leur apparente simplicité. C’est pourquoi, chez Emaz, la lecture de la poésie demande un effort au lecteur pour la pénétrer et en extraire tout ce qu’elle contient d’essentiel, malgré sa simplicité, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) :

La poésie, même simple d’accès, citons Prévert, Sacré, Follain, Maulpoix, Rouzeau... demande un effort, un certain engagement de soi. Elle n’est pas divertissement, elle ramène par des pentes diverses au cratère d’être là.

La poésie dit : qui veut aller là ? Et commencent les évitements polis et les bonnes excuses pour ne pas.

Si la poésie n’est pas une machine de guerre, elle est un accélérateur de conscience. Qu’est-ce que cela veut dire d’être là, maintenant, exister ? Et le poème ne répond pas à cette question, il l’acidifie (Emaz, 2012 : 71).

Dans cet autre passage du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), Emaz insiste sur l'effort d'accueil que tout lecteur devrait faire pour s'approcher du poème, un effort qui nous semble de plus en plus compliqué de nos jours, dans nos sociétés de consommation où tout nous est donné : « [...] Elle [la poésie] ne s'adresse pas au lecteur, elle demande au lecteur de s'adresser à elle, de l'interroger, de se bouger face à la page. C'est plus rude, dans une période où le chewing-gum et le marshmallow dominant » (Emaz, 2009a : 201).

En plus, Emaz est probablement le poète qui se permet de jouer le plus, du moins parmi ceux que nous avons étudiés dans notre travail, avec la limite entre la lisibilité et l'illisibilité du poème, notamment parce qu'il est celui qui expérimente le plus avec les blancs en poésie. Emaz s'aventure dans l'expérimentation avec les blancs en écriture, à la recherche d'une tension entre la lisibilité et l'illisibilité, tel qu'il nous le fait voir dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) : « Ce qui m'intéresse dans le poème écrit ce soir, c'est l'offensive du blanc pour créer une tension lisible/illisible par rapport à l'aveu personnel. Reste à voir si ça tient » (Emaz, 2012 : 15). Également, dans cet extrait d'un entretien fait par Thierry Guichard dans la revue *Le matricule des anges*, Emaz parle du risque que le fait d'écrire en expérimentant avec les limites entre la lisibilité et l'illisibilité peut provoquer. Emaz avoue que son écriture risque parfois de tomber dans le vide, tellement il tente de « pousser au maximum vers de l'infra poétique ». Néanmoins, et malgré ce risque, Emaz semble aimer le travail dans les limites de ce qui est poétique et de ce qui ne l'est plus, parce que ceci lui permet de « donner des claques de réalité au lecteur ». Autrement dit, ce qu'Emaz cherche à travers cette permanence dans les limites, c'est de choquer et de mettre mal à l'aise le lecteur, en le confrontant directement à la réalité :

Il y a bien un risque, mais je suis là pour prendre des risques, je ne suis pas là pour « assurer » le poème. Je dois l'emmener vers une limite. Dans *Peau*, il y a une série qui s'appelle « Trop » et qui à l'origine s'appelait « Limite lyrique ». Ce sont des poèmes où j'essaie de pousser au maximum vers de l'infra poétique. Ça m'intéresse de donner des claques de réalité au lecteur (Guichard, 2008b : 23).

De même, et, en faisant plus directement allusion au thème du quotidien, dans le cas d'Emaz, nous avons constaté, en rapport avec l'idée d'effort de réception du message poétique, la présence d'une allusion au quotidien que le reste de poètes étudiés ne semblent pas évoquer, du moins pas de manière aussi explicite. Ainsi, Emaz revendique que c'est le fait de prendre le quotidien comme point de départ de la création poétique qui permet au poète de construire un lien particulier avec le lecteur. C'est-à-dire le recours au quotidien non seulement constitue une source de création poétique chez Emaz, tel que nous l'avons vu au début de notre travail, mais

il permet au poète d'établir un lien singulier et plus proche avec le lecteur. Emaz revendique que le travail du banal et dans le banal en poésie, est celui qui permet au poète de construire un rapport plus intense avec le lecteur ou, plutôt, de rappeler au lecteur qu'il existe un rapport qui le relie étroitement au poète, un rapport basé dans le quotidien auquel ils participent dans la vie de tous les jours que tous deux, le poète et le lecteur, partagent. Ainsi, pour Emaz, le travail poétique auprès du quotidien permet de créer ce que lui-même appelle « un dénominateur commun de vivre ». Cette idée est exprimée dans le recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) :

La différence entre le banal et le poncif tient peut-être à ce que, dans le dernier cas, on croit écrire du neuf. C'est la prétention de l'auteur qui rend énervant le poncif. Travailler le banal, au contraire, c'est consciemment poser un dénominateur commun de vivre, créer une fraternité grise avec le lecteur, une sorte de communauté pauvre (Emaz, 2009a : 10-11).

En ce qui concerne le poète Jean-Claude Pinson, nous évoquerons quelques exemples de son œuvre poétique, dans laquelle nous remarquons qu'il s'agit d'un poète qui semble avoir une vision plus négative ou pessimiste vis-à-vis de l'acte de réception du message poétique. Tout d'abord, nous avons constaté que Pinson, contrairement aux autres poètes que nous venons d'étudier, n'est pas sûr de l'intérêt que ses poèmes pourront susciter chez les lecteurs. Par exemple, dans cet extrait de son recueil *Laius au bord de l'eau* (Pinson, 1993), le poète se demande s'il y aura quelqu'un qui voudra lire ses vers, et il soupçonne que probablement ils ne seront lus que par des chercheurs et des experts dans le domaine, faisant ainsi une critique de la situation des lettres et notamment de la poésie dans l'actualité :

mais j'étais là avec mes vers
ne sachant trop qu'en faire
plus je me relisais plus je doutais
me demandant qui pourrait bien
plus tard, lire ces poèmes
quelque chercheur peut-être
(ainsi vont aujourd'hui les lettres) (Pinson, 1993 : 53).

De même, dans cet autre extrait du même recueil, Pinson se montre assez découragé par rapport au résultat de son travail de création poétique, qui n'est pas très bon à ses yeux, ce qui le pousse à craindre un éloignement du peu de lecteurs de poésie qui restent de nos jours. Ces exemples nous montrent que lorsque Pinson fait allusion à la figure du lecteur, il ne s'inquiète pas de l'effort à réaliser par ce dernier au moment de recevoir le message poétique, mais il met plutôt l'accent sur le poète et sur la situation de la poésie dans le panorama contemporain, en

attribuant le manque de lecteurs à la mauvaise qualité ou au manque d'intérêt de son travail plutôt qu'à la difficulté que la réception de la poésie en général peut entraîner :

J'écris parfois dans l'allégresse
parfois dans les douleurs du doute
bénignes certes mais réelles, physiques
maux d'estomac mauvais sommeil
je me lève en aveugle me cogne
vais dans mon bureau, dérange un papillon de nuit
nerveux palpite contre des feuilles blanches
tourne des pages, les rature
trouve un goût de vin frelaté à mes vers
ai bien envie de tout laisser en plan

alors j'ouvre des livres
y cherchant des modèles, des mots qui fusent
cailloux lancés par une fronde,
goûte des vers puis les recrache
m'essaie à jouer les sommeliers :
« ça, insipide, trop fade venaison
Vers ennuyeux à faire fuir
Les déjà peu nombreux lecteurs de poésie (Ibid. : 46).

Finalement, nous citerons brièvement le poète William Cliff, un poète que nous avons considéré secondaire à cause de son approche plus timide au thème du quotidien, mais qui fait quand même quelques remarques sur la lisibilité en poésie, en se montrant critique vis-à-vis des poètes qui donnent à lire des propos qui ne sont pas clairs et qui s'éloignent de la lisibilité, rendant ainsi la réception du message poétique plus difficile. Nous avons trouvé un extrait d'un entretien fait au poète dans la revue de littérature contemporaine *Le matricule des anges*, lors duquel Cliff avoue que sa poésie s'éloigne de la vision qui conçoit le poète en tant que « mage » ou en tant que « héros », en reconnaissant que le poète contemporain vit au plus près de la réalité quotidienne. Ainsi, lorsqu'on le questionne à propos de l'utilisation du rire dans sa poésie, pour vérifier s'il s'agit d'un procédé pour « désacraliser la poésie et la rendre plus proche de tout un chacun », le poète répond affirmativement, en faisant allusion au poète Catalan Gabriel Ferrater, que Cliff considère comme son principal référent poétique :

Mais évidemment ! C'est la poésie réaliste de Ferrater. Ça rompt avec cette poésie où le poète est une espèce de mâââge, où le Héérrooss rimbaldien s'est foutu une bonne dose de

dérèglement pour devenir voyant. Le poète aujourd'hui, c'est quelqu'un qui doit manger tous les jours, avoir un toit pour dormir (Guichard, 2007 : 22).

Cliff est convaincu que ces types de poètes élitistes et hermétiques qu'il critique, insistent sur la transmission de messages poétiques difficilement lisibles, parce qu'ils évoquent des sujets qu'ils travaillent et auxquels ils réfléchissent depuis longtemps, ce qui leur fait perdre un peu la notion de la lisibilité et provoque qu'ils laissent la réception du poème dans un deuxième plan. C'est-à-dire pour Cliff, parfois le poète non seulement n'est pas conscient de l'effort à réaliser par tout lecteur au moment de recevoir le texte poétique, mais il se perd lui-même parfois dans ses propos et « lui-même ne sait pas où il va », ainsi que nous le remarquons dans cet extrait de son recueil *Épopées* (Cliff, 2008) :

peut-être est-ce notre faute poètes
nous croyons trop vite qu'on va saisir
ce qui longtemps nous travaille la tête
et nous paraît si évident ainsi
dans la *Vie ordinaire* on ne saisit
pas toujours ce qu'énonce le poème
si tant est que le poète lui-même
comprenne exactement les mots qu'il a
je lui reproche parfois qu'il nous mène
où lui-même ne sait pas où il va (Cliff, 2008 : 95).

Avant de continuer avec notre étude, nous consacrerons quelques lignes aux conclusions que nous avons tirées de cette étude du quotidien en tant que critique des sociétés modernes. Tout d'abord, il faut dire que, même si chacun des poètes étudiés apporte un regard avec des nuances différentes concernant cette vision critique des sociétés actuelles, ils partagent pas mal de traits communs car, le type de société qu'ils s'approprient à critiquer, à savoir la société occidentale et notamment urbaine dans laquelle ils vivent, est presque la même pour tous, un type de société qui partage les mêmes caractéristiques avec ces poètes qui, logiquement, réagissent de manière similaire face à ses traits les plus négatifs et, ce qui est plus important pour notre travail, en ayant toujours recours à la dimension du quotidien dans leurs œuvres.

Avec le premier thème de cette partie, nous avons voulu étudier la présence du quotidien dans l'œuvre des poètes étudiés, en tant que critique de divers aspects de la société actuelle, ce qui nous a montré que l'attention que ces poètes portent sur le quotidien, cette fois-ci, à travers la critique de ses aspects les plus reprochables, indique qu'ils ne perdent pas le contact avec le

monde qui les entoure et la société dont ils font partie. C'est-à-dire même si nous avons avoué à plusieurs reprises lors de notre travail, que la poésie contemporaine en général reste au plus près des mots, et tente de répondre aux questionnements des poètes en restant dans la dimension poétique, ceci ne veut pas dire que les poètes soient complètement isolés de ce qui a lieu en dehors de cette sphère poétique. Le regard sur le quotidien comme critique des sociétés modernes, témoigne de cette volonté des poètes étudiés de maintenir le contact avec l'extérieur, avec ce qui se passe en dehors des mots poétiques, tout en continuant de travailler avec eux et de revendiquer leur valeur. En plus, ce qui représente le point le plus intéressant dans notre travail, c'est que le contact avec l'extérieur, avec la société dans laquelle ces poètes vivent et développent leur travail poétique, et dont ils critiquent certains aspects, est mis en place en ayant recours au quotidien, cet élément qui constitue le point central de notre travail, et qui permet parfois d'attribuer un rôle social à la poésie, ainsi que nous venons de le constater.

De ce point de vue-là, la critique des sociétés modernes réalisée par ces poètes à travers la présence du quotidien dans leurs poèmes, pourrait devenir un aspect avec lequel le lecteur contemporain pourrait se sentir aisément identifié car, les poètes que nous étudions partagent la même époque et, sans doute un style de vie assez similaire avec leurs lecteurs, qui sont, très probablement, soumis aux mêmes exigences et aux mêmes contraintes de la vie quotidienne. Grâce à ce même espace de vie contemporaine partagé, il serait logique de penser qu'il y a une proximité assez marquée entre les expériences quotidiennes vécues, racontées et critiquées par les poètes que nous étudions, et celles que leurs lecteurs expérimentent à leur tour au quotidien.

Avec le deuxième thème qui illustre la présence du quotidien en tant que critique de nos sociétés modernes, nous avons parlé de l'effacement de l'identité, l'altérité et la perte de repères temporels et spatiaux. La réflexion sur l'effacement identitaire et la perte de repères, constitue une démarche caractéristique non seulement de la poésie contemporaine, mais de l'individu contemporain en général, qui habite souvent dans de grandes villes faisant partie d'un mode de vie de plus en plus mondialisé, un environnement qui lui fait automatiquement douter de son appartenance identitaire. C'est-à-dire la réflexion sur l'identité est un sujet qui a toujours fait partie des interrogations naturelles et intrinsèques à l'être humain, qui a souvent tenté de trouver des réponses à travers l'exercice de différentes disciplines artistiques. En ce qui concerne la poésie des auteurs que nous étudions, ils se lancent dans ce questionnement sur l'identité, en ajoutant des nuances que l'époque et l'entourage dans lequel ils vivent leur infligent. Mais, ce qui est vraiment révélateur dans notre étude, c'est de comprendre que, quel que soit l'aspect de

l'existence que ces poètes veulent aborder, c'est toujours en prenant le quotidien comme point de départ qu'ils parviendront à le développer.

Finalement, nous pourrions ajouter que l'écriture poétique que les auteurs étudiés abordent dans leurs recueils, constitue une manière particulièrement convenable de questionner et d'interroger leur identité, qui semble s'effacer ou se perdre dans le déroulement quotidien que la société contemporaine nous impose. Nous avons déjà constaté que la poésie représente une manière particulière d'envisager et de traiter le langage, en réalisant une approche des mots plus attentionnée peut-être, ou qui exige du moins un autre débit et une autre patience qui diffèrent du rythme trépidant qui caractérise la vie et les échanges quotidiens des sociétés actuelles. En ce qui concerne le thème de l'effacement identitaire, nous pourrions affirmer que la poésie représente un espace dans lequel, grâce à cette attention et à ce soin particulier avec lequel le poète aborde et dispose les mots sur la page, il crée une dimension dans laquelle il devient possible de s'arrêter un instant et de se regarder soi-même, plus directement que lorsqu'on est intégrés dans la vitesse et de la vie quotidienne moderne. Autrement dit, la poésie représente pour ces poètes, non seulement un espace de questionnement identitaire, mais aussi une dimension dans laquelle, grâce aux exigences propres à l'écriture poétique, ils peuvent s'approcher plus facilement de leur véritable identité.

Le troisième thème qui représente un aspect de cet esprit critique vis-à-vis des sociétés modernes, a été dédié à l'étude de l'effort de réception du message poétique à réaliser par tout lecteur confronté à l'accueil d'un texte poétique. Avec ce thème, nous avons remarqué que malgré l'intention des poètes étudiés d'utiliser un langage simple, fait de tournures qui sont près de l'oralité et éloignées des emplois poétiques savants et hermétiques, et aussi une syntaxe et une disposition de mots simples, ils sont conscients de la complexité que tout acte de création et de transmission poétique entraîne inévitablement. C'est-à-dire malgré leur volonté de rendre le texte poétique facilement lisible pour le lecteur, notamment grâce à la présence du quotidien en lui, ces poètes savent qu'il restera toujours un effort de réception du poème à faire, ce qui les conduit à mettre en valeur la figure du lecteur, qu'ils prennent en considération au moment de créer leurs poèmes, notamment parce qu'ils savent que c'est le lecteur qui donnera la dernière touche au poème en lui attribuant le sens final grâce à la réception et à l'interprétation du message poétique qu'il fera.

À travers la revendication de cet effort interprétatif à faire par tout lecteur au moment d'accueillir le message poétique, ces poètes parviennent en même temps à critiquer le modèle

littéraire contemporain, qui est, dans une grande partie, soumis à des normes commerciales et de consommation, qui réduisent le rôle du lecteur contemporain à une position passive et inactive, qui se limite à avaler des textes qui n'exigent pas normalement d'effort interprétatif. Face à cette réalité, les poètes étudiés réclament l'autonomie de la poésie vis-à-vis de ce marché littéraire commercialisé, et n'hésitent pas à susciter une prédisposition plus active et éveillée chez tout lecteur contemporain confronté à la lecture de poésie.

Néanmoins, nous ne pouvons pas dire que tous les efforts réalisés par les poètes étudiés pour l'utilisation d'un langage simple et près de l'oralité, facile à lire et éloigné des emplois de langue abscons, sont vains ou inutiles et, malgré la constatation que tout processus poétique exige inévitablement un effort dans la réception du message poétique, il faut avouer que grâce à l'insistance de ces poètes pour demeurer auprès du quotidien et de la simplicité du langage, ils ont l'occasion de s'approcher plus facilement du lecteur, et d'établir ainsi un lien plus étroit et plus durable avec lui. Loin des tendances poétiques savantes et hermétiques, qui provoquent souvent un éloignement ou une distance entre les poètes et les lecteurs ou, du moins, des rapports plus froids et écartés entre l'auteur et le lecteur, ces poètes que nous étudions, grâce à leur obstination pour continuer d'écrire en rapport avec le quotidien et en utilisant un langage simple, parviennent à établir et à maintenir plus durablement une relation plus naturelle et solide avec le lecteur.

3.2. LUTTER CONTRE LA BANALISATION DU LANGAGE

Cette deuxième partie tentera de montrer que les poètes étudiés veulent souvent lutter contre ce qui semble être un processus de banalisation du langage, provoqué notamment par l'usage que nous en faisons dans la vie quotidienne. Tout d'abord, nous avons remarqué que cette constatation de la dégradation et de la détérioration que le langage subit dans les emplois les plus quotidiens que nous en faisons, constitue un souci qui semble inquiéter du moins une partie de la critique et de la théorie qui tourne autour de la poésie contemporaine, tel que nous le constatons dans cet extrait de l'œuvre *L'invention du quotidien 1 : Arts de faire* (De Certeau, 2014), où l'historien et philosophe Michel de Certeau avoue que l'utilisation du langage ordinaire nous entoure inévitablement dans nos échanges quotidiens :

Nous sommes soumis, quoique non identifiés, au langage ordinaire. Comme dans la nef des fous, nous sommes embarqués, sans possibilité de survol ni de totalisation. C'est la « prose du monde » dont parlait Merleau-Ponty. Elle englobe tout discours, même si les expériences humaines ne se réduisent pas à ce qu'elle peut en dire (De Certeau, 2014 : 26).

Face à cette constatation d'après laquelle non seulement le poète, mais l'individu moderne serait soumis à l'aplatissement du langage ordinaire qu'il côtoie et utilise même inévitablement tous les jours, certains poètes contemporains, attribuent à la poésie et à l'emploi des mots qu'ils font au sein du poème, la tâche de lutter d'une certaine manière contre cette banalisation du langage. Cette attitude est très répandue parmi les poètes que nous étudions dans notre travail, mais elle apparaît également reflétée dans des ouvrages plus théoriques sur la poésie contemporaine en général, comme c'est le cas de cet extrait du poète et essayiste Jean-Claude Siméon qui, dans son essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), revendique la nécessité de lutter contre l'emploi répétitif et vide du langage dans les communications quotidiennes :

[...] la tâche que se donnent avec constance les poètes dans la communauté humaine, et qui consiste à subvertir la langue commune, à la charger d'intensité en portant à incandescence ses composants ou à l'inverse en la dénudant à l'extrême, pour qu'elle livre enfin autre chose que le compte-rendu tautologique des évidences, pour que nous soyons vengés de son impuissance native à dire l'épaisseur et la complexité de l'expérience, les infinies nuances du réel et des relations que nous entretenons avec lui (Siméon, 2015 : 27).

De même, nous pourrions donner l'exemple de l'essayiste et critique littéraire Jean-Michel Espitallier qui, lui aussi, dans son essai sur la poésie contemporaine *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014), parle de la poésie comme de celle qui nous permettrait d'avoir une attitude d'« insoumission » pour lutter contre la banalisation et la dégradation à laquelle est soumise la langue dans les échanges quotidiens : « La poésie, toujours radicalement présente, s'affirme d'abord comme une insoumission contre [...] le temps de la consommation et la marchandisation des discours avachissant-avachis. Langue d'une langue qui aurait perdu sa langue » (Espitallier, 2014 : 25).

Face à cette dégradation et à cette perte de valeur du langage, usé et dévalué par nos échanges quotidiens, les poètes que nous étudions revendiquent une récupération de l'essence et de la puissance du langage. Ces poètes s'inquiètent pour la manière dont le langage et les mots qui le constituent côtoient le quotidien, et sont attentifs à ce qui résulte de ce contact des mots avec la vie de tous les jours. Ainsi, ils sont conscients de l'importance de leur travail poétique, car ils sont convaincus que c'est le travail avec les mots qui leur permettra de lutter contre un emploi banal et vide du langage, et qui les poussera à retrouver et à remettre en valeur la véritable essence et la force du langage.

Cette lutte contre la banalisation du langage apparaît dans la poésie des auteurs dont il est question dans notre travail à travers différents thèmes que nous analyserons plus profondément dans la partie qui suit. Tout d'abord, nous parlerons de la critique du langage usé, vide et médiatisé de nos échangeant quotidiens que les poètes sélectionnés réalisent, aussi bien dans leurs poèmes que dans leurs travaux plus théoriques. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Journal d'un enfant sage* (Maulpoix, 2010), où Maulpoix affirme que parfois, les mots sont dénués de sens parce que, à force d'être répétés, ils tombent dans le vide :

Et puis l'on aurait tort de croire que les grandes personnes parlent toujours pour dire quelque chose d'important. Elles parlent souvent pour ne rien dire. Comme on rit, comme on pleure, comme on gesticule, ou comme on chante tout seul ! Elles font des gestes avec les mots. Leur bouche souffle la soif, la faim, la détresse ou l'amour. Aussi faut-il souvent entendre dans leurs paroles tout autre chose que ce qu'elles disent (Maulpoix, 2010 : 42).

Ensuite, nous étudierons la remise en valeur du langage qui sera mise en place par les poètes étudiés en ayant recours à des caractéristiques propres au langage poétique, qu'ils se donnent la peine de récupérer ou de faire valoir dans le poème. C'est le cas de la musicalité des mots et du langage, qui sert à récupérer le véritable pouvoir des mots, parce que, comme l'affirme Jean-Michel Maulpoix dans son essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995) : « En définitive, oui, c'est cela : l'homme est un instrument de musique » (Maulpoix, 1995 : 92). Ces poètes cherchent des voies pour s'éloigner de l'emploi vide et dépourvu de sens des mots et se rapprocher ainsi de la véritable force et de l'essence des mots, et l'une des voies les plus exploitées pour mener à bien ce parcours, c'est le recours à la musicalité des mots et du langage, qui permettra aux poètes de remettre en valeur le pouvoir des mots et de combattre le processus de banalisation et d'aplatissement que le langage semble subir lors de nos communications quotidiennes.

Le troisième thème qui représente l'un des aspects de cette lutte contre la banalisation du langage, c'est la volonté de demeurer à l'écoute du quotidien. Parfois ces poètes revendiquent qu'il faut demeurer à l'écoute de ce qui nous entoure dans la vie de tous les jours, à l'écoute du monde, même dans son versant le plus banal et plat, pour pouvoir renouer le contact avec la véritable essence des mots. C'est comme si, pour retrouver l'essence et la puissance des mots, il nous fallait rester à l'écoute de ce que ces mots-là désignent, du bruit fait par le quotidien qu'ils veulent transcrire sur la page. Ainsi, pour ces poètes, une manière de récupérer l'essence des mots et de lutter contre leur emploi répétitif et vide, consiste en l'écoute des bruits du quotidien qui nous permettront de renouer le contact avec ce qu'ils représentent,

ce qu'ils évoquent, ce qu'ils veulent dire. Encore une fois, nous avons recours aux mots de Jean-Michel Maulpoix, en citant un passage de son essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), dans lequel il se montre sensible à cette nécessité de demeurer à l'écoute du monde, même dans son versant le plus quotidien, une écoute qui donnera ensuite lieu à l'écriture du poème et donc, à la mise en valeur que tout poème entraîne vis-à-vis des mots qui le constituent :

La voix poétique, en effet, est une voix qui écoute. Elle ne se contente pas d'exprimer. [...] Elle s'avère donc aussi bien touchante en ce qu'elle s'efforce de comprendre. [...] Le poème est *bouchoreille*, c'est-à-dire une écoute aussi bien qu'un parler. Un parler qui naît d'une écoute et qui sollicite une écoute. Un parler entre deux écoutes : celle du monde qui éveille sa voix, et celle d'autrui à laquelle il s'adresse (Maulpoix, 2005 : 105).

Finalement, nous étudierons un dernier élément qui montre cette intention de lutter contre la banalisation du langage, qui consiste en la fascination pour les langues étrangères. Il s'agit d'un autre aspect que nous avons retrouvé chez différents poètes et qui renforce cette recherche de la musicalité et de la véritable nature des mots, pour ainsi lutter contre la banalisation et le vide qui semblent menacer nos échanges quotidiens. Avec cette sorte de fascination pour les langues étrangères, c'est comme si le fait d'être en contact ou à l'écoute de sonorités autres que celle de notre langue maternelle, nous donnait l'occasion de développer un nouveau regard sur la nature et, surtout, sur la musique de notre langue, nous permettant ainsi de remettre en valeur certains aspects concernant notamment la sonorité et le rythme, qui deviendront un autre outil de lutte contre la banalisation du langage quotidien, tel que le poète James Sacré nous le montre dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « J'ai baigné dans la langue américaine pendant de nombreuses années, j'ai baigné aussi dans le patois de mon village natal. Cela a forcément (et je n'ai pas vraiment fait d'efforts pour y résister) influencé mes façons d'écrire et de parler en français » (Sacré, 2013b : 168).

3.2.1. Critique du langage usé, vide et médiatisé des échanges quotidiens

Dans cette deuxième partie de ce grand bloc consacré à l'étude des aspects plutôt négatifs ou critiques qui concernent l'apparition du quotidien dans l'œuvre des poètes étudiés, nous verrons que l'esprit critique vis-à-vis des aspects les plus condamnables de nos sociétés actuelles, peut être extrapolé à une dimension qui est en rapport avec le langage, et qui concerne plus précisément la sphère des mots poétiques, ce qui semble être une démarche logique, puisque la matière avec laquelle les poètes travaillent et à travers laquelle ils mettent en œuvre leurs questionnements au sein du poème, c'est la langue et les mots qui la constituent. Presque

tous les poètes étudiés dans ce travail, sont concernés par un esprit critique vis-à-vis de l'emploi répétitif, vide et médiatisé du langage que nous faisons de nos jours dans nos échanges quotidiens, et ils utilisent la poésie pour s'éloigner de cet emploi usé du langage et pouvoir ainsi récupérer toute la valeur et la puissance dont il est capable au sein du poème.

Nous commencerons le développement de cette critique du langage usé, vide et médiatisé des échanges quotidiens, en faisant allusion à quelques passages plus théoriques sur la poésie contemporaine, ce qui nous permettra d'affirmer que le regard critique vis-à-vis d'un emploi vide et banalisé du langage n'est pas exclusif des poètes que nous étudions ici, mais qu'il constitue un souci présent dans la poésie contemporaine en général, et que les poètes dont il est question dans notre travail abordent, quant à eux, en demeurant en contact avec le quotidien. C'est le cas de l'essai *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire* (De Certeau, 2014), du philosophe et historien Michel de Certeau, où il constate que dans la société actuelle, nous sommes absorbés par un excès d'information et de nouvelles qui nous sont racontées dans les médias chargés de les diffuser. Et il va plus loin, en affirmant que « au nom de l'actualité », on nous fait avaler tout type de récits qui prétendent raconter la réalité objectivement, mais qu'en fait, ils ne constituent que des messages facilement manipulables, c'est-à-dire des messages que ceux qui les disent peuvent déformer et dénaturer à leur guise, pour ainsi provoquer des effets déterminés sur ceux qui vont les accueillir. Cet extrait nous montre que les poètes que nous étudions ne sont pas les seuls à faire attention aux emplois vides et médiatisés des échanges linguistiques quotidiens, et qu'en dehors de la dimension poétique, il y a également une constatation du risque de manipulation que peut entraîner cette prétendue possession de l'information et du « réel », à savoir de ce qui semble être objectif et donc incontestablement vrai. De même, De Certeau affirme que ces récits qui inondent nos vies quotidiennes constituent le nouveau dogme ou « notre orthodoxie » d'après ses propres mots, qui endoctrine nos vies et les conditionne jusqu'au point de faire de notre société actuelle une « société *récitée* », à savoir soumise à ces récits d'information prétendument vraie et objective. Si nous nous sommes permis d'ajouter un extrait assez long de cet essai de Michel De Certeau, c'est parce que nous le considérons indispensable pour mieux comprendre et mieux contextualiser la critique du langage usé, vide et médiatisé que les poètes faisant partie de notre travail réalisent dans leurs œuvres et que nous nous disposons à étudier :

Le réel désormais bavarde. Il n'y a partout que nouvelles, informations, statistiques et sondages. Jamais histoire n'a autant parlé ni autant montré. Jamais en effet les ministres des dieux ne les ont *fait parler* d'une manière aussi continue, aussi détaillée et aussi injonctive

que les producteurs de révélations et de règles ne le font aujourd'hui *au nom de* l'actualité. Les récits de ce-qui-se-passe constituent notre orthodoxie. Les débats de chiffres sont nos guerres théologiques. Les combattants ne portent plus les armes d'idées offensives ou défensives. Ils avancent camouflés en faits, en données et en événements. Ils se présentent en messagers d'un « réel ». Leur tenue a la couleur du sol économique et social. Quand ils progressent, le terrain lui-même a l'air d'avancer. Mais, en fait, ils le fabriquent, ils le simulent, ils s'en masquent, ils s'en créditent, ils créent ainsi la scène de leur loi.

[...] Le réel raconté dicte interminablement ce qu'il faut croire et ce qu'il faut faire. [...] Cette institution du réel est la forme la plus visible de notre dogmatique contemporaine. Elle est donc aussi la plus disputée entre partis.

[...] Code anonyme, l'information innerve et sature le corps social. Du matin à la nuit, sans arrêt, des récits hantent les rues et les bâtiments. Ils articulent nos existences et nous apprennent ce qu'elles doivent être. Ils « couvrent l'événement », c'est-à-dire qu'ils en *font* nos légendes (*legenda*, ce qu'il faut lire et dire). Saisi dès son réveil par la radio (la voix, c'est la loi), l'auditeur marche tout le jour dans la forêt de narrativités journalistiques, publicitaires, télévisées, qui, le soir, glissent encore d'ultimes messages sous les portes du sommeil. Plus que le Dieu raconté par les théologies d'hier, ces histoires ont une fonction de providence et de prédestination : elles organisent à l'avance nos travaux, nos fêtes et jusqu'à nos songes. La vie sociale multiplie les gestes et les comportements *imprimés* par des modèles narratifs ; elle reproduit et empile sans cesse les « copies » de récits. Notre société est devenue une société *récitée*, en un triple sens : elle est définie à la fois par des *récits* (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs *citations* et par leur interminable *récitation*.

Ces récits ont le double et étrange pouvoir de muer le voir en un croire, et de fabriquer du réel avec de semblants (De Certeau, 2014 : 270-271).

Cette même idée est reprise par le poète et essayiste Jean-Pierre Siméon qui, dans son essai *La poésie sauvera le monde* (Siméon, 2015), souligne également l'excès d'information qui caractérise notre société actuelle, qui semble pourtant avoir des problèmes à gérer une telle quantité de discours, et semble sur le point de se noyer dans ce que Siméon lui-même qualifie de « magma verbal ». Siméon insiste sur le fait que l'évocation constante du réel le plus authentique, prétendument vrai et incontestable, n'est qu'une « supercherie » et qu'il ne nous conduit qu'à ce qu'il appelle « une extinction de la conscience ». Face à ce risque concernant la surabondance de discours, d'information et de récits qui envahissent notre société actuelle, Siméon revendique la valeur de la poésie, qu'il considère capable de nous détourner de cette prétendue réalité qui ne fait que manipuler nos consciences en leur ôtant la possibilité d'aller

chercher ailleurs, en dehors de ce réel prétendument exact et authentique et en dehors du discours soi-disant objectif :

Tout poème objecte à cette prétention et rappelle [...] la trahison foncière dont la langue commune constituée en codes et en normes pour être efficace, est coupable. [...] quand une société oublie le poème, ou ne l'admet que comme ornement, donc en le désarmant, ce qui revient au même, elle laisse libre cours à la domination sans partage du discours conceptuel et de la signification prétendument objective, donc aux simplifications qu'ils autorisent et, *in fine*, à toutes les manipulations dans la description du réel. Voilà où nous en sommes. Jamais dans l'histoire humaine, une civilisation n'a connu une telle prégnance – quantitative – du langage verbal, n'a disposé d'autant de moyens de le diffuser, la langue est partout, jusque parfois désormais sur la peau des hommes. Mais ce magma verbal dans lequel nous sommes engloutis, parle à vide puisque l'instrument dont il use dans la quasi-totalité des cas est cette langue de bas étage (distinguée ou triviale, discours politique ou micro-trottoir, langue d'expert ou de la rue, peu importe, elle est de même nature et de même logique) [...] Une langue de signification minimale et consensuelle qui clôt le sens, qui assigne le réel à sa perception immédiate et ainsi s'en débarrasse, je veux dire se débarrasse de ce qui *dépasse*, sa part d'incertitude, d'imprévisible, d'inconnu. [...] Telle est la supercherie de nos démocraties : elles tiennent le citoyen informé comme jamais mais dans une langue close qui, annihilant en elle la fonction imaginante, ne lui donne accès qu'à un réel sans profondeur, un aplatissement du réel, un mensonge. C'est le règne d'une logorrhée qui noie le poisson du sens. [...] ce ne serait que grotesque [...] si les conséquences n'en étaient pas dramatiques. Disons, pour aller droit au but : une extinction de la conscience. Pour la raison simple que cette logique infernale détruit la faculté d'étonnement qui est la condition première autant que le moyen de la conscience. [...] Un autre caractère de cette profusion, qui n'affecte pas moins la conscience, est la peur panique du vide (au vrai, sa détestation) qu'elle révèle autant qu'elle induit : le vide, le blanc, la latence, le silence sans quoi nul procès de la conscience ne peut s'exercer non plus, cela revient au même, se proposer une langue qui soit autre chose que la langue close de signification restreinte et immédiate, se déployer donc une langue qui vaut outre sa signification de surface pour sa profondeur de champ et sa résonance. Cette langue-ci dont le poème, justement, est non pas la seule expression mais le parangon (Siméon, 2015 : 26-31).

Le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix se montre également intéressé par le caractère vide et médiatisé du langage propre aux échanges quotidiens qui nous entourent de nos jours, et il souligne aussi la nécessité de continuer de faire confiance à la poésie, qu'il croit sans doute capable de « contester le statut d'animal communicant auquel nous sommes contraints par l'époque ». Dans cette appellation d'« animal communicant » utilisée par le

poète, nous remarquons un ton critique et réprobateur par rapport à la manière dont nous envisageons les communications quotidiennes dans la société actuelle. En plus, dans l'extrait qui suit, tiré d'un séminaire intitulé *La poésie pour quoi faire ?* (Maulpoix, 2007), Maulpoix cite les propos du poète suisse Valère Novarina, qui fait une dure critique de l'emploi de la langue française dans nos communications quotidiennes. À travers cette critique, le poète prétend s'éloigner de cette langue artificielle et vide à laquelle nous sommes confrontés tous les jours dans les médias et dans la rue, pour pouvoir atteindre ce que Maulpoix appelle « la langue humaine », qui serait celle que la poésie nous permet de saisir ou de récupérer d'une certaine manière :

Interroger la poésie c'est d'abord et avant tout, maintenir ouverte la réflexion sur la langue-même qui est la nôtre. C'est, du même coup, contester le statut d'animal communicant auquel nous sommes contraints par l'époque ; c'est prendre à contrepied la novlangue préformatée de « big brother ». Et je voudrais aussi citer un propos de Valère Novarina dans *Le théâtre des paroles* : « Parler par des speakers qui nous annoncent quotidiennement par flashes pétaradants et en messages scandés la bonne nouvelle du salut par les choses et de l'échange de toute chose contre autre chose, j'entends le français de jour en jour perdre ses sons et se dévocaliser à vue d'œil. Devenir une pauvre petite langue qui rétrécit, surmartelée d'accents toniques anglo-germans, une sorte de petit morse de propagande, tapé, accablant et qui ne respire plus ; rien ne respire plus. Plus qu'un petit rythme court à deux temps qui s'installe partout, qui voudrait nous emporter et qui pétrifie, le métronome s'installe partout, la mécanique du *oui* ou *non*, alors que l'humain, au contraire de l'ordinateur et du chien, n'est pas une machine à japper *oui* ou *non*, à ânonner le *plus* le *moins*, à acheter ou pas, à accepter d'enregistrer ou pas, mais un animal qui répond par questions, qui ne sait pas toujours tout de suite, qui ferme les yeux parfois pour voir, doit inspirer-expirer pour savoir, brûler les choses en mots contraires, souffrir sa phrase, parler son drame, celui qui pense comme il respire ». J'aime beaucoup cette opposition qu'établit Novarina entre cette langue, en quelque sorte ce petit morse de propagande préformaté, qui est celui que nous entendons quotidiennement dans les médias très largement, et puis, ce qu'est véritablement la langue humaine (Maulpoix, 2007).

Si nous avons consacré une place considérable à l'évocation de ces extraits appartenant à des œuvres théoriques et critiques sur la poésie contemporaine en général et sur le rapport du poète et de la société au langage, c'est parce que nous avons voulu mettre en évidence la forte présence que semble avoir, non seulement au sein des œuvres poétiques mais aussi dans des travaux plus théoriques, cette préoccupation vis-à-vis de la médiatisation et de l'uniformisation que le langage courant est en train de subir dans les échanges quotidiens de nos jours. Ainsi,

lorsque les poètes que nous étudions évoquent cette critique du langage usé, vide et médiatisé des échanges quotidiens, ils partagent un souci qui semble préoccuper le monde de la poésie contemporaine en général, même s'il est vrai qu'ils apportent une lecture particulière de cette inquiétude concernant la langue courante en général, grâce au rapport spécialement étroit qu'ils maintiennent avec le quotidien dans leur poésie.

Il faudra donc parler, parmi les poètes les plus représentatifs dans leur approche au quotidien, de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair et Jean-Claude Pinson, parce qu'ils consacrent tous une partie de leur poésie à cette critique du langage répétitif, vide et médiatisé qui caractérise nos communications habituelles. À part ces auteurs principaux, parmi ceux que nous considérons secondaires par leur approche plus subtile ou timide au thème du quotidien, il faudra citer des poètes comme Pierre Alferi, Benoît Conort, William Cliff et Marie-Claire Bancquart, qui ont aussi des contributions à faire à cette perspective critique vis-à-vis du langage usé et médiatisé. Chacun des poètes cités aborde cette vision critique de manière différente et mettant en place différents procédés, mais ils partagent tous une même volonté : celle de lutter contre la banalisation du langage, cette fois-ci en critiquant son emploi répétitif et vide et en essayant de lui redonner toute sa force évocatrice à travers une utilisation autre dans leur poésie, qui soit éloignée de ces emplois vides et répétitifs qu'ils critiquent durement.

En ce qui concerne Jean-Michel Maulpoix, il avoue souvent que, chez lui, c'est en ayant recours aux mots poétiques qu'il trouve des réponses, des issues, ou des solutions à ses questionnements. Cette fois-ci, pour la mise en place de cette critique du langage usé, vide et médiatisé, il répète sa stratégie en ayant recours aux mots qui conforment le poème et en leur faisant confiance, parce qu'il est convaincu que ce n'est qu'en demeurant auprès des mots que le poète pourra accomplir sa tâche. Tout d'abord, Maulpoix semble être conscient de l'emploi répétitif et usé des mots de tous les jours. Par exemple, dans un extrait de son recueil *Ne cherchez plus mon cœur* (Maulpoix, 1986), il parle des « phrases de tous les jours », ce qui montre qu'il est conscient de l'emploi répétitif et usé des mots que nous faisons dans nos discours quotidiens : « Quand l'envie lui vient de sortir, il écoute encore sur le zinc bavarder sa propre détresse avec les phrases de tous les jours » (Maulpoix, 1986 : 58). Maulpoix sait que nous utilisons toujours les mêmes mots dans nos communications, ainsi que cet extrait du recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994) nous permet de le constater : « [...] j'étais une collection de phrases, un catalogue de formules et de visages » (Maulpoix, 1994 : 139-140), et que nous répétons toujours les mêmes phrases, ainsi que ce fragment du recueil *Un dimanche*

après-midi dans la tête (Maulpoix, 1996a) nous permet de voir : « Tout a déjà eu lieu. On corrige sans cesse les mêmes phrases » (Maulpoix, 1996a : 45).

En plus, face à cette constatation de l'emploi vide et répétitif des mots qui constituent nos échanges quotidiens, Maulpoix se rend compte du risque de disparition de sens et de pouvoir d'évocation des mots que ce phénomène peut entraîner. Ainsi, il réfléchit sur la dépréciation et la dévalorisation des mots qui se produit lorsque nous les répétons sans cesse et sans penser à leur véritable sens dans nos échanges quotidiens, de plus en plus froids et brefs, tel que nous le remarquons dans le recueil *Domaine public* (Maulpoix, 1998a) :

La terre tremble parfois.
Le téléphone ne répond plus.
Fièvre des répondeurs : respirations, paroles coupées.
Je parle à l'ombre d'une mémoire.

Bientôt les mots « je t'aime » ne voudront plus rien dire à force d'avoir été répétés dans le vide (Maulpoix, 1998a : 47).

Cet autre fragment du recueil *La musique inconnue* (Maulpoix, 2013), nous montre également que pour Maulpoix, les mots que nous répétons tous les jours, perdent leur sens originel et tombent dans des emplois vides et répétitifs. La vision critique du poète est très marquée dans cet extrait, notamment par la comparaison qu'il réalise entre des discours humains répétitifs et l'aboiement ou les cris des animaux. La critique atteint son point culminant lorsque le poète qualifie de « bruit » les sons émis par les locuteurs dans les conversations quotidiennes, nous montrant ainsi que la perte de sens et de puissance évocatrice des mots que leur emploi quotidien entraîne, peut atteindre même le stade de simple bruit, vide donc de toute signification :

Écoutez-les parler de politique ou de morale, prêtez l'oreille à leurs parlottes, le soir, quand ils rentrent de travailler : ils chantent, comme aboient les chiens et crient les cormorans. Ne soyez pas dupe : leurs mots n'ont guère de sens. Ils ne font que du bruit, comme les lettres d'amour et les traités de métaphysique. Il en va des pensées humaines comme de l'ordonnance des plats d'un repas, ou du choix des meubles du salon : ce sont manières de se tenir en équilibre sur la branche et d'y vocaliser (Maulpoix, 2013 : 108-109).

Une fois cette critique mise en place, Maulpoix fait appel au rôle du poète dans cette dévalorisation du langage, dans cette perte de sens des mots qui le constituent, en revendiquant que c'est au poète de rompre avec la monotonie du langage que nous utilisons tous les jours :

« La mission du poète est de semer le trouble dans le langage des hommes » (Maulpoix, 1998a : 36). Mais, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), Maulpoix réfléchit également aux tendances littéraires de nos jours, et il conclut que les emplois de langue que nous faisons aujourd'hui, sont très éloignés de ceux qui sont entrepris par la poésie, en marquant ainsi la différence entre les mots qui constituent les conversations habituelles et les mots qui font partie du poème. D'après Maulpoix, le monde contemporain est plutôt avide d'images, de spectacle, une réalité face à laquelle le poète avoue qu'il préfère demeurer dans son travail avec les mots :

Aujourd'hui la langue ne fait plus poème, hormis dans la bouche des enfants et de vieux fous. L'heure est au grand spectacle, au clignotement ininterrompu des images, aux plateaux-repas devant la télé et aux Mickeys de tous poils. Pardonnez-moi, mais je préfère les champignons des bois. Mes recettes de cuisine valent bien des proses mal mijotées. Et c'est après tout une manière de faire encore travailler les mots, pas tout à fait pour rien (Maulpoix, 2016b : 123).

De même, dans cet extrait de l'essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), Maulpoix insiste sur l'idée que l'emploi quotidien du langage entraîne sa dévalorisation et sa réduction à ce que l'auteur appelle des « slogans, stéréotypes et propos convenus ». Mais, le plus important, c'est de voir que face à cette dévaluation de la langue, Maulpoix revendique la poésie comme celle qui pourrait récupérer et nous rappeler toute la potentialité que la langue met à notre disposition. Dans ce sens-là, la poésie constituerait une force qui lutte contre le courant imposé par la société actuelle, qui nous pousse à envisager le langage comme une simple « monnaie qui circule rapidement dans nos voix ». Ainsi, la poésie tenterait, d'après Maulpoix, de réaliser une sorte de resensibilisation des locuteurs par rapport à leur langue, à travers un processus de questionnement et de mise en cause des facultés et des limites propres à la langue elle-même, ce qui constituerait une démarche critique, dans la mesure où la langue serait mise en question par le processus poétique. Pour Maulpoix, la poésie doit toujours réaliser « une critique pratique de la langue » pour la faire ainsi sortir de ce qu'il appelle « sa torpeur ». C'est précisément dans cet esprit critique que toute démarche poétique devrait suivre, que Maulpoix situe la véritable force de la poésie, capable de lutter contre les emplois vides et médiatisés du langage grâce à cette « critique attentive et attentionnée de la langue » qu'elle a la faculté de réaliser :

Nous savons avec Mallarmé combien notre usage quotidien de la langue réduit celle-ci à n'être qu'une monnaie qui circule rapidement dans nos voix sans que nous lui prêtions la moindre attention. Nous savons combien l'économie de la communication la galvaude,

l'humilie, la brutalise et la prostitue en « petites phases », slogans, stéréotypes et propos convenus. Aussi est-ce la première vertu de la poésie que de nous rappeler, à rebours de l'époque, quels sont les enjeux de cette langue, ses risques, ses fragilités et ses limites, aussi bien que ses beautés. Il est dans le pouvoir du poème de nous rendre un instant visible et respirable le langage que la société aveugle et asphyxie. D'y rendre sensible et mobile notre rapport incertain au sens, occulté et figé par la vie commune. Et donc de nous reconduire à nous-mêmes, moins pour nous rassurer que pour nous rappeler de quelle opacité nous sommes constitués et combien nous maîtrisons mal le sens de ces mots dont nous croyons faire un usage clair. Il est dans le pouvoir du poème d'arrêter cette menue monnaie entre nos mains, [et nous demander] comment existent ces mots-là, quelle est leur vraie valeur, leur poids, leur éclat, leur usure, quelles transactions secrètes ils négocient en nous... La poésie est une critique attentive et attentionnée de la langue. Une critique pratique de la langue, une critique en actes de langue. Elle tire la langue de sa torpeur. Elle l'interpelle, elle la provoque, elle la prend en défaut. Elle la met en examen et la cite à comparaître (Maulpoix, 2002b : 251-252).

Un peu plus tard dans le même essai, Maulpoix insiste sur cette idée, en opposant la langue que la poésie fait revivre dans le poème, à celle qu'il appelle « la langue-muesli », en citant l'expression du poète Jacques Roubaud, et en faisant ironiquement allusion à la langue usée et vide qui caractérise nos communications quotidiennes :

À l'inverse de « la langue-muesli », « molle, caoutchoutée, médiocre, laide » de la communication fustigée par Jacques Roubaud, la poésie est une langue dont impressionne le port de tête [...] ou « le port de voix ». [...] Que peut la poésie, sinon demeurer le corps vivant de la langue ? (Ibid. : 259-260).

Dans l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), Maulpoix fait également allusion à la dévalorisation du langage quotidien qui, à son avis, est devenu une « vieille monnaie usée » et, face à cette perte de valeur du langage que nous utilisons tous les jours, il met l'accent sur le rôle du poète, responsable d'après lui d'invertir cette situation : « [Les mots] sont devenus choses communes, ou vieille monnaie usée, sans aucune mémoire de ce vide qu'il leur appartient de creuser dans la tête de l'homme. Est-ce au poète de leur prodiguer ses soins, ou de les faire souffrir davantage ? » (Maulpoix, 2005 : 14). De même, dans ce même essai, Maulpoix nous présente la poésie comme étant une « piqûre » qui pourrait nous guérir de l'érosion que l'emploi quotidien du langage peut provoquer. En utilisant cette terminologie médicale, Maulpoix nous fait comprendre que cet emploi vide, usé et médiatisé du langage constitue une sorte de maladie dont notre société actuelle serait atteinte : « Poésie : piqûres de rappel contre l'oubli, contre l'usage, contre l'usure » (Ibid. : 16).

Nous citerons un dernier extrait appartenant à l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), où Maulpoix se laisse aller par un questionnement sur le sort de la poésie dans l'époque actuelle, marquée par l'emploi d'un langage usé et médiatisé. Ce long questionnement nous permet d'affirmer que Maulpoix se fait du souci pour l'avenir de la poésie, qui pourrait précisément résider dans cet esprit critique qui veut combattre la communication plate et massifiée de nos jours et redonner à la poésie sa force ancestrale pour réunir au sein de la page ce que Maulpoix appelle « le monde réel et les mondes imaginaires » :

Que reste-t-il de cette poésie plus de deux fois millénaire, à l'ère de la *novlangue*, chère à Big Brother, quotidiennement traversée par les médias ? Quel effort articulatoire est encore possible à l'âge du slogan publicitaire et des « petites phrases » politiques ? Quelle place pour la nomination et pour la scansion métrée du langage, dans un monde soumis à la loi du nombre, des masses et des indices ? Quelle valeur conserve l'écriture quand le numérique prétend prendre en charge jusqu'à la mémoire des vies et quand le virtuel vient brouiller l'ancien partage entre le monde réel et les mondes imaginaires ? (Maulpoix, 2009 : 80-81).

Nous continuerons cette étude de la critique du langage usé, vide et médiatisé caractéristique de nos échanges quotidiens, avec la figure du poète James Sacré, qui participe aussi de cette vision critique vis-à-vis de l'emploi répétitif et médiatisé du langage, qui finit par provoquer la perte de sens et de valeur des mots. Cet esprit critique est clairement exprimé dans son recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a), où l'auteur condamne l'emploi médiatisé des mots qui terminent par perdre leur sens et ne font que semblant de savoir de quoi ils parlent. En plus, en évoquant la dévalorisation que les mots subissent lorsque le langage tombe dans des emplois vides, usés et médiatisés, Sacré fait allusion à des mots comme « désert », « dieu » et « démocratie », ce qui nous permet de voir, notamment dans le cas des deux derniers mots cités, que des notions aussi symboliques que la démocratie ou dieu, sont également susceptibles de tomber dans le vide et de perdre leur sens à cause de leur emploi médiatisé et répétitif, ce qui renforce le ton critique de Sacré vis-à-vis de l'emploi usé et médiatisé du langage :

Souvent les mots ne sont plus que bruit de publicité.
Les mots pour décrire les choses
Autant que ceux pour faire semblant
De savoir et d'accomplir. Le mot « désert », le mot « dieu »
Le mot « démocratie » (Sacré, 2010a : 99).

Dans cet autre extrait du même recueil, Sacré critique l'emploi médiatisé du langage qu'on utilise dans les discours et les administrations, un langage dans lequel il sent qu'il se perd

et qui nous entoure tous les jours sans que nous en soyons conscients la plupart du temps. Le seul remède à tant de bruit langagier, d'après Sacré, c'est le silence, une alternative que le poète semble préférer à la reproduction de bruits langagiers dépourvus de sens et de contenu :

De longs moments dans ce pays passent
Comme autant de cargaisons prévues
Machines de mots des administrations par exemple
En cet endroit où je travaille, discours des gens tous les
jours, tout ça
Qui fait le bruit convenu
Moi qui me perds dedans, personne qui fasse attention.
C'est évidemment sans importance, je me demande
L'utilité que j'ai à me trouver comme ça
Dans la cargaison qui va, tout l'monde a l'air de savoir où,
Tout un bruit de bâtiment qu'on mène et de
Commandements :
Des tonnes de silence (Ibid. : 240).

Sacré avoue également, dans son recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a), qu'il a du mal à sortir de cet emploi usé et répétitif qui marque nos échanges quotidiens, parce qu'en fait, il sait que même s'il a recours à la dimension poétique, et même s'il essaie de récupérer en elle ce que les mots intégrés dans le langage médiatisé semblent avoir perdu, les discours quotidiens marqueront toujours et inévitablement l'emploi poétique des mots qu'il tente de mettre sur la page. Ainsi, les mots que le poète écrit, seront toujours et inévitablement influencés par les mots que nous avons lus, par ceux que nous rencontrons dans le dictionnaire, et par ceux que nous entendons tous les jours, aussi bien lors de nos communications habituelles que dans les médias. C'est-à-dire même si le poète tente de construire un langage qui se différencie de celui de tous les jours, il sait que les échanges quotidiens marqueront inévitablement son écriture :

En fait il suffit d'être un peu longtemps quel-
que part
(À condition quand même que le carnet pour
écrire
Soit facile à tenir, pas loin de la main)
D'y être un peu longtemps, et forcément que
des mots t'arrivent ; et tous les mots
Sont-ils pas (passés par lectures, pages du

dictionnaire ou parole des gens)

Le chemin de cailloux blancs

Qui reconduit à l'enfance ? (Sacré, 2013a : 116).

Cette conception des mots poétiques est probablement en rapport avec la manière dont Sacré envisage la création poétique elle-même, parce qu'il sait que malgré tout ce processus d'évocation qui est mis en place en poésie et qui établit un rapport entre les choses et les mots, qui se produit lorsque le poète met les mots sur la page, il est conscient que le mot qu'il finit par écrire, ne sera que celui que tout le monde utilise tous les jours. Malgré tout, il garde une lueur d'espoir en pensant que peut-être parviendra-t-il à construire, autour de ce mot-là, une aura créée à partir de son expérience et son vécu, en lui apportant ainsi ce qui lui permettra de se distinguer du reste des mots ordinaires et plats de tous les jours. Autrement dit, chez Sacré la remise en valeur du langage ne se produit pas tellement à travers le retour à l'essence et à la valeur des mots poétiques, mais elle a plutôt lieu en ayant recours au vécu, cette dimension qui semble être indissociable de l'œuvre de cet auteur. Sacré sait que ce qui peut faire sortir l'extraordinaire, la valeur poétique et la puissance évocatrice des mots de tous les jours, les éloignant ainsi de leur emploi répétitif et usé, réside dans l'expérience vécue de celui qui les utilise, qu'il devra transmettre aux mots mis sur la page. Cette idée est mentionnée dans le recueil *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (Sacré, 2003a) :

[...] finalement je n'écrirai que ce banal mot « bouteille » que tout le monde emploie sans plus y penser. [...] Certes, mais je sais quand même qu'une fois le mot bouteille venu, ce qui va prendre et se développer autour, en écriture, ça sera à cause de tout ce que mon expérience a mis peu à peu dans ce mot. Et l'inflexion ainsi donnée à mon poème devient peut-être comme un sourire (ou une grimace) inattendu de ce mot que le lecteur croyait bien connaître (Sacré, 2003a : 198-199).

Selon Sacré, les mots nous viennent sans que nous en soyons conscients, nous ne nous rendons pas compte que tel mot nous est venu, ou que nous l'avons, au contraire, oublié : il y a donc tout un flux de mots dans les échanges de tous les jours qui se produit à notre insu. Mais, tout à coup, ces mots qui passaient inaperçus, avancent en nous d'une autre manière, ils arrivent à nous en formulations nouvelles, contenant du rythme : c'est le poème qui vient d'arriver. En fait, les mots qui constituent le poème, et qui semblent être si expressifs et évocateurs pour le poète, sont les mêmes que nous utilisons lors des communications habituelles, mais, ce qui change, c'est la manière dont le poète les accueille au sein du poème et les aborde sur la page, leur conférant une nouvelle allure poétique qu'ils n'avaient pas en dehors de la page. Dans le

fragment qui suit, qui fait partie du même recueil que nous venons de citer, Sacré explique cette transformation des mots de tous les jours en mots poétiques, et il renforce son explication à travers la forme du texte : en prose au début, là où il parle des mots quotidiens, et soudain en vers, là où il commence à parler de poésie et de rythme de mots. C'est-à-dire dans cet extrait, la forme du poème se transforme et change pour illustrer l'intention du poète de montrer que le poème est capable d'apporter une manière différente et nouvelle, complètement éloignée de l'emploi de mots répétitif et usé auquel nous sommes habitués dans nos communications habituelles, pour ainsi modifier également la manière dont nous nous approchons des mots dans le langage. Sacré avoue que lorsque les mots nous viennent sous d'autres formulations – poétiques précisément – nous perdons nos repères, nous ne reconnaissons plus rien en eux, parce que nous nous éloignons de leur emploi habituel. Or, ceci nous permet de ressentir une nouvelle association plus forte entre le monde, les mots et nous-mêmes, une alliance qui se trouve à la base de tout processus poétique d'après Sacré :

Les mots venus lentement gardés longtemps sans que vraiment tu le saches, cueillis, ramassés dans l'attention portée au monde ou comme en se jouant, oubliés souvent dès qu'entendus ; mais parfois sont-ils pas restés pris à des gestes qu'on a eus ? faisons d'apprendre par cœur des leçons d'école, bruits de conversation ou d'une conférence alors qu'on pense à autre chose, les mots venus, revenus, lenteurs de leur fixation peu à peu sur ce qu'on retient du monde à cause de ce qu'on est ou de ce qu'on devient.

Soudain les voilà précipités en formulations qui ne sont
Ni vraiment des phrases, ni
De si précises mesures de rythme : un poème.
On n'y reconnaît plus rien mais quelque chose y bat,
on aime à s'imaginer
Que cela nous parle et que c'est
Un commerce familial de notre corps
Avec le monde et ces mots qu'il nous a donnés (Ibid. : 156).

Nous continuerons avec le poète Antoine Emaz, qui est conscient de la nature vide qui caractérise les mots que nous utilisons tous les jours, et il n'hésite pas à transmettre cette idée dans ses poèmes. L'extrait suivant, qui fait partie de son recueil *De Peu* (Emaz, 2014), est un bon exemple de cette constatation du caractère vide et sans valeur du langage de tous les jours, parce qu'il s'agit d'un extrait dans lequel, lorsque le poète parle du langage qu'on utilise dans la vie quotidienne, ce langage vide, dont les mots ont perdu le sens presque complètement, il parle de « mots sans parole » :

tout revient muet

un bruit d'images près
ou loin en tête mêlées
à de l'air qui fuit à travers
les bouts épars d'une semaine
pleine de mots
sans parole (Emaz, 2014 : 111).

De même, dans ce passage du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), Emaz avoue qu'il se sent fasciné par la quantité de mots qui constituent une langue, des mots qu'il n'utilisera peut-être jamais, mais qui sont quand même à sa disposition. Cette constatation nous laisse voir qu'Emaz est un poète qui sait que les mots que nous utilisons dans la vie de tous les jours sont presque toujours les mêmes : les gestes, les mouvements, les horaires, les tâches que nous accomplissons dans la vie quotidienne étant toujours les mêmes, les mots dont nous avons besoin pour nous exprimer habituellement, sont aussi toujours les mêmes, ce qui montre qu'Emaz est conscient de la différence qu'il y a entre les mots que nous utilisons tous les jours et les mots qui sont à la disposition du poète qui, ayant la faculté de s'approcher des mots avec un autre débit qui lui permet de mieux soupeser leur valeur et leur puissance évocatrice, peut les aborder différemment et en extraire tout le potentiel :

Quand j'ouvre un dictionnaire, je suis toujours étonné par l'étendue de mon ignorance et par la disponibilité de mots dont je n'aurai a priori aucun besoin d'ici ma mort. Mais je suis heureux qu'ils soient là, prêts à monter au créneau si nécessaire, au détour de mots croisés, d'une visite médicale, d'un contrôle technique de la voiture, d'un devis de couvreur... (Emaz, 2012 : 197).

Néanmoins, malgré l'observation du caractère vide du langage de tous les jours, et malgré la volonté du poète de le combattre, Emaz sait que le langage quotidien, celui qui est loin de la fraîcheur, de la plénitude et de la singularité des mots poétiques, finit par faire partie, d'une manière ou d'une autre et inévitablement, de sa poésie. Emaz sait que nos discours sont faits des paroles d'autrui, des mots que nous avons entendus ou lus quelque part, et qui influencent inévitablement notre approche du langage poétique. C'est ainsi que le langage quotidien qui nous entoure tous les jours finit par faire partie, dans une plus ou moins grande mesure, du poème : « Simplement signaler que notre parole est tissée de celle des autres. Quand j'écris, je passe et pique aussi bien à des livres lus qu'à des discours entendus à la radio ou à des bribes de dialogues quotidiens » (Emaz, 2009a : 85).

Pourtant, malgré le regard critique porté sur l'emploi usé et médiatisé des mots dans les échanges quotidiens, dans cet autre fragment du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), le poète avoue son faible pour les mots utilisés quotidiennement, les mots usés de nos échanges quotidiens. D'après Emaz, il est vraiment difficile, voire impossible, d'échapper aux mots qui constituent nos discours quotidiens. Néanmoins, il affirme que si on se donne la peine de réactiver un peu ces mots qui font partie de nos échanges quotidiens, ils peuvent récupérer toute leur richesse au sein du poème, et découvrir même des pouvoirs évocateurs jamais imaginés. C'est en faisant allusion aux notes qu'il avait prises lors de la lecture des poèmes *Fusées* et *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire qu'il parvient à cette réflexion sur la reprise et la revalorisation des mots en apparence usés et ordinaires :

Ce matin, relu *Fusées* et *Mon cœur mis à nu* pour retrouver une citation. Sentiment renouvelé de familiarité avec ces pages. Une note, qui m'avait échappé : « Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis ». Est-ce si loin de mon goût pour les mots les plus usuels, usés, quotidiens, et l'épaisseur de sens de certaines expressions qui ne font plus images tant elles sont banalisées ? Mais si on les réactive un peu... (Ibid. : 172).

Face à cette constatation que les mots de tous les jours marquent ou influencent inévitablement nos discours et aussi nos poèmes, et une fois son goût pour les « mots les plus usuels » identifié, Emaz cherche à se protéger d'une certaine manière, il voudrait trouver un espace suffisamment isolé ou séparé de la vie quotidienne pour éviter que les mots qui constituent nos échanges quotidiens polluent et dévaluent complètement son discours poétique. C'est-à-dire l'écrivain aurait besoin d'un certain isolement pour écrire, parce que le contact avec autrui et avec la société le pousse à n'écrire que des textes non poétiques, ou des textes dans lesquels les mots continuent d'avoir la même allure que dans les échanges quotidiens. Ici nous retrouvons l'idée d'après laquelle les échanges linguistiques qui nous entourent tous les jours polluent d'une certaine manière notre disponibilité poétique et nous éloignent du sens essentiel des mots, ainsi que cet extrait du recueil *Plaie* (Emaz, 2009b) nous permet de le constater :

Drôle d'économie interne à trouver au quotidien : maintenir le réseau d'échanges et d'amitiés, sous peine d'asphyxie, mais d'un autre côté, tenir ce réseau amène à ne plus écrire que lettres, mails, critiques...

De ce point de vue, on peut comprendre la position de retrait choisie par certains écrivains, pas forcément âgés : se protéger du dehors (Emaz, 2009b : 39).

Malgré tout, même si Emaz avoue que les communications quotidiennes influencent et alimentent inévitablement le poème, celui-ci ne se nourrit pas seulement des discours quotidiens qui nous entourent dans la vie de tous les jours. Le poème puise dans d'autres domaines auxquels les discours quotidiens demeurent indifférents. Par exemple, dans cet extrait du même recueil que nous venons d'évoquer, Emaz avoue que le poème se nourrit aussi bien du silence que de l'excès de paroles usées que nous entendons dans les médias, en ajoutant, bien sûr, la part intérieure et de vécu du poète, qui finit par résonner aussi dans les mots qui constituent le poème. Le poème serait donc une sorte d'amalgame de mots usés, de silence et de vécu, et c'est au poète de trouver l'équilibre entre ces trois dimensions, d'atteindre une combinaison qui lui permette d'exploiter et de faire résonner au maximum toutes les potentialités du poème : « Je suis sûr que le poème s'enracine dans cette expérience du muet tout autant que dans celle du fouillis de paroles (les médias) ou dans celle du labyrinthe interne (passé troué...) » (Ibid. : 70).

Par ailleurs, Emaz tient à faire la distinction entre les mots de tous les jours et les mots poétiques, une distinction qui est basée dans le niveau de difficulté que l'accès aux uns et aux autres représente pour lui, parce qu'il sait qu'alors que l'accès aux mots quotidiens est très facile, l'approche aux mots poétiques n'est pas aussi évidente, et entraîne des difficultés que le poète devra savoir surmonter. En réalité, les mots de tous les jours et les mots poétiques sont les mêmes, mais Emaz est conscient de l'effort que le poète devra réaliser s'il veut atteindre la nouvelle pesée que la dimension poétique peut conférer à ces mots qui, en dehors du poème, ne pourraient pas développer toute leur potentialité évocatrice. Cette distinction entre les mots de tous les jours et les mots poétiques, provoque une mise en valeur automatique du langage poétique, parce qu'elle laisse voir qu'il y a un effort et une volonté précises à réaliser par le poète s'il veut vraiment accéder à ce que les mots ont à lui offrir. C'est-à-dire pour Emaz, les mots de tous les jours sont disponibles et on peut accéder facilement à eux, mais si on veut en faire un emploi poétique, il faudra que le poète fasse un effort :

[...] la langue de tous les jours est disponible, on peut dire où est rangée la voiture et qui fera la vaisselle, sans difficulté.

Mais cette impression de double bride : « Il se croit libre, celui qui n'a jamais mesuré la longueur de sa longe ». C'est cela ; on est en train de mesurer la longueur d'une longe invisible qui immobilise là (Ibid. : 74).

Finalement, et en continuant de parler de cette distinction qui différencie les mots que nous utilisons quotidiennement des mots qui font partie de la dimension poétique, Emaz affirme que la différence réside dans l'emploi conscient ou inconscient qu'on en fait. À son avis, on

utilise des mots tous les jours pour communiquer, mais ces mots-là, on les emploie sans penser, sans être conscients de leur utilisation. Par contre, les mots du poème, qui sont en fait les mêmes qui font partie de nos échanges quotidiens, ainsi qu'Emaz lui-même l'avoue en affirmant que « les mots du poème ne sont pas différents », nous les utilisons en étant conscients de l'emploi qu'on en fait au sein du poème, et c'est précisément cette prise de conscience dans l'emploi des mots qui fait du poète un régénérateur de mots, ainsi que nous le voyons dans le recueil *De peu* (Emaz, 2014) :

(on a pressé le jour les mots y compris dans leur mensonge possible ou sur leurs bords un peu ébréchés comme les assiettes quotidiennes sans réfléchir on l'a fait il fallait pas le choix vite
les mots du poème ne sont pas différents mais plus ronds comme usés doux presque même lorsqu'ils portent une colère ils se taisent quelque part ils rentrent dans leurs coquilles de mots comme les pierres
ce qui se passe ne les regarde pas et c'est heureux ils accrochent au passage dans ce qui arrive un peu ils ne suffisent pas pour faire c'est clair il faudra il fallait y mettre les mains c'est peut-être pour cette faiblesse qu'ils calment jointés au bleu qui vient dans le soir et ne porte pas assez mais tout de même un peu) (Emaz, 2014 : 117).

Un autre poète qui semble montrer son souci par rapport à la critique du langage usé, médiatisé et vide qui caractérise nos échanges quotidiens, pour ainsi revendiquer la récupération de son essence et de toute sa valeur évocatrice, c'est Yves Leclair, qui n'hésite pas à se montrer critique vis-à-vis des emplois quotidiens du langage dans ses poèmes, tout en revendiquant un retour aux origines et à l'essence véritable du langage, pour ainsi pouvoir tirer du profit de son emploi poétique.

Tout d'abord, Leclair montre clairement son opposition vis-à-vis de l'emploi répétitif, et vide du langage qui caractérise nos discours quotidiens, et il revendique que pour pouvoir sortir de cet emploi uniformisé du langage, il nous faut d'abord quitter la banalité propre à nos vies quotidiennes. C'est-à-dire la recherche d'un langage plein de sens et de pouvoir évocateur, passe inévitablement par un changement d'attitude et de style de vie de la part du poète, qui entraîne un éloignement de la platitude quotidienne, aussi bien vitale que linguistique. Dans le recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), le poète nous invite à fuir la banalité du quotidien, à échapper des pensées de tous les jours pour partir ailleurs, vers d'autres pensées, voire d'autres langages : « Pour cela, commence par te dépouiller de tes pensées habituelles, de ce tumulte » (Leclair, 2007 : 16).

En même temps, Leclair croit que les mots usés qui font partie du langage quotidien nous ont séparés du réel, en nous empêchant d'atteindre ce qu'il appelle la « Terre promise », un concept qu'il répète fréquemment dans son œuvre poétique et qui représente la quête finale, le but ultime de sa poésie. Cette quête de ce qu'il appelle la « Terre promise », implique une utilisation maximale des ressources du langage qui passent souvent inaperçues dans nos échanges habituels, et que la poésie tenterait de récupérer : « Réparer ce qu'on a fait des mots, c'est-à-dire du bruit des concepts, du néant des images, c'est réparer l'erreur de nous être séparés du Réel absolu, en sorte que notre Terre promise nous soit enfin permise » (Ibid. : 47).

De même, Leclair fait une critique de la parole médiatique qu'il appelle aussi « la parole de l'information », et il la définit en faisant allusion à son origine étymologique qui la qualifie de « formatage mental », une expression qui nous laisse voir le ton critique de ce poète vis-à-vis du langage médiatisé, qu'il considère constitué de mots dérobés aux gens ordinaires :

Que me souffle la parole ? Il y a l'officielle, celle du monde comme il va, celle dont les médias nous chargent, cette parole que l'on nous a prise, que l'on nous confisque aux gens ordinaires, la parole de l'information, c'est-à-dire, selon l'étymologie toujours lucide, celle du formatage mental (Ibid. : 79-80).

En plus, en même temps qu'il critique le langage utilisé par les médias et par les « gens ordinaires », Leclair se montre contraire à l'emploi de ce qu'il considère des abus du langage, comme les images toutes faites, qui ne font que nous éloigner de la réalité que le poète veut capter dans ses poèmes, en nous retenant au plus près de la platitude et de la banalité du quotidien : « On ne peut même pas dire que le ciel « pleure » : c'est une image, une facile enluminure – un abus de langage ! » (Ibid. : 132).

Une fois cette critique de l'emploi médiatisé, uniformisé et vide du langage mise en place, Leclair revendique un retour aux origines du langage pour ainsi pouvoir récupérer ce qu'il a d'essentiel et de substantiel, ce qui lui permettra d'en faire un emploi beaucoup plus riche et plein dans ses poèmes. Pour ce retour aux origines ou à la véritable nature essentielle du langage, Leclair cherche à dépouiller le langage de ce qu'il peut y avoir de superflu ou d'accessoire dans nos échanges quotidiens, pour le débarrasser de ce qui ne fait que cacher sa véritable essence. Ainsi, nous retrouvons souvent Leclair en train de réfléchir sur le sens premier des mots, qu'il confronte à l'usage que nous en faisons dans nos échanges quotidiens, les dénaturant complètement. C'est ce que nous constatons dans l'extrait suivant, à travers l'emploi d'expressions telles que « dénaturé » ou « schizophrène », et aussi à travers la mention

de nos habitudes actuelles, qui nous poussent, d'après lui, à « ne plus penser » : « Désormais je sais que l'efficace du mot originel, avant que nos aveuglements, nos habitudes de penser (ou de ne plus penser) l'aient usé, « poli », dénaturé, permet de réconcilier *savoir* et *saveur*, deux mots qui ont la même origine et que notre Occident schizophrène a séparés » (Ibid. : 20).

Ainsi, pour Leclair, écrire équivaldrait à se mettre à nu en ôtant les vêtements qui nous couvrent tous les jours, c'est-à-dire, en enlevant les paroles quotidiennes et ordinaires qui habillent habituellement nos discours. Il y a ici cette revendication de vouloir se dégager du langage ordinaire des échanges quotidiens pour atteindre l'essence véritable dont la langue est vraiment dotée : « Écrire comme une femme enlèverait ses vêtements un à un. Le nu intégral. Lever le voile de la parole ordinaire, révéler ce qu'elle tait. Voilà ce que l'hiver favorise » (Ibid. : 141).

Également, l'extrait suivant, qui fait partie du recueil *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014), est très représentatif de cette volonté du poète de dépouiller et de démunir le langage de ce qu'il a en trop, de ce qui excède en lui, pour atteindre son sens premier. Dans ce passage concrètement, l'écrivain est comparé à un homme qui charge une barque et qui doit se défaire d'une partie de sa cargaison, parce que la barque est trop pleine. Ce dont l'homme doit se défaire, ce sont des mots. Mais il ne s'agit pas de n'importe quels mots, mais de ceux qui sont trop lourds et qui n'expriment plus ce que le poète voudrait dire. La barque représenterait donc la page sur laquelle le poète doit faire le tri et rejeter les mots qui sont en trop dans le poème, qui ne lui servent pas à s'exprimer comme il voudrait. En même temps, la barque – ou la page – servirait à garder les mots les plus essentiels et évocateurs. Le poète, comme l'homme de la barque, fait le tri pour alléger la barque ou la page. On retrouve ici l'idée de dépouiller la langue pour éviter de surcharger le poème avec des mots trop lourds qui sont, en réalité, vides et qui n'apportent donc rien au poème :

[...] La barque est trop pleine.
Il lui faut ôter un à un, comme des pierres,

Les mots, en retirer les plus lourds, les rejeter
À l'eau comme à travers la page, d'abord ceux

En qui il ne trouve plus ce que lui disait
Le vent (Leclair, 2014 : 21).

En plus, dans cette réflexion sur l'emploi des mots qui font partie de nos échanges quotidiens, Leclair s'arrête sur la différence qui existe entre les mots que nous connaissons et que nous utilisons tous les jours, et ceux que nous ne connaissons pas, mais qui sont toujours à notre disposition. Comme nous l'avons déjà vu dans le cas du poète Antoine Emaz, Leclair est également conscient de l'énorme quantité de mots que nous n'utilisons pas, même s'ils font aussi partie de notre langue, soulignant de cette manière l'incapacité du poète de tout saisir mais, en même temps, nous faisant constater que nous avons tout un univers linguistique à découvrir, comme si le poète voulait nous encourager à explorer d'autres possibilités de notre langue, à part l'emploi répétitif et vide que nous en faisons tous les jours : « Quels mots écris-tu ? Quels mots ne fréquentes-tu pas, ignorant ? Le savoir de ceux que tu fréquentes cache déjà une montagne d'ignorance, alors tu imagines – ceux que tu refuses ! Il n'est pourtant pas plus préférable de manquer de mots ! » (Leclair, 2007 : 28).

Finalement, pour Leclair, le poète est celui qui ne se contente pas de l'emploi quotidien des mots, mais qui ose remettre en cause la nature et l'emploi habituel des mots, même s'il est conscient de l'impossibilité de maîtriser le langage dans toute son ampleur : « Rassure-toi : tu as beau serrer la maille des mots, le lacet de tes phrases, ton filet est percé. Accepte l'inachevé » (Ibid. : 93). Malgré tout, et ayant accepté ses limites face à l'immense potentiel du langage, le poète demeure celui qui insiste auprès des mots, et c'est cette insistance qui fait de lui précisément un poète.

Un autre poète à mentionner dans cette critique du langage usé, vide et médiatisée caractéristique des communications habituelles, c'est Jean-Claude Pinson, qui n'hésite pas à critiquer le langage qu'il définit lui-même comme celui de « la marchandise, de la publicité », un langage qu'il croit doté d'« une dimension fallacieuse » et face auquel il nous faut trouver une vitesse appropriée qui nous permette de sortir de ces emplois médiatisés et corrompus, et de récupérer la véritable essence. De cette manière, la revendication d'une vitesse qui nous permette d'envisager un emploi du langage éloigné de ce que Pinson lui-même qualifie de « modèles aliénants de la société », implique également que nous ayons un rapport plus étroit et plus authentique avec nous-mêmes, ainsi que nous le constatons dans cet extrait d'un entretien fait au poète dans la revue de littérature contemporaine *Le matricule des anges* :

Il y a d'abord ceci qu'en tant qu'êtres de parole nous ne sommes pas au monde de manière muette, même si le monde, lui, est muet. Mais quels sont les langages à notre disposition aujourd'hui pour aller vers le monde : celui de la marchandise, de la publicité, etc. ? Il y a une dimension fallacieuse dans le langage imposé par la société, et c'est à chaque individu

de gagner sa propre langue contre un tel langage. Au fond, la lutte de chaque homme consiste pour lui à trouver sa bonne vitesse, que la recherche de cette vitesse passe par la poésie, par la danse, ou même, pourquoi pas, le travail du bois, pour autant que ce sont là des manières de se réapproprier soi-même et d'échapper aux modèles aliénants de la société. Celui qui ne se fait pas lui-même est dans la défaite. Il renonce (Laugier, 2002b : 44).

Pinson est un auteur qui réfléchit sur l'emploi répétitif et usé des mots de tous les jours, tout en essayant de s'en détourner. Il avoue que c'est le fait de tourner toujours autour du même langage usé et qui semble à bout de souffle, qui l'a poussé à « écrire comme au minimum », loin des excès du langage et à inclure dans son écriture tout ce qui est voué à disparaître, ainsi que cet extrait de son recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991) nous permet de le constater :

je vais dire une idée trop apprêtée sans doute
en tout cas longtemps ruminée :
c'est peut-être d'avoir trop tourné
dans le Finistère du langage
où paraît-il nous sommes
qui m'a donné l'envie absurde
d'écrire comme au minimum
d'être l'élève de ce sabir vaguement gaélique
silencieux, indifférent à l'air salin
qui rouille tout de son infatigable automne
y compris les slogans ouvriers à demi effacés
que nous avons peints pas très loin sur les murs (Pinson, 1991 : 57).

En même temps, Pinson réfléchit au rapport que nous établissons avec les phrases, pour conclure que, dans un premier temps, nous laissons qu'elles s'imprègnent de toutes les influences externes, qu'elles se « contaminent » d'une certaine manière, pour ensuite laisser qu'elles tombent dans l'oubli. Néanmoins, d'après Pinson, et tel qu'il nous le fait voir dans son recueil *Drapeau rouge* (Pinson, 2008), même quand on croit avoir oublié ces phrases, leur rythme demeure ancré en nous, ce qui montre que pour ce poète, il est très difficile de se débarrasser des emplois répétitifs et quotidiens du langage ; il cite même le terme de « désintoxication », qui souligne cette volonté de débarrasser les phrases de ce qu'elles peuvent « attraper » lors des communications habituelles :

Notre histoire avec les phrases est celle d'une longue, lente désintoxication. Dans leur enfance, elles ont eu la rougeole, attrapée à la crèche. Rien que de très normal. Mais un autre virus est venu. Plus redoutable, plus tenace, une très pernicieuse variété d'hépatite : « phraséologie » est son nom (à vérifier toutefois dans le Vidal). Pas facile du tout de s'en

guérir, car même quand les paroles ont été oubliées, l'air demeure. Et le rythme surtout. Quand vous avez mille, dix mille fois scandé un slogan, allez donc vous défaire de son rythme, de son débit avec accélération kalachnikov et en guise de salve jetée à la face du vieux monde, l'explosion finale, par exemple, du Ô supposé triomphal de Mao (Pinson, 2008 : 99).

Mais Pinson ne lâche pas prise et même s'il est conscient de la difficulté d'échapper aux emplois ordinaires et répétitifs du langage, il revendique un dépouillement des excès et des récurrences du langage pour essayer d'atteindre des dimensions de la langue qu'il serait impossible de toucher en dehors de la sphère poétique. Parfois, Pinson part de son expérience comme professeur à l'université pour réfléchir aux emplois vides et usés du langage. Par exemple, ce poème intitulé « Lyrique et littéral », qui fait partie du recueil *Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages* (Pinson, 1997), réfléchit sur le type de langage qu'on utilise dans les cours de la fac, que Pinson qualifie de « moulin [...] à paroles », un langage donc très battu, très travaillé, moulu... On a la sensation que Pinson a besoin de quitter le langage trop usé et élaboré des cours pendant la journée, pour revenir à un langage plus pur, plus simple et essentiel pendant la nuit, alors que les bruits de la journée se sont tus, laissant l'essence des mots ressurgir :

Et puis reviennent des journées
de moins fougueuse logorrhée

s'ouvrent à nouveau les robinets des dis-
cours magistraux

en passant on en capte des miettes
à travers les portes qui font eau

-au bord de la rivière la fac est un moulin
non pas à eau mais à paroles

un moulin où l'on moule des savoirs caco-
phones

le soir, silence radio
finie l'hémorragie lyrique (si l'on peut dire !)

c'est l'heure dépeuplée du végétal, du minéral,

des livres refermés, du seul poème littéral

que font le C de la lune (ou son O)
et les grands I des lampadaires

sur les parkings devenus cois
règne à nouveau l'obscurité des bois

tombeau tout feux éteints la B.U. est un vaisseau
échoué où se sont tus les chuchotis

seul un vent d'ouest illettré feuillette
les cimes des peupliers (Pinson, 1997 : 31-32).

Par contre, et malgré cette volonté de renouer avec le sens et la valeur originelle des mots, Pinson revendique en même temps, et de manière peut-être un peu contradictoire, qu'il faut parfois se laisser aller par ces mots que l'on considère ordinaires ou quotidiens, parce qu'ils nous permettent éventuellement de sortir d'autres facettes de la langue qui ne sont peut-être pas banales, mais qui nous retiennent et nous attrapent dans leur emploi. Encore une fois, dans ce passage appartenant au même recueil que nous venons de citer, Pinson parle de son expérience à l'université pour conclure que les mots qui nous entourent tous les jours nous détournent parfois des propos trop denses que nous utilisons dans certains contextes comme des lectures savantes ou des cours à la fac, nous permettant ainsi d'alléger nos discours et de repartir à zéro. C'est-à-dire ce qui semblait être une contradiction, dans le sens où le langage quotidien et superflu de tous les jours peut aussi bien nous éloigner de la véritable essence du langage que nous en approcher, n'en est pas une, à partir du moment où c'est le poète qui décide s'il lui convient de s'éloigner des emplois répétitifs et vides du langage, ou de s'en approcher, afin d'explorer toutes les potentialités du langage :

Bribes de bavardages
dans le vent qui les disperse
vol à voile de mots crus ou drôles :

ils m'arrachent aux raisonnements trop ardens où ma lecture souvent se perd

paroles très bénignes : je les laisse fondre dans l'oreille

comme ces sucreries dont Aristote dit qu'au théâtre
on les suce quand les acteurs sont mauvais

même chose dans l'amphi : si mon propos se perd et
tourne en rond, impuissant à convaincre, au fond des
étudiants se mettent à bavarder, indifférents à l'idée
que le plus haut bonheur puisse consister à s'abîmer

dans la contemplation (Ibid. : 83).

Parmi les poètes dont l'approche au quotidien est plus timide, il faut parler de Pierre Alferi, qui est convaincu que l'emploi des mots en poésie nous permet de sortir du langage automatisé du quotidien, parce que, lorsque nous utilisons des mots du langage de tous les jours en poésie, ils introduisent l'anecdote et la surprise, nous faisant ainsi sortir du langage uniformisé par l'usage quotidien, pour découvrir une autre dimension langagière. De même, dans cet extrait du recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997), Alferi critique la communication langagière quotidienne qu'il considère mécanique et fixée, et dont il est très difficile de se détacher :

Puissé-je sortir avec toi
Du circuit commercial
[...]
Limiter le trafic aux boulevards extérieurs
La communication aux répondeurs (Alferi, 1997 : 86).

Ainsi, dans ce petit poème qui suit, tiré du même recueil que nous venons de citer, le poète propose la sortie du circuit des « bookmakers » qui sont présentés comme des agents commerciaux du langage, ce qui montre que chez Alferi, il y a une critique, non seulement de l'emploi vide et médiatisé du langage, mais aussi du traitement exclusivement commercial et de consommation de l'écriture et du langage que nous semblons faire dans la société actuelle :

Sortir avec toi
Du circuit
Limiter le trafic
La communication
L'échange culturel
De ces gens-là les bookmakers
Qui vendent et achètent le langage (Ibid. : 86).

Nous avons vu que les poètes étudiés dans ce chapitre soulignent différents aspects de cette critique contre le langage usé, vide et médiatisé des échanges quotidiens. Par exemple, Maulpoix s'inquiète pour la perte de sens que l'emploi des mots habituels peut entraîner, et revendique le rôle du poète en tant que récupérateur du sens originel des mots. Dans le cas de James Sacré, il souligne le lien qui existe entre les mots, le monde qu'ils tentent de nommer et le vécu du poète qui les dit, ce qui lui permet d'affirmer que c'est grâce à cette dimension du vécu que le poète pourra sortir de l'emploi usé et répétitif du langage quotidien. Antoine Emaz, faisant preuve de sa vision négative vis-à-vis du quotidien, met l'accent sur la difficulté d'échapper aux mots quotidiens, tout en se montrant fasciné par la quantité de mots qui sont à la disposition du poète. De même, il souligne la différence entre l'utilisation quotidienne et l'utilisation poétique des mots, pour conclure que c'est l'emploi que nous en faisons qui marque la véritable différence. Yves Leclair, de son côté, revendique un retour aux origines et à la véritable essence du langage, en dépouillant la langue des excès et de ce qu'elle peut avoir de superflu. Et Jean-Claude Pinson considère que c'est le fait d'utiliser toujours le même langage usé qui l'a poussé à s'éloigner des banalités dans son écriture. Dans le cas de Pierre Alferi, il élargit le regard au-delà de la dimension poétique pour revendiquer que dans d'autres sphères linguistiques, comme la traduction par exemple, il existe aussi un emploi répétitif et vide du langage. D'après Alferi, la traduction contribue également à cette automatisation du langage dont les auteurs étudiés se plaignent :

[...] L'automatisation
Des traductions a fini par stabiliser
Le sens dans une novlangue opaque (Ibid. : 66)

Et il finit par avouer qu'en fait, nous avons tous une attitude similaire dans la vie de tous les jours, que nous abordons cette routine qui marque nos vies et aussi, par extension, l'emploi que nous faisons du langage, sans oser la contredire. D'après Alferi, notre comportement face à la vie quotidienne est en rapport avec la disposition que nous avons vis-à-vis du langage et, tant que nous n'aurons pas le courage de sortir de cette routine quotidienne, il sera très difficile de quitter les mots ordinaires et vides caractéristiques des échanges quotidiens :

[...] Allez
Fais le dur comme les autres ; tu
Fais le soir ta prière du soir, le matin
Ta prière du matin. Dis le contraire (Ibid. : 67).

Également, dans son essai *Chercher une phrase* (Alferi, 1991), Alferi parle des « phrases usées » qui ne sont finalement que des obstacles qui empêchent au poète d'inventer de nouvelles formes linguistiques et « d'étendre le langage », en faisant ainsi allusion à ce langage usé des échanges quotidiens qui n'est finalement qu'un empêchement pour le travail littéraire :

La seule tâche de la littérature est d'inventer de nouvelles formes syntaxiques, de nouvelles mises en rythme : d'étendre le langage. Dire, en ce sens, ne laisse plus aucune place au fantôme de l'indicible ; comme l'horizon, celui-ci recule à chaque phrase. Le seul obstacle est à chaque fois l'ensemble des phrases usées qui font écran à leur propre possibilité de pointe (Alferi, 1991 : 53-54).

Face à cette difficulté de sortir des emplois usés de tous les jours qui empêchent au poète de créer des formes poétiques nouvelles, Alferi avoue qu'il préfère le silence plutôt que la reproduction de ces formes vides et répétitives que l'usage quotidien du langage nous impose : « On peut toujours choisir de ne rien dire plutôt que de dire à moitié » (Ibid. : 51).

Un autre poète que nous avons classé parmi ceux qui abordent le thème du quotidien plus subtilement dans leur poésie, mais qui contribue à élargir cette critique du langage vide et répétitif, c'est Benoît Conort, qui tente de lutter contre ce qu'il appelle le « bruit » médiatique, c'est-à-dire ces mots quotidiens qui font inévitablement partie de nos vies et dont la seule échappatoire serait la poésie. Le recueil le plus représentatif dans cette critique contre le langage vide et médiatisé, est celui que Conort a publié en 2001, intitulé *Cette vie est la nôtre*, où il développe au maximum son regard critique vis-à-vis de l'emploi répétitif du langage. Par exemple, la quatrième de couverture de ce recueil nous donne les pistes nécessaires pour comprendre le but de ce poète par rapport à l'emploi vide, usé et médiatisé du langage quotidien, qui consisterait à revendiquer la survie de la langue en dehors des emplois médiatisés, aplatis et répétés qui le poussent à la perte de sens. Pour Conort, la poésie représente l'espace dans lequel la survie de la langue est possible, la poésie est donc le lieu où les mots conservent toute leur signification et nous permettent ainsi de rester en vie après avoir éteint tous les « bruits » médiatiques qui nous accompagnent dans la vie quotidienne. La poésie représente donc l'espace de survie de la langue et, par extension, de la pensée et, en conséquence, du sujet :

On écoute à la radio des chansons lardées de publicités. Le soir, désœuvré, on zappe de feuilletons en téléfilms. Le matin, on achète le journal avec ses faits divers, ses photos chocs, ses mots gluants de consensus mou. Tout cela fait un conglomérat, la novlangue de notre

temps ; elle saoule à peu de frais, détourne la pensée, nous pousse à « dépenser » pour les désirs artificiels.

Alors peu à peu on pense par colère, peu à peu on crie pour ne pas succomber aux sables mouvants du langage médiatique. Toute cette masse verbale qui nous submerge, on la détourne dans des poèmes qui ne peuvent plus ressembler à des poèmes ; taillant dedans tous ces mots ordinaires, quotidiens, qui nous composent, que nous le voulions ou non, on dessine quelque chose comme le fantôme d'une vie minuscule, une ombre qui demeure notre proie désirée, pour que cette vie, qui est la nôtre, résonne encore longtemps après qu'on a éteint la radio, débranché la télévision, refermé le journal (Conort, 2001 : quatrième de couverture).

Également, Conort étudie la démarche entamée par le poète qui, lassé de trouver toujours les mêmes mots, le même langage médiatisé dans les journaux par exemple, et dans les médias en général, part à la recherche d'un langage qui s'éloigne de cette médiatisation. Mais cette recherche conduira le poète au désert – c'est-à-dire au vide, au silence, à la page blanche – là où rien n'est sûr, où tout est imprévisible, où il va sûrement se perdre par manque de repères, surtout, parce qu'il s'agit d'un espace qui est en constante évolution, tel que nous le voyons dans le recueil *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001) :

tu ouvres le journal c'est toujours le même long poème
les mêmes phrases les mêmes mots ils reviennent chaque
jour ça fait trop longtemps que tu cherches
alors tu repars dans le désert quel air as-tu dans le désert
avec tout le sable qui fuit sous tes pas ça glisse s'éboule
ça change les dunes [...] (Ibid. : 31).

Et pour que cette idée de refus du langage quotidien médiatisé soit plus évidente, l'auteur introduit de temps en temps des phrases qui en font partie, renforçant ainsi son caractère répétitif et vide de sens profond :

votre attention s'il vous plaît
les voyageurs sont informés que la station rennes est fer-
mée au public (Ibid. : 34).

Ce recueil finit avec les remerciements que l'auteur donne à tous ceux qui, sans le savoir, ont contribué à la création du recueil. Ils sont tous en rapport avec les mots, d'une manière ou d'une autre, que ce soit pour avoir mis en valeur l'emploi des mots ou, bien au contraire, pour les avoir usés à force de les employer de manière superflue, banale et répétitive :

remerciements à tous ceux paroliers
chansonniers publicistes journalistes
écrivains politiciens citoyens per-
sonnes anonymes ils ont à l'insu de
leur plein gré à ce livre participé
également au papier
à la plume à l'encre
au bois et aux chiffons
à nous tous qui avons su
user les tissus qu'ils deviennent chif-
fons
et papier
donc
remerciements à tous ceux paroliers
etc. (Ibid. : 99).

Nous avons également trouvé un extrait dans l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), du poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, où il fait allusion au recueil *Cette vie est la nôtre* de Benoît Conort que nous sommes en train de citer, un recueil dans lequel Maulpoix considère que Conort s'est mis aux aguets de ce que le langage quotidien et médiatisé met à sa disposition, pour ensuite s'écarter de cet emploi vide et répétitif et en faire la matière même de son écriture :

Dans *Cette vie est la nôtre*, [...] Benoît Conort se met à l'écoute des chansons, des feuillets, des téléfilms, des bulletins d'informations et des clips publicitaires : son écriture taille dans cette masse verbale informe et opère un travail de détournement, de montage, de collage, pour dessiner « quelque chose comme le fantôme d'une vie minuscule » (Maulpoix, 2009 : 94-95).

Mais le recueil publié en 2001 n'est pas le seul où Conort met en place sa vision critique par rapport à l'emploi usé et médiatisé du langage. Dans *Main de nuit* (Conort, 1998), le poète exprime également sa volonté de rompre avec l'accablant quotidien, en faisant taire l'écho de ces mots et discours qu'on entend et qu'on répète sans cesse :

le temps, le corps, la brume, toujours les mêmes
mots, on en perçoit la rumeur,
écho, que l'on voudrait briser pour dire un peu plus, piétiner moins (Conort, 1998 : 24).

De même, dans son recueil *Écrire dans le noir* (Conort, 2006), Conort se concentre sur les discours politiques, en affirmant qu'ils utilisent un langage usé, s'éloignant ainsi de la poésie. Ces discours aux mots usés et vides n'ont aucune valeur pour l'auteur, c'est pourquoi il cherche à s'en éloigner :

Le politique démonétise les mots, leur retire toute valeur ; les mots dans un discours politique semblables à la planche à billets, traités sans garantie.

(Il est étrange de penser que la première banqueroute fut le fait d'un certain Law, soit la « Loi », économie et juridisme politique, dès l'origine, alliés dans le mésusage de la langue (écrire vaut monnaie), son utilitarisme soit son dévoiement sa perversion sa « dé-pense »).

Rien n'est, dès lors, plus vain que ces discours.

Et le divorce avec le poème est irréductible (Conort, 2006 : 57).

Un autre auteur à mentionner parmi ceux qui font une approche plus timide du quotidien, mais qui réalisent quelques mentions à cette critique du langage usé et vide de nos échanges quotidiens, c'est William Cliff qui, nous l'avons déjà vu, développe un regard assez négatif vis-à-vis du quotidien, ce qui implique aussi une critique des mots usés des échanges habituels. Par exemple, dans le recueil *Le pain quotidien* (Cliff, 2006), le poète affirme que les mots usés et vides que nous utilisons dans le langage administratif par exemple, n'atteignent aucun sens et ne font que nous pousser encore plus vers le vide que nous voulions combler en les utilisant :

vous avez fait copie conforme mais
votre copie n'est pas satisfaisante
parce que ce que vous dites jamais
ne comblera le vide qui fait manque :
il manque quelque chose qui demande
immanquablement qu'on le satisfasse
et votre copie conforme nous lasse
avec ses mots empruntés qui ne font
que recreuser plus profond la crevasse
du manque dont l'abîme nous confond (Cliff, 2006 : 61).

Face à cette constatation de l'emploi vide et répétitif du langage, Cliff réclame la tâche du poète de proférer des paroles peu habituelles, tout en se montrant comme un être à la dérive :

n'ai-je plus assez de vitalité
pour proférer des choses un peu folles
si de tout temps le poète a été
celui qui sur quelque folie s'envole

et clame alors les ardentes paroles
telles qu'on n'en entend pas d'habitude ?
ne puis-je plus dévouer mon étude
à la prolifération de choses vives
parce que mon sang plein de lassitude
laisse mon âme aller à la dérive ? (Ibid. : 101).

La dernière poétesse à citer parmi ceux qui s'approchent de manière plus subtile du thème du quotidien, c'est Marie-Claire Bancquart. Cette poétesse réfléchit à l'emploi usé et répétitif du langage que nous réalisons dans nos échanges quotidiens, pour arriver à la même conclusion que d'autres poètes déjà cités auparavant, comme Leclair ou Emaz par exemple, à savoir que malgré l'énorme quantité de mots qui constituent notre langage, nous n'utilisons qu'une petite partie de ce grand tas de mots qui sont à notre disposition. Bancquart réalise sa réflexion en accordant une valeur particulière à la poésie, parce qu'elle la considère la seule capable de laisser de côté l'emploi banalisé et répétitif qui caractérise nos échanges quotidiens. Par exemple, dans le recueil *Rituel d'emportement* (Bancquart, 2002), elle nous montre sa réflexion sur l'emploi des mots dans sa poésie, et sur la combinaison de mots qu'on utilise dans les expressions toutes faites :

MOTS

On crie au feu
Mais on ne crie pas à la passeroie

On bâille aux corneilles
Pas au merle

Taciturne comme une menthe
Cela ne se dit pas non plus (Bancquart, 2002 : 60).

De même, cette réflexion sur l'emploi des mots de tous les jours et des expressions toutes faites, conduit Bancquart, dans le recueil *Violente vie* (Bancquart, 2012), à conclure que, dans nos échanges quotidiens, il y a certains sujets dont nous ne parlons pas et que, dans la vie de tous les jours nous n'utilisons qu'un nombre de mots restreint qu'on promène d'un lieu à l'autre, sans penser à leur véritable sens :

Des mots ? – Crainte de choquer
on ne parle pas de la fatigue
qui habite le corps

on ne parle pas de la mésentente
avec un ami

du regard illisible du chat
du goût étrange d'une épice.

On ne parle pas non plus
d'un grand amour.

On découpe au cutter
un cache pour paroles
qu'on promène, invisibles, dans la ville

pendant qu'on
salue
sourit,
se félicite du beau temps (Bancquart, 2012 : 29).

Face à cette constatation, Bancquart fait appel à la poésie, elle demeure dans la dimension des mots poétiques pour tenter de trouver une solution à cette banalisation et uniformisation du langage. De cette manière, il y a tout un processus de mise en valeur de la poésie qui est mis en place, et qui présente la poésie comme un outil pour lutter contre le caractère répétitif et vide du langage quotidien. Autrement dit, la poésie fonctionne pour Bancquart comme une manière d'établir un nouveau rapport entre les mots et les choses, un rapport qui s'éloigne des formules toutes faites et abstraites pour s'approcher de l'essence des mots, du véritable noyau des mots qui est capable de redéfinir le lien existant entre le mot et la chose :

Tout cela pour dire que j'ai eu par la suite quelque difficulté à me faire aux paroles, aux idées et aux conduites qui ont cours dans la société. Autant avouer que beaucoup d'entre elles m'ont repoussée, déçue ou semblé inadéquates, renvoyant à des rapports trop abstraits avec les mots et avec les choses : à des formules. C'est peut-être pour cela que j'ai écrit de la poésie. Parce que ces idées, ces conduites, ces mots qui figent la pensée, on ne peut y répondre que par la poésie. Elle est tout le contraire : un emploi propre du mot propre, la mise en évidence d'une relation. Le sang y redevient rouge, la mort injuste, l'argent souvent d'odeur mauvaise ; mais l'amour y est fou, la musique accord immédiat, les plus minces

choses importantes, et l'inexploré y apparaît comme un domaine pénétrable au risque de se tromper de voie (Bancquart, 2002 : 7-8).

Également, dans cet autre fragment du recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010), la poétesse met en relief sa conception poétique, en soulignant que l'essence de la poésie réside dans sa capacité de s'éloigner et de se différencier du langage commun, des mots de tous les jours :

Mais je sens très fortement le poème comme une série de « désobéissances » à la langue commune : surgissements inusités, approximations, décalages, distorsions, rejets de la syntaxe courante, pulsation rythmique, concentration. Et tout cela, *différent selon chaque poète, et différent selon le temps* (Bancquart, 2010 : 18).

Finalement, ce que Bancquart revendique, c'est qu'on cherche une autre manière de dire, une autre voie d'expression qui nous permette de sortir de l'emploi usé, répétitif et vide du langage typique de nos échanges quotidiens, et ce chemin alternatif, cette autre manière de dire, pourrait être celle que la poésie nous offre : « [...] plus le monde se bétonne autour de nous, plus il est inutilement phraseur et utilement silencieux, plus il est urgent de parler autrement, de montrer autre chose ! » (Bancquart, 2002 : 8).

3.2.2. Recours à la musicalité du langage pour récupérer le véritable pouvoir des mots

L'une des manières de mettre en place cette lutte contre la banalisation du langage que les poètes étudiés semblent vouloir réaliser, consiste en leur désir d'avoir recours à la musicalité et à la sonorité des mots, qui leur permettra de laisser de côté l'aspect vide et répétitif du langage caractéristique de nos communications quotidiennes qu'ils tentent de combattre. En même temps, cette récupération de la musicalité et de la sonorité des mots, leur donnera l'occasion de s'approcher de l'essence et de la force évocatrice essentielle des mots qui constituent leurs poésies, remettant ainsi en valeur leur puissance au sein du poème.

La musicalité et la sonorité des mots est un aspect qui a toujours concerné la poésie, dans une plus ou moins grande mesure, en dépendant des tendances poétiques et des époques qui ont pu marquer des attitudes plus ou moins favorables à la mise en valeur de la musicalité et de la sonorité des mots. Dans le cas qui nous concerne ici, et, en jetant un coup d'œil à l'œuvre des poètes étudiés, nous pouvons affirmer qu'ils éprouvent tous une nécessité de récupérer certaines valeurs poétiques, comme celle de la musicalité des mots, qui semblaient avoir été un peu délaissées pendant les décennies précédentes, plus marquées par des tendances

expérimentales et donc, un peu éloignées des valeurs plus traditionnelles et lyriques de la poésie. Or, les poètes dont il est question dans notre étude, n'hésitent pas à revenir sur des valeurs poétiques comme la musicalité et la sonorité des mots, parce qu'ils la considèrent un mécanisme fondamental pour récupérer l'essence et la potentialité naturelle et originelle des mots, qui leur permettra, soit dit en passant, de mener à bien leur lutte contre la banalisation du langage. D'ailleurs, et malgré la réticence des poètes contemporains à être classés dans des courants poétiques déterminés, les poètes que nous nous disposons à étudier, ont souvent été associés à un certain penchant lyrique de la poésie, une disposition poétique qui, entre autres, demeure attentive à la composante musicale et sonore de la langue au sein du poème, tel que Jean-Michel Maulpoix, qui a beaucoup théorisé sur la présence du lyrisme dans la poésie contemporaine, en apportant des nouvelles dénominations comme celle du « Nouveau Lyrisme », nous laisse constater dans cet extrait de l'essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b) : « Le lyrisme rêve la langue comme corps et le monde comme chair. Toute substance lui est sens, sensible et périssable. D'où, sans doute, son goût pour la « matière sonore » » (Maulpoix, 1998b : 122).

Les poètes qui font partie de notre travail, ont remarqué que, dans l'emploi du langage que nous faisons lors de nos échanges quotidiens, nous délaissions le sens véritable et essentiel des mots, qui tombe dans le vide et dans la répétition. C'est-à-dire ces poètes ont constaté que les locuteurs d'une langue utilisent les mots sans vraiment penser à leur sens, et sans réfléchir à l'emploi qu'ils en font, et ce n'est que lorsque ces mots intègrent la poésie que l'on parvient à renouer le contact avec leur sens profond, grâce à la nouvelle approche des mots que la dimension poétique permet de réaliser, en donnant au poète l'occasion de s'arrêter sur des aspects auxquels nous ne faisons pas attention en dehors de la sphère poétique, et notamment lorsque nous sommes intégrés dans les communications ordinaires. Mais, le sens n'est pas le seul aspect qui est délaissé dans les échanges quotidiens, il se passe de même avec la musicalité des mots : lorsque nous les prononçons dans les discours quotidiens, nous ne faisons pas attention à leur sonorité, mais dès qu'ils entrent dans la dimension poétique, les poètes peuvent soupeser les mots dans tous les aspects qui les caractérisent, et ils peuvent en tirer le plus de profit possible, ce qui implique aussi le recours à la musicalité. Cet extrait de l'essai sur la poésie contemporaine de Jean-Michel Espitallier, intitulé *Pièces détachées: Une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui* (Espitallier, 2011), parle de la composante musicale et rythmique qui caractérise toute phrase, une composante dans laquelle la poésie, par son caractère innovant et subversif, provoque un bouleversement en ce qui concerne la sonorité et

le rythme de la phrase, en faisant ainsi que même la structure interne du texte, à savoir la syntaxe, soit altérée à son tour. Ceci nous montre que si la valeur musicale et rythmique de la poésie est capable de provoquer des modifications qui parviennent à « mettre la syntaxe en crise », elle pourrait très bien représenter un outil de lutte contre le processus de banalisation du langage que ces poètes tentent de combattre :

Toute phrase est musicale. L'imitation de la musique sonore reste pourtant secondaire. [...] La musique sonore de la phrase [...] consiste en un rythme essentiellement muet. La syntaxe elle-même est ce rythme. Dans la poésie, l'enjambement est l'indice sonore d'une crise syntaxique nécessaire à l'invention des phrases. [...] C'est pourquoi la poésie est le lieu critique de l'invention des phrases : les vers et la prosodie, unité et rythme non grammaticaux, mettent la syntaxe en crise (Espitallier, 2011 : 242-243).

Parmi les poètes qui ont recours à la musicalité et à la sonorité du langage pour ainsi éviter de tomber dans la banalité et la platitude des mots quotidiens, il faut parler de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Jean-Claude Pinson et Yves Leclair, comme les auteurs les plus représentatifs de l'approche au quotidien. Néanmoins, il y en a d'autres, que l'on considère secondaires dans leur contact avec le quotidien, mais qui ont quand même l'intention de récupérer une certaine musicalité dans l'emploi des mots poétiques. Il s'agit de Guy Goffette, Pierre Alferi et Benoît Conort.

Nous commencerons par l'étude de Jean-Michel Maulpoix, dont l'œuvre poétique est indéniablement marquée par une mise en valeur de la musicalité du langage, qui devient une manière de ressaisir le véritable pouvoir des mots qui vont constituer le poème. Il ne faudrait pas oublier que Maulpoix est l'un des poètes qui s'est le plus approché des nouvelles tendances lyriques de la poésie, et qui a d'ailleurs le plus théorisé sur le « Nouveau Lyrisme », une tendance qui a l'intention de reformuler et de réinterpréter les capacités lyriques du poème en les adaptant aux exigences poétiques contemporaines. Parmi ces ressources lyriques, figure immanquablement la musicalité. Voilà probablement pourquoi l'œuvre poétique de Maulpoix, faisant preuve de ce « Nouveau Lyrisme », se montre intéressée par une constante quête de musicalité dans les mots qui constituent le texte poétique. Maulpoix consacre donc une partie importante de son travail avec les mots à l'approche de la musicalité qu'il tente de réaliser à travers son écriture. C'est pourquoi nous remarquons souvent une valorisation de la musicalité et de la sonorité des mots dans ses poèmes, et le poète avoue volontiers qu'il demeure à l'écoute des mots lorsqu'il les met sur la page, ainsi que nous pouvons le voir dans son recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994) :

Les mots ont des idées bizarres ; ils s'enflamment pour un rien, ils aiment leur propre bruit, ils se cherchent les uns les autres, ils s'appellent, se provoquent. Lorsque j'écris, je les écoute. Une rumeur me tient lieu de pensée, comme lorsqu'on ferme les yeux, en entendant la mer, ou bien en écoutant dans un café la vie d'autrui jaser tout haut (Maulpoix, 1994 : 100-101).

Mais Maulpoix ne s'arrête pas dans la simple écoute de la sonorité et de la musicalité des mots qu'il met sur la page, ce que nous constatons lorsqu'il affirme qu'en fait, la musicalité de la langue représente la véritable vie de la langue, ce qui équivaldrait à affirmer que les mots sont vivants grâce à la musique qu'ils émanent, ainsi que nous le voyons dans ce passage du même recueil que nous venons de citer : « Une phrase dont la musique sonne juste a parfois l'air d'un cœur qui se prendrait à battre » (Ibid. : 149). Autrement dit, d'après Maulpoix, c'est la musique propre aux mots qui fait battre la langue.

Nous avons déjà constaté que pour Maulpoix, le rapport entre la poésie et la musique est incontestable. D'ailleurs, il faudrait préciser que les réflexions sur la musique que ce poète réalise souvent dans ses travaux, sont issues de son travail avec les mots, de son écriture poétique, ce qui veut dire que c'est toujours à partir de la perspective du poète, et non pas de celle du musicien, que cet espace que la musique et la poésie partagent est rapporté au lecteur. Pour Maulpoix, la poésie se forme souvent ayant la musique comme support ou comme base du travail avec les mots, donc, d'après lui, c'est à travers la musicalité ou la sonorité des mots que la poésie part à la recherche de sens, pratiquant une écriture que le poète lui-même qualifie comme étant « à l'oreille », tel qu'il l'exprime dans le recueil *La musique inconnue* (Maulpoix, 2013), qui approfondit dans le lien existant entre poésie et musique : « Il y a, en poésie, une certaine façon d'aller vers le sens à travers la matière sonore de la langue, en se laissant conduire par elle, en écrivant *à l'oreille*, dans le « bouchoreille du poème » (Maulpoix, 2013 : 43-44). Le but du poète n'est pas de saisir la musique à travers les mots, mais de se laisser aller par le surgissement de mots que la musique peut provoquer, ainsi que nous le voyons dans cet extrait d'un entretien fait à Maulpoix dans la revue *Nu(e)* en 2011 :

Elle [la musique] pourrait décourager d'écrire si l'on se disait qu'on essaye avec des mots de la rattraper, mais elle donne aussi le tempo, la mesure, et cela bien longtemps après que l'on croie l'avoir oubliée, sans que l'on en ait conscience... Je n'écris pas en musique, je n'écoute pas de musique quand j'écris. Mais il m'arrive d'écrire après avoir entendu de la musique, après qu'elle a opéré une certaine ouverture, offert une respiration que tout à coup le langage va faire sienne... (Godmer & Masson, 2011 : 19).

Néanmoins, Maulpoix semble être conscient des risques qu'une attention trop développée vis-à-vis de la musicalité du langage peut entraîner. Par exemple, dans son recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994), le poète avoue que l'une de ses faiblesses en tant que poète, consiste en une trop grande importance consacrée au caractère musical et rythmique de son travail poétique, comme s'il savait que trop de musique nous éloigne de ce qu'il appelle « l'exactitude » dans le poème : « Ceux qui m'ont lu savent néanmoins que je ne peux jamais représenter le monde sans m'appliquer à embellir ses traits. [...] J'en aimais le timbre et le rythme plus que l'exactitude » (Maulpoix, 1994 : 24-25).

En ce qui concerne James Sacré, nous avons remarqué qu'il est un poète sensible à la sonorité et à la musicalité des mots, et aussi à ce que les mots peuvent véhiculer à travers cette musicalité qui les caractérise. Cette sensibilité est visible dans la manière dont le poète pèse les mots lorsqu'il les met sur la page, c'est-à-dire il ne se limite pas à écrire des mots, mais il s'arrête sur ceux dont la sonorité attire son attention, permettant ainsi qu'ils provoquent l'intérêt du lecteur en même temps. D'après Sacré, tous les mots sont susceptibles d'entrer en poésie, de faire partie d'un poème, parce qu'ils ont tous la capacité de former ce que Sacré appelle « un bruit de poème ». Ainsi, les mots sont tous dotés d'une sonorité qui les caractérise et, quand on les met les uns à côté des autres, ils forment le « bruit » du poème, ce qui nous fait voir que la conception poétique de ce poète réside, dans une certaine mesure, dans le contact que tout poème maintient avec la sonorité des mots qui le constituent. Pour Sacré, la potentialité des mots est incalculable, ils sont capables de former des vers, de se réinventer et de prendre d'autres significations et, le plus important, c'est que tous les mots sans exception, même ceux que l'on considère banals ou insignifiants, contiennent cette composante musicale et rythmique qui leur confère une sonorité particulière et leur donne l'opportunité de faire partie du poème, tel que nous le voyons dans son recueil *Âneries pour mal braire* (Sacré, 2006) :

Tous les mots dans un langage ne font-ils pas un bruit de poème ? On retrouve ces mots dans le dictionnaire qui n'en finit pas de les allonger en définitions faites d'autres mots. [...] rien de très vérifiable dans ces mots et les voilà versant si facilement dans les plus inattendues singularités : des rimes de poèmes par exemple, mais aussi bien des usages tout banalement pas prévus (chacun réinvente souvent des mots mal compris, mal entendus), ou des rêveries qui plaisent, qui emportent. On ne sait plus très bien jusqu'où ni comment le mot âne existe (Sacré, 2006 : 16-17).

En plus, lorsque Sacré parle du bruit que les mots mis sur la page font au sein du poème, il fait allusion à leur caractère instable, et il se demande si le poème n'aurait pas la faculté

d'augmenter ou d'amplifier la sonorité des mots qui le constituent en tant que matière poétique : « Le bruit mystérieux que je crois entendre (le braiement des mots ?) quand j'écris ne vient-il pas d'abord de l'instabilité de ces mots qui font la matière du poème ? L'âne s'y ébroue : mais si c'est plus que dans n'importe quelle étendue de discours ? » (Ibid. : 17). De même, Sacré finit par avouer que son travail de création poétique est constitué d'une composante musicale et rythmique indéniable, dans la mesure où, lorsqu'il entame le travail de création poétique, il s'adonne à une sorte de composition musicale et rythmique des mots, ainsi que nous le remarquons dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) : « C'est à une sorte de disposition rythmée de tous les éléments du langage à laquelle je me livre [...] Il me semble que c'est sur mon appréciation de tous ces rythmes divers et de leur être ensemble que repose, en grande partie, l'écriture de mes livres de poèmes » (Sacré, 2013b : 187-188).

Néanmoins, malgré le caractère musical et rythmique que Sacré associe à son écriture poétique, il insiste sur le fait que la poésie ne devrait pas être confondue avec la musique elle-même. C'est-à-dire, ce poète avoue qu'il y a une composante musicale nécessaire pour toute conception poétique, tout en soulignant que le poème n'est pas de la musique : « Musicalité. Un mot qui fait penser aux rythmes et à ce qui lie les éléments du poème. Mais rien de mesuré comme en musique » (Ibid. : 187). De sorte que Sacré est un poète qui fait un effort considérable pour faire valoir et pour faire entrer dans le poème la part de musicalité et de rythme que tout travail d'écriture poétique entraîne inévitablement. Néanmoins, malgré l'effort qu'il réalise pour mettre en valeur le côté sonore et musical des mots, il ne néglige pas pour autant d'autres aspects aussi importants et nécessaires pour que le poème puisse naître, comme le sens des mots, les images qu'ils véhiculent ou les effets rhétoriques qu'ils produisent par exemple, des aspects que Sacré ne veut pas mépriser aux dépens de la musicalité, tel qu'il l'exprime dans l'extrait suivant : « Les effets de sens c'est la même chose que les effets de sonorité, que les effets rhétoriques, les effets d'images. Ils sont aussi un matériau que j'utilise pour créer une sorte d'ensemble » (Ibid. : 188). Mais, en même temps, le fait que Sacré souligne que la présence de la musicalité et du rythme des mots dans ses poèmes ne constitue qu'un élément de plus dont il faudrait tenir compte lors de l'écriture du poème, n'exclut pas qu'il considère la musicalité et le rythme non seulement comme des éléments constitutifs du poème, mais comme de la matière poétique, ce qui nous laisse voir que la musicalité dont nous parlons n'est pas un simple ornement poétique pour ce poète, ni un complément que le poète décide d'ajouter au poème une fois qu'il est écrit, mais qu'elle représente de la matière poétique à part entière :

Le poème comme un geste de désir, un geste de mots, voulu, calculé, ou qui me bouscule au contraire, et à l'occasion m'emporte. Peut-être un abandon de mon corps à une affaire de rythmes ? Quand ma voix, par exemple, se joint à ces gestes des mots. Des gestes qui sont toujours moins écrits qu'on croit. Cela ne s'entend-il pas dans les tâtonnements de la voix qui sont aussi le poème ? Car la voix silencieuse ou sonore, n'est pas au service du poème. Elle n'est pas là pour souligner un déroulement du sens ; ni pour mettre en relief une dynamique de la ponctuation ou des effets rhétoriques. Elle est, avec les effets de sens, la ponctuation, la grammaire et la rhétorique, la matière même du poème (Ibid. : 90).

Une dernière perspective à analyser en rapport avec la volonté de Sacré d'avoir recours à la musicalité et au rythme des mots pour ainsi lutter contre la banalisation du langage que les échanges quotidiens entraînent, serait celle qui concerne la lecture. Sacré semble faire attention aux effets sonores et rythmiques de la langue lorsqu'il s'agit de faire la lecture des poèmes. Sacré fait souvent des lectures publiques de ses poèmes, ce qui lui donne l'occasion de réfléchir sur la manière dont le poète lui-même se met en rapport avec le côté rythmique et musical des mots qu'il prononce à haute voix, tel que nous le constatons dans son recueil *Dans l'œil de l'oubli suivi de Rougigogne* (Sacré, 2015), où il avoue que lors de ces lectures à haute voix, il a la sensation de n'entendre que le vécu que le poème accueille et qu'il prononce ensuite en se laissant emporter par des rythmes divers :

[...] ces livres « écrits » que je relis de temps en temps, j'y choisis des pages pour des occasions de lecture en public, moments où ma propre parole m'emporte en façons de rythme dans une sorte de bien-être et d'absence, d'oubli et de je ne sais trop quoi, de ce qui fut dit dans ces poèmes : je n'y entends plus que le bruit d'avoir écrit ou vécu, le bruit qui rend vivant ce moment de lecture dans le toujours même mystère d'une intensité d'être, sans être rien qu'on pourrait vraiment dire ou seulement montrer... (Sacré, 2015 : 31).

Cette expérience des lectures publiques semble plaire au poète, qui aime entendre les mots qu'il a choisis pour conformer le poème, et qui croit découvrir en eux une nouvelle portée lorsqu'il les prononce à haute voix, en leur conférant une allure rythmique nouvelle et qui représente une sorte de prolongement ou de suite de ce que le poème écrit a entamé sur la page, tel qu'il l'expose dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b) :

Après une première vraie expérience de lecture en public, à Montréal, à laquelle j'ai pris grand plaisir parce que j'avais l'impression de vraiment me sentir dans le rythme de mes poèmes, j'ai que envie d'écrire dorénavant en lisant à haute voix mes poèmes. [...] bref une façon de retrouver dans la voix quelque chose de fortement consonnant avec l'écriture du poème, une continuation en somme de l'écriture de ce poème (Sacré, 2013b : 107).

Mais, malgré l'importance que Sacré consacre à la composante sonore des mots qui font partie du poème, il demeure toujours attentif au sens qu'ils véhiculent, et c'est donc dans cet équilibre entre son et sens des mots que résiderait la véritable conception poétique de cet auteur : « Dans ma lecture j'aimerais faire sentir que les mots sont autant des masses sonores que des ensembles signifiants » (Ibid. : 89).

Un autre poète qu'il faudrait mentionner dans cette partie consacrée à étudier le recours à la musicalité et à la sonorité des mots qui sert de lutte contre la banalisation et la dégradation du langage de nos échanges quotidiens, c'est Antoine Emaz, pour qui les mots seraient dotés d'un aspect sonore qui constitue un élément rassurant, tel que nous le voyons dans son recueil *Plaie* (Emaz, 2009b) :

ce gravier de mots
sur lequel on marche
seul
on l'entend crisser
il rassure
un pas un autre pas
le même bruit
normal
de parler
quand on entend cela
on sait qu'on est en train de revenir
vers quel visage on l'ignore
mais on revient (Emaz, 2009b : 115).

De même, pour Emaz, la quête de la sonorité au sein du poème, devient presque obsessionnelle, dans la mesure où le poète semble être obsédé par l'idée de trouver le son exact en poésie. C'est-à-dire dans le cas d'Emaz, plutôt que la reconnaissance de la part de musicalité et de sonorité propre aux mots qui constituent le poème, il y a une volonté d'atteindre le son précis, et le poème représente l'essai ou l'effort destiné à aboutir à l'obtention de ce son exact. C'est ce que nous remarquons dans cet extrait de son recueil *Cuisine* (Emaz, 2012) : « Le truc n'est pas de me surpasser, je m'en fiche, je n'ai pas de chrono à battre, de record à établir. Je veux simplement entendre dans la langue, et donc produire, ce son précis, excessivement précis, douloureusement précis, que je veux. Le poème est cette tentative » (Emaz, 2012 : 108).

Néanmoins, lorsque le poète travaille la musicalité et la sonorité des mots, Emaz perçoit le risque de tomber dans le jeu de mots, dans un emploi ludique de la poésie auquel il voudrait éviter de céder. Autrement dit, même s'il est vrai que la poésie d'Emaz cherche la musicalité des mots et qu'il veut explorer les possibilités du mot au-delà du sens qu'il transmet, en approfondissant dans le rapport que le poème établit entre l'objet et la sonorité, il ne voudrait pas que cette exploration le pousse au simple jeu de mots, ainsi qu'il nous permet de le voir dans le recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a) :

Aucune envie de jouer avec les mots. J'ai besoin qu'ils restent stables, tranquilles dans leur rapport son/chose. Par contre, oui, travailler leur musique possible, leur épaisseur de sens. Besoin de ça, sans bien comprendre, de cette vibration.

Mais ce n'est pas de l'ordre du jeu, plutôt une sorte de dévoilement : ça dit ce que j'attendais, et plus. Je n'attendais pas le plus, le *surcroît* (Emaz, 2009a : 100).

Ainsi, pour Antoine Emaz, la musicalité est une partie importante de toute poésie, et il tente de la mettre en valeur et de l'explorer dans tout ce qu'elle peut apporter au poème et au langage qui le constitue, mais sans qu'elle devienne l'objet du poème. C'est-à-dire pour Emaz, la musicalité est une valeur intrinsèque au poème et donc, une composante à laquelle le poète devra faire attention, mais sans qu'elle devienne la finalité du poème : il faut que la musicalité soit présente dans le poème, mais avec subtilité : « La musicalité doit rester dans la trame, essentielle et peu visible à la fois » (Ibid. : 54).

Nous continuerons avec Jean-Claude Pinson, probablement l'un des poètes qui développe le plus son rapport à la musicalité et à la sonorité des mots dans sa poésie, parmi les poètes étudiés dans notre travail. L'extrait qui suit, tiré du recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991), est un bon exemple de l'attention prêtée par ce poète à la dimension musicale des mots. Nous voyons ici comment Pinson visite le port de sa ville en y découvrant les noms des bateaux qui forment une sorte de poésie, ce qui montre clairement une réceptivité particulière de ce poète à l'égard de ce que les mots peuvent évoquer et transmettre à travers leur sonorité. En faisant attention à la sonorité des mots qui l'entourent, le poète non seulement constate leur nature mélodique et harmonieuse, mais il découvre en même temps ce que ces mots peuvent véhiculer ou transmettre à travers leur sonorité. De même, à partir du moment où le poète emprunte ces sonorités repérées autour de lui, il en fait des poèmes qui restent inévitablement mélangés à la réalité dont ils sont issus. Cette manière de travailler, en prenant la sonorité des mots comme point de départ, tout en conservant leur rapport à la réalité qu'ils désignent, évite que l'on tombe aussi bien dans le vide et la monotonie du langage quotidien contre lequel ces poètes semblent

vouloir lutter, que dans les excès de langage, permettant de demeurer dans une position de contact avec la réalité. Ainsi, Pinson ne s'arrête pas dans la simple constatation de la valeur musicale des mots, mais il l'utilise pour véhiculer des faits poétiques :

Je vais au port pour le drôle plaisir
de lire les noms des bateaux
ils font comme un poème grandeur nature
korrigan annaïg scrabic eldorado
canaille ajax cathy jabadao gavroche
liphidy malamok piano-piano vers l'aventure...
poème écrit en couleurs très criardes
en croyant fermement à la magie du verbe
peut-être la même foi qu'avaient ceux qui gravaient
des signes énigmatiques sur le granit des tumulus

poème tous les ans refait
d'une couche de peinture marine
il faut bien ça pour résister au temps
qu'on ne voit pas bien sûr
mais sans cesse il râcle en sourdine
creusant comme la drague qui geint dans le bassin

poème guttural bercé le long des quais
à la fois d'avant-garde et naïf
à lire sans risquer le haut-le-cœur
ce n'est pas un poème où l'on pleure
sur son sort ou celui des travailleurs de la mer
poème endurci au contraire
par le sel les tempêtes (Pinson, 1991 : 56).

En décrivant son écriture, Pinson tente d'enlever de l'importance ou du mérite à son travail en tant que poète, en même temps qu'il souligne la composante rythmique de son écriture. Dans l'extrait qui suit, tiré de son recueil *Laius au bord de l'eau* (Pinson, 1993), Pinson affirme que lorsqu'il entame le travail de création du poème, il écrit le plus souvent en suivant un rythme :

Qu'on se rassure cependant
je n'ai rien du forçat, héros de l'écriture
attaché à sa table ; j'écris plutôt

selon un rythme qui ressemble
à celui des ondes qui passent (Pinson, 1993 : 48).

De même, dans le recueil *Fado (avec flocons et fantômes)* (Pinson, 2001), le poète parle de trois grands poètes disparus (Baudelaire, Pessoa et Leopardi) et d'un musicien, Janáček. Le narrateur, un poète à la recherche de sa voix poétique que nous pourrions associer à la figure de Pinson lui-même, écouterait les conseils de ces grandes figures disparues, parmi lesquelles figure le musicien Janáček, qui conseille à Pinson de mélanger dans ses compositions des langues et des sons d'animaux. Bref il lui conseille d'aller écouter pour ensuite écrire. Il y a donc ici une mise en valeur de la parole, de la langue parlée et de sa sonorité :

Jouez les DJ, poursuit Leos, mixez d'un peu de portugais vos vieux disques de russe
assimil. Allez dans les cafés. Même au zoo. Notez-y la conversation des chimpanzés ou
bien les cris des phoques ploufant dans l'eau. Excellent, vous verrez, pour votre poésie.
Toujours un œil sur le tempo du parler, sa pulsation intérieure. Prenez l'air aussi. Allez
écouter respirer les montagnes (Pinson, 2001 : 67).

De même, cet autre extrait du recueil *Free Jazz* (Pinson, 2004), montre également la manière dont Pinson cherche la musicalité en poésie, une musicalité qui est très souvent mise en relief dans ce recueil par la présence de la musique de Coltrane : « Car on ne se satisfait pas d'une poésie simplement anthropologique. On pousse à fond le son. On va chercher des musiques difficilement jouables, en tout cas des airs impossibles à siffler (les chorus sans fin de Coltrane à la fin par exemple) » (Pinson, 2004 : 34-35).

Néanmoins, Pinson ne s'arrête pas dans la simple constatation de la valeur de la sonorité et de la musicalité des mots, il va plus loin en explorant le caractère plus ludique des mots. Contrairement à Antoine Emaz qui, comme nous venons de le constater, refuse le côté ludique des mots et de leur sonorité, nous retrouvons souvent Pinson en train de jouer avec la sonorité des mots, ce qui lui permet de chercher des potentialités que les mots cachent dans leur sonorité et que le poète s'aventure à découvrir à travers le jeu. Par exemple, dans le recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991), Pinson avoue qu'il joue avec la sonorité des mots quand il a de l'insomnie et qu'il cherche le sommeil :

Quand l'insomnie me tourne dans le crâne
comme une meule infatigable
j'invente à contre sens des chapelets de mots
au rythme alexandrin espérant m'en bercer
comme appuyé sur un sein nourricier (Pinson, 1991 : 53).

Mais le point culminant de cette exploration que le poète réalise avec la sonorité et la musicalité des mots se produit lorsqu'il avoue que la sonorité des mots se trouve à l'origine de l'essence des langues. De sorte que, si Pinson a recours à la musicalité et à la sonorité des mots, ce n'est pas seulement pour tenter leur résonance ou leur acoustique, mais, parce que, derrière cette mise en valeur de la sonorité des mots il y a une volonté de retrouver la véritable essence et le véritable pouvoir des mots, luttant ainsi contre la platitude et le vide dans lequel ils risquent de tomber dans l'emploi que nous en faisons au quotidien. Dans ce fragment, Pinson revendique donc que l'existence réside et demeure dans ce que les langues ont d'essentiel et qui reste dans la sonorité des mots, même une fois ces langues disparues. C'est-à-dire la sonorité des mots contient et conserve l'essence des langues :

le fil de l'existence
il est plutôt (mais invisible)
dans le fût de la langue
dans l'épaisseur du tronc où dorment les anneaux
des langues autrefois entendues
latin ou patois vendéen

dont la musique parfois émerge (Ibid. : 73).

À partir de cette importance que Pinson attribue à la sonorité des mots et à leur manière de récupérer leur véritable essence au sein du poème, nous avons remarqué que ce poète est souvent attentif à la manière dont les mots et leur sonorité se mettent en rapport avec les objets de la réalité qu'ils représentent et qui ont également une sonorité propre. C'est le cas du recueil *Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages* (Pinson, 1997), où le poète réfléchit à la manière dont le mot « étoiles » rencontre le souvenir du bruit d'une noix sur la page, en faisant que la sonorité propre aux mots du poème, entre en contact avec la sonorité des objets qui sont en dehors du poème, ce qui permet au poète de rassembler la sonorité de ces deux sphères, dans un même et seul espace, à savoir celui du poème :

voilà à quoi je pense (sans doute la collision du mot
étoiles avec le souvenir d'un bruit de noix perçu sous
l'édredon) (Pinson, 1997 : 88).

Yves Leclair est un autre poète qui consacre une importance particulière à la sonorité et à la musicalité des mots, notamment parce qu'il est convaincu que la sonorité des mots est aussi en rapport avec ce qu'il appelle le « grand destin cosmique ». Pour Leclair, la sonorité des mots

non seulement constitue un aspect essentiel de la poésie, mais elle contribue à former ce que le poète conçoit comme le sort cosmique, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Orient intime* (Leclair, 2010) :

La vibration des consonnes, la portée des voyelles, le vide résonnant clair de la voyelle – le mot vibre dans l’air, de même que le voilement de la libellule, le chant du grillon, le vent furtif dans le buisson ou le feu qui crépite jouent dans la balance de l’équilibre du monde. Tout participe au grand destin cosmique mouvant, au Souffle, comme d’invisibles jalons sur la route du Soi (Leclair, 2010 : 66).

Néanmoins, dans cet autre passage du recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), nous voyons que malgré cette importance consacrée par le poète à la sonorité des mots, et malgré son intention de repérer la musicalité des mots qu’il utilise dans ses poèmes, il sait qu’il ne pourra percevoir qu’une petite partie de toute l’immense composante musicale que l’univers émane : « L’univers est d’essence musicale et nous ne percevons qu’une infime partie de ses ondes » (Leclair, 2007 : 56).

Dans la conception de la sonorité que Leclair semble avoir en rapport avec les mots poétiques, le poète a une vision assez critique du bruit que l’être humain produit pour ne pas se sentir seul sur terre, un « bruit » que nous pourrions associer aux mots, au langage, dans la mesure où Leclair le présente comme un bruit « que l’homme émet », et auquel il attribue la faculté de consoler l’individu dans sa solitude. Mais, face à cette idée qui attribue des valeurs consolatrices à la sonorité du langage, Leclair avoue qu’il préfère d’autres sons comme la musique elle-même ou le bruit de la mer, tel que nous le constatons dans son recueil *Le journal d’Ithaque* (Leclair, 2012a) :

Je ne supporte plus le bruit
-surtout celui que l’homme émet –
sur notre vieille toupie
de terre, pour croire qu’il n’est
pas seul. Ainsi l’on se console.
Pourtant point ne suis misanthrope.
Certes je préfère aux paroles
la musique. Ainsi je supporte.
Or j’aime encore mieux la mer
et son bruit d’immense univers (Leclair, 2012a : 84).

Parmi les poètes plus secondaires dans leur approche au thème du quotidien, nous avons remarqué qu'il y avait, chez certains d'entre eux, une volonté de demeurer à l'écoute des mots et de ce qu'ils laissent entendre à travers leur sonorité et leur musicalité. C'est le cas de Guy Goffette, qui n'hésite pas à faire sonner les mots dans ses poèmes, conférant une grande importance au rythme et à la musicalité du texte. Il y a aussi une association que cet auteur semble réaliser entre la poésie et la musicalité, ce que nous voyons par exemple dans son recueil *Un manteau de fortune* (Goffette, 2001), où le poète cherche « un autre accord » pour achever son poème :

[...] Seul avec ses pieds, comme
il disait, le poète a fichu le camp
sans fermer sa valise, car tout,
comme le plus beau vers, demeure
inachevé ici-bas, en attente

d'une autre bouche, d'un autre accord (Goffette, 2001 : 70).

De même, dans ce passage du recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), le poème est présenté par Goffette comme une musique qui calme l'angoisse, comparée à la neige qui adoucit la dureté de la voix, et à la tendresse d'une femme, soulignant ainsi la valeur réparatrice de la musique et de la sonorité que les mots conservent en eux :

[...] dans ce bout de poème
contre l'angoisse comme une musique encore
un peu de neige dans la voix : tendresse de la femme (Goffette, 1988 : 115).

Nous continuerons avec le poète Pierre Alferi, qui constitue un cas très intéressant, dans la mesure où il revendique la valeur de la sonorité des mots, tout en refusant leur musicalité. Il ne faut pas oublier qu'Alferi a suivi une démarche poétique plutôt expérimentale, et donc assez éloignée du lyrisme et, il faut rappeler que la musicalité des mots est souvent considérée comme une caractéristique propre à la poésie plutôt lyrique. C'est pourquoi, Alferi refuse de faire sortir la musicalité des mots qu'il inscrit dans ses poèmes, et se limite aux sons qu'ils produisent lorsqu'on les prononce. C'est comme si le poète était à l'écoute du son que les mots émettent, mais sans tomber dans la volupté que la mélodie musicale peut apporter. Ce refus de la musicalité propre au lyrisme est renforcé par l'importance qu'il consacre à la sonorité des mots et aux sons qu'ils produisent, et non pas à leur musique ou mélodie.

Dans le poème intitulé précisément *Musique discrète*, appartenant à son recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997), Alferi est à la recherche d'une musique presque imperceptible, qui serait l'accompagnement des mots, mais toujours un accompagnement qui ne dérangerait pas la musique ou la sonorité propre aux mots eux-mêmes :

[...] Le rêve
Serait non de produire comme moi
Ni d'écouter comme toi [...]
Mais d'être, oui
D'être l'accompagnement sans conséquence
De ton demi-sommeil où tombent
Tombent et coulent en oscillant légèrement
Des mots des mots
Sous la surface qui ne réfléchit pas (Alferi, 1997 : 48).

Néanmoins, cet éloignement volontaire de la musique des mots, n'empêche pas que le poète se laisse aller par le côté ludique de la sonorité propre aux mots. Nous le retrouvons par exemple dans cet extrait du même recueil que nous venons de citer, en train de jouer avec la sonorité et la répétition des mots, ce qui contribue à exploiter le caractère ludique du langage en poésie :

Peut-être peut
Être libre tout à fait
Maître maître
Des machines
Et pouvoir tout
Vouloir sans
Savoir que
Vouloir si
Tu veux des choses médiocres [...] (Ibid. : 38).

Dans l'essai *Chercher une phrase* (Alferi, 1991), Alferi consacre également quelques pages à la réflexion sur la musicalité dans l'écriture, et il finit par conclure que ce qu'il cherche à travers son écriture, plutôt que la musicalité de la phrase, c'est son côté rythmique, qu'il obtient grâce à la syntaxe qu'il qualifie lui-même de « système circulatoire » de la phrase, c'est-à-dire celui qui attribue un rythme au sens véhiculé par la phrase :

Toute phrase est musicale. L'imitation de la musique sonore reste pourtant secondaire. [...]
La musique sonore de la phrase n'échappe à la fadeur de l'ornementation qu'en

accompagnant sa musique intrinsèque, en se mettant à son service. Celle-ci consiste en un rythme essentiellement muet. La syntaxe elle-même est ce rythme. [...] La construction grammaticale de la phrase est évidemment rythmique. [...] Souvent indépendantes de la construction, ces relations de sens forment néanmoins des structures rythmiques. [...] La phrase instaure un rythme qui lui est propre, mais qui ne se réduit pas à sa construction : une syntaxe plus riche que sa grammaire. [...] Ainsi entendue, la syntaxe est bien plus que le squelette de la phrase, c'est son système circulatoire : ce qu'il y a de rythmique dans le sens (Alferi, 1991 : 24-25).

De même, dans ce même essai, Alferi insiste sur l'importance de la syntaxe en tant qu'élément capable de faire remarquer le rythme de la phrase, et il distingue les moyens syntaxiques qui sont mis en place dans le langage courant de ceux qui sont instaurés par la poésie, en soulignant que le langage courant ne fait que « reprendre des formes de phrases éculées », tandis que la poésie cherche à établir une « crise syntaxique » à travers l'enjambement, un procédé poétique très présent dans la poésie d'Alferi :

Pour éprouver le rythme et pour agir sur lui, il faut tenir la syntaxe en respect. Le langage courant baigne dans l'élément de la syntaxe, il se laisse bercer par son rythme ; il lui suffit donc de reprendre des formes de phrases éculées. À l'opposé, dans la poésie, l'enjambement est l'indice sonore d'une crise syntaxique nécessaire à l'invention des phrases. (Le recul de la langue produit un « sentiment musical »). C'est pourquoi la poésie est le lieu critique de l'invention des phrases : le vers et la prosodie, unité et rythme non grammaticaux, mettent la syntaxe en crise. Mais la poésie peut se passer d'accompagnement sonore, de musicalité métrique : ne lui est essentiel que l'enjambement. [...] (En poésie comme en prose, c'est d'abord le ronflement de la syntaxe qui trahit l'académisme). Sans mélanger les genres ni la confondre avec leur pratique respective, on peut définir la littérature par l'inquiétude de la syntaxe (Ibid. : 26).

Finalement, le dernier poète à citer parmi ceux que l'on considère secondaires dans leur approche au thème du quotidien, mais qui apportent des nuances à mentionner en rapport avec divers aspects concernant l'abord du quotidien, c'est Benoît Conort, qui semble apprécier subtilement l'existence d'une valeur musicale au sein des mots qui constituent ses poèmes, tel que nous le constatons dans son recueil *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001), où le poème est présenté comme ayant un lien avec la musicalité :

le poème va et vient
entre ses marges il hésite
au moment de la chute se reprend
musical il revient à la source (Conort, 2001 : 82).

Dans cet autre extrait du même recueil, le poète se présente comme un garçon ordinaire qui se sent parfois assailli par les mots qu'il aimerait bien avoir le pouvoir de faire changer en musique. Nous voyons donc que le lien entre les mots poétiques et leur musicalité est mis en valeur à plusieurs reprises par l'auteur :

je suis un gars bien ordinaire sans contrefaçon un garçon
j'ai le goût de rien faire j'écoute la radio
tous ces mots certains soirs m'assaillent je voudrais être
un chanteur populaire qu'importe la phrase
spasmophile elle tressaute pleine de tics voilà son cœur
s'arrête ça continue
à côté comme rompu tout ça lié [...] (Ibid. : 94).

Finalement, il faudrait dire que Benoît Conort, de même que d'autres poètes que nous venons d'étudier précédemment, aime bien jouer avec la musicalité des mots, en exploitant ainsi un côté plus ludique de la poésie. Par exemple, dans les extraits suivants, Conort joue sur l'homonymie :

elle s'endort dans les bras d'un autre, c'est rare s'endor-
mir dans les bras du même ou du m'aime tu m'aimes [...] (Ibid. : 23).

Ou encore : « le plaisir est une triste plaie sir » (Ibid. : 79).

3.2.3. À l'écoute du quotidien

Dans la partie précédente, nous avons vu que les poètes étudiés revendiquent une remise en valeur de la musicalité et de la sonorité propre aux mots, pour ainsi renouer le contact avec leur véritable essence et leur nature originelle et parvenir, de cette manière, à lutter contre la banalisation du langage qui menace nos échanges quotidiens. Cette nouvelle partie que nous nous disposons à développer, fait un pas de plus dans la quête sonore des mots, en essayant de demeurer à l'écoute de ce qu'ils désignent, de la réalité qu'ils représentent et dont la sonorité est accueillie dans le poème. C'est-à-dire ce n'est plus la sonorité ou la musicalité propre aux mots eux-mêmes que nous allons étudier, mais les sons et les bruits qui résident dans la réalité dont ces mots qui vont constituer le poème sont issus, et que les poètes étudiés s'acharnent à recueillir dans leurs poèmes. Cette volonté de demeurer à l'écoute de ce que le quotidien émet comme sonorité, représente une manière tout aussi valable de lutter contre la banalisation du langage, car, à partir du moment où ces poètes demeurent à l'écoute des sons du quotidien, des sonorités qu'ils mettront ensuite sur la page, il y a une mise en valeur des mots poétiques,

auxquels ils attribuent la capacité de transformer en valeurs poétiques les sonorités les plus anodines de la réalité, qu'ils croient pourtant capables de déclencher des effets poétiques sur la page.

Les poètes étudiés revendiquent qu'il faut être à l'écoute de ce que nous avons autour de nous, de ce qui fait partie de notre monde, de notre réalité et de notre vécu, et ils ne rejettent aucune sonorité faisant partie de cette réalité environnante, parce qu'ils considèrent que même les bruits ou les sons les plus anodins, banals et quotidiens de notre entourage, peuvent nous aider à renforcer le lien existant entre ce que les mots disent et la réalité dont ils sont issus, nous permettant ainsi d'éviter qu'ils tombent dans des emplois vides et répétitifs, ce qui constitue une nouvelle voie pour lutter contre la banalisation du langage. Curieusement, c'est en étant à l'écoute du quotidien, que ces poètes trouveront l'accès à la véritable nature des mots, à ce qu'ils ont de plus essentiel dans leur rapport à la réalité dont ils sont surgis. En citant les mots de l'essai *Du lyrisme* (Maulpoix, 2000a), du poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, nous constatons que d'après la conception poétique de ces auteurs, la poésie demeure à l'écoute de ce que Maulpoix appelle le « bruit de la vie quotidienne » :

La parole poétique est faite de temps forts et de temps faibles, d'encre et de blancheur, de chant et de silence. Elle se compose au gré de singuliers tempos qui mêlent les intermittences d'une vie rêvée au bruit de la vie quotidienne. Le poète substitue au temps réel qui le dévore, le temps suspendu de l'écriture (Maulpoix, 2000a : 332).

Parmi les poètes que nous considérons principaux dans leur approche au thème du quotidien, il faudra parler de Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Jean-Claude Pinson et Yves Leclair, comme ceux qui semblent être les plus attentifs à la sonorité du quotidien, et à la manière dont elle peut contribuer à retrouver l'essence des mots, et donc, à s'éloigner de l'emploi usé, vide et banalisé du langage contre lequel ils tentent de lutter. Et parmi les poètes qui s'approchent d'une manière plus subtile du thème du quotidien, il faudra parler de Guy Goffette et de William Cliff.

Jean-Michel Maulpoix montre une sensibilité particulière à l'égard de la sonorité du quotidien, qu'il tentera ensuite de capter dans ses recueils. Dans ses poèmes, il se montre attentif aux bruits que font les objets de notre vie de tous les jours. Il s'agit souvent de bruits qui font partie de notre vie quotidienne la plus banale et anodine, mais que le poète se donne la peine de recueillir dans ses poèmes, ce qui fait preuve de sa volonté de rétablir ou de renforcer le lien entre les mots et la réalité dont ils sont issus, en consacrant une présence poétique à ces sons

quotidiens qui font partie de la réalité que le poète tente de capter. Ce procédé constitue une manière de lutter contre le processus de banalisation et d'aplatissement du langage, dans la mesure où les mots mis sur la page récupèrent leur véritable valeur, tout en gardant le contact avec la réalité et le monde qu'ils représentent. Par exemple, dans le recueil *Ne cherchez plus mon cœur* (Maulpoix, 1986), le poète reste à l'écoute des sons que les objets les plus quotidiens peuvent produire, et il fait un effort pour les intégrer dans le poème, provoquant ainsi une mise en valeur simultanée de la réalité quelconque qu'ils représentent et des mots qui les désignent sur la page :

D'autres bruits l'occupent : les volets que l'on ouvre ou que l'on referme en manœuvrant de l'intérieur une manivelle plantée dans le mur, le seau de charbon qui cogne contre les dalles, vidé d'un seul coup, un broc d'émail que le vieil homme emplit d'eau chaude chaque matin en se raclant la gorge (Maulpoix, 1986 : 40).

Maulpoix se laisse aller par la mélodie que tous ces petits bruits quotidiens produisent et qu'il tente de capter dans sa poésie, nous montrant ainsi que ces mots sont loin de l'emploi vide et banalisé du langage, dans la mesure où ils représentent des réalités quotidiennes mais d'une puissance poétique très forte. Dans le fragment qui suit, qui fait partie du recueil *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990), le poète décrit les bruits qu'il entend dans une cafétéria qu'il aime fréquenter, et nous remarquons qu'il s'agit de petits bruits qui constituent une mélodie très évocatrice pour lui. C'est précisément là, au milieu de ces petits bruits quotidiens et anodins, que le poète se sent le plus proche de l'âme et de l'éternité, ce qui implique une mise en valeur automatique des mots, qui ont su transmettre sur la page la puissance évocatrice des bruits quotidiens :

Il goûte le chuchotis des voix, le choc léger des cuillers contre le bord des tasses, et des tasses contre les soucoupes : c'est une musique cossue, discrète, intelligente et appliquée, sans aucune discordance, comme dans une bibliothèque où la vie n'entre pas, où les corps ne remuent presque plus, où le bruit des pages et des plumes semble la musique même de l'âme et de l'éternité (Maulpoix, 1990 : 58).

Cet extrait qui suit, tiré du recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994), nous montre également la résolution du poète à mettre sur la page, à travers les mots poétiques, ce qu'il entend dans le monde qui l'entoure. En essayant de mettre par écrit ces bruits quotidiens qu'il se donne la peine de recueillir, le poète montre une double disposition : d'une part, il met en valeur le caractère le plus banal de la réalité qui l'entoure, en l'introduisant dans ses poèmes à travers la sonorité du quotidien et, d'autre part, il s'éloigne du processus de banalisation du

langage grâce à la valeur poétique renouvelée que les mots acquièrent, une fois que le poète les met sur la page en tant que représentants de la réalité dont ils sont issus. Dans ce passage-là, depuis sa chambre, depuis l'endroit qu'il consacre à l'écriture, le poète écoute attentivement les sons du quotidien qui lui parviennent de l'extérieur et qu'il tente de capter sur la feuille avec son écriture :

Et les matins et les soirées par la fenêtre ouverte : des parfums se font jour, des voix claires de femmes ou d'enfants, et les désordres de la rue, les camions, les poubelles, les trottoirs lavés à grande eau, le va-et-vient des pas, et les portes qui claquent, les volets que l'on tire, les chants d'oiseaux et les rumeurs... (Maulpoix, 1994 : 147-148).

Mais, avant de continuer notre étude en analysant l'œuvre d'autres poètes, il faudrait consacrer quelques lignes à la manière dont Maulpoix se rapporte au bruit fait par l'écriture elle-même, un bruit auquel ce poète semble faire très attention, tel que nous le voyons dans plusieurs passages de ses recueils. Préalablement, nous avons déjà mentionné l'importance que Maulpoix consacre au travail avec et dans les mots, et nous avons également constaté qu'une partie importante de son œuvre, aussi bien critique que de création, est consacrée à développer cette réflexion sur l'écriture poétique elle-même. En ce qui concerne cette volonté d'être à l'écoute du quotidien que nous étudions ici, Maulpoix ne se limite donc pas à écouter et à accueillir dans son poème des sons existant dans le quotidien, mais il s'arrête également sur le bruit que l'écriture elle-même produit sur la page, ce qui nous permet d'affirmer que ce poète ajoute une dimension sonore à ses poèmes, en rassemblant sur la page le bruit de la vie et de la réalité environnantes et celui que la plume de l'écrivain fait lorsque celle-ci touche la page pour que les sonorités que le poète a captées dans la réalité quotidienne, puissent atteindre la dimension poétique. De cette manière, la sonorité du quotidien et celle de l'écriture se rencontrent dans un même espace, à savoir l'espace poétique. Par exemple, dans le recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a), le poète décrit le son de la plume sur la page comme un « crissement de métal sur la feuille », en faisant ainsi entrer le bruit de l'écriture elle-même dans le poème : « Écrire est un dimanche. Un après-midi de neige et de suie. Une histoire contée à mi-voix. Il n'y a là personne, pas même celui qui tient la plume. On entend des bruits à l'entour et le crissement du métal sur la feuille : le travail impersonnel et secret d'un peuple de fourmis » (Maulpoix, 1996a : 57).

Finalement, ce dernier extrait du recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994), nous montre que cette volonté de rassembler le bruit de la vie quotidienne et le bruit des mots qui sont chargés de la faire résonner sur la page, provoque que le poème devienne une sorte de bruit

de vie, c'est-à-dire le représentant en mots poétiques de la sonorité dont la vie est constituée : « Poème, ce bruit que fait la vie d'un homme quand on y prête l'oreille, quand il ne semble plus que tout ait déjà été dit, quand nul ne se résigne à n'être que ce qu'il est. Poème, un mot où la lumière attend » (Maulpoix, 1994 : 35). D'ailleurs, parfois, la musique des sons de la vie quotidienne devient l'inspiration-même du travail poétique chez Maulpoix : « J'appelle « muse » la musique du jour » (Maulpoix, 1998a : 18).

Dans le cas du poète James Sacré, nous remarquons également une volonté de recueillir des bruits quotidiens dans ses poèmes. Par exemple, dans son recueil *Une petite fille silencieuse* (Sacré, 2001), le poète reproduit sur la page les bruits quotidiens que nous pouvons entendre dans une maison :

S'il est seul dans la maison et quelques bruits
(La rumeur du chauffage, un robinet qui goutte, le presque silence),
Le livre qu'il a ouvert n'a plus ni commencement ni fin (Sacré, 2001 : 20).

Dans cet autre extrait du même recueil, Sacré se remet à rassembler sur la page des bruits quotidiens ou « familiers », tel qu'il les qualifie lui-même : « Les arbres du boulevard Edgar-Quinet sont pleins de solitude et de bruits familiers. Une école pas loin, des petits commerces, un cimetière » (Ibid. : 80). Ces exemples nous permettent d'affirmer que Sacré est un poète sensible à la sonorité du quotidien, aux petits bruits familiers de tous les jours qui jalonnent nos vies et qu'il considère dignes de faire partie du poème. Mais, à part cette sensibilité que nous venons de constater vis-à-vis de la sonorité du quotidien, pour ce poète, les sons émis par la réalité la plus quotidienne représentent également de la matière poétique. C'est-à-dire Sacré non seulement exprime sa disposition pour demeurer à l'écoute de ce que le quotidien et la réalité peuvent nous laisser entendre, mais il se sert de ces sonorités quotidiennes comme matière pour son travail de création poétique. C'est le cas du passage suivant, dans lequel Sacré avoue que les poèmes sont écrits à partir des bruits dont le poète pourrait s'emparer au quotidien :

En fait c'est qu'un poème qui s'écrit à cause
De l'attention prêtée à un bruit d'eau (Ibid. : 28).

Cette volonté d'établir un rapport entre ce que le poète rencontre dans la réalité et les mots qui vont constituer le poème, le conduit à se demander si, finalement, les mots du poème ne sont là que pour donner à entendre le monde, comme si le poète souhaitait faire entendre le monde à travers les mots du poème, tel que nous le constatons dans le recueil *Le poème n'y a*

vu que des mots (Sacré, 2007a) : « Ce qu'on voit dans le monde est-ce qu'on l'entend dans les mots ? » (Sacré, 2007a : 64). Pour James Sacré, les mots sont à la disposition du poète, qui est chargé de les faire entrer dans le poème et, face à cette disponibilité des mots qui vont faire partie du poème, la tâche du poète consisterait à faire attention à leur sonorité pour les saisir, ce qui veut dire que la sonorité des mots représente un critère pour la création du poème chez James Sacré. Néanmoins, le poète ne semble pas être sûr de la manière dont il faudrait saisir les mots dans le poème, et parfois il se demande même comment les saisir, ainsi que nous pouvons le voir dans cet extrait du recueil *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (Sacré, 2003a) : « Les mots sont là dans un travail à faire ou qu'on a fait, pas toujours qu'on les entend et comment, sitôt que leur bruit devient plus que du bruit, comment s'en saisir ? » (Sacré, 2003a : 155).

Finalement, cette insistance à mettre en rapport le monde et les mots qui sont chargés de le dire sur la page que nous avons constatée chez Sacré, atteint son point culminant lorsque le poète se demande si les poèmes ne sont, finalement, que le bruit du monde, comme si le poème avait comme tâche de recueillir la sonorité du monde et de la dire et de la reproduire avec les outils qui lui sont propres, à savoir, la sonorité propre aux mots eux-mêmes. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Âneries pour mal braire* (Sacré, 2006) : « Les poèmes sont-ils un bruit de tuiles cassées et d'âne qu'on entend mal braire dans la tempête du monde ? » (Sacré, 2006 : 14).

Antoine Emaz est un autre poète qui fait attention aux bruits et aux sons que le quotidien produit, en les intégrant dans ses poèmes, ainsi que nous le voyons dans son recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007) : « Bruits de couverts, par ailleurs. Voiture de police, assez loin. « Vous voulez de la sauce ? », d'une voix haut perchée. La réponse bourdonne, et à nouveau le bruit des couverts, presque du silence » (Emaz, 2007 : 107-108). Dans cet extrait, nous voyons que, poursuivant cette volonté d'accueillir la sonorité du quotidien dans le poème, Emaz n'hésite pas à y inclure des bouts de conversations qu'il aurait pu entendre dans la vie quotidienne, ce qui provoque qu'en lisant ces extraits, nous ayons la sensation que ces fragments de dialogues quotidiens sont mis au même niveau que les bruits quotidiens les plus quelconques par le poète.

Emaz est convaincu que ces bruits qui font partie de notre entourage quotidien, ont le pouvoir d'agir sur nous, c'est-à-dire il ne se limite pas à ramasser les sons quotidiens sur la page, mais il cherche à les faire résonner dans le poème, en créant une nouvelle mélodie qui surgit lorsque la sonorité propre aux mots se mélange avec les bruits quotidiens qu'ils désignent.

C'est ainsi que la mélodie du poème est créée et qu'elle parvient au lecteur à travers cette confluence sonore. Dans ses poèmes, Emaz se plaît à reproduire les bruits qui constituent ce que nous pourrions appeler notre musique de tous les jours, faite de bruits quotidiens, parce que, d'après lui, le quotidien a un bruit particulier, tel que nous pouvons le constater dans cet extrait du recueil *Ras* (Emaz, 2001a) :

un bruit de verre ou de faïence rapportés en cuisine
puis presque plus rien – soleil seul – à nouveau l'enfant
plus loin pleure – de brefs coups de vent – il faudrait
tailler les roses (Emaz, 2001a : 49).

Mais Emaz va plus loin dans son rapport aux bruits quotidiens, en revendiquant que le contact avec les sonorités de tous les jours entraîne des réflexions poétiques. Pour Emaz, les bruits quotidiens qu'il s'acharne à recueillir et à mettre sur la page ne se limitent pas à représenter la réalité dont ils sont issus, mais ils deviennent en même temps des véhicules de réflexions que le poète n'aurait probablement pas entamées sans ce contact avec la sonorité du quotidien. Par exemple, dans le recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), le bruit sec d'un volet contre un mur, un fait complètement banal qui produit un bruit quelconque, conduit le poète à faire toute une réflexion sur la langue et ses sonorités : « Bruit sec, clair, du bois des volets contre le mur au moment de la sieste. Bruit clair – l'adjectif s'impose sans que je comprenne pourquoi. Qu'est-ce qu'un bruit clair ? » (Emaz, 2009a : 29).

En ce qui concerne Jean-Claude Pinson, il s'agit d'un poète qui, à part cette sensibilité particulière vis-à-vis des bruits du quotidien qu'il tentera de mettre par écrit dans ses poèmes, cherche à se mélanger avec la mélodie du quotidien, tout en revendiquant que ce n'est qu'à travers les mots poétiques qu'il parviendra à donner une sonorité poétique aux bruits du quotidien. D'ailleurs, Pinson est probablement le poète qui approfondit le plus dans la transcendance que cette mise en poésie des bruits du quotidien peut entraîner, en réfléchissant directement dans ses poèmes sur ce que les bruits quotidiens cachent de profond. C'est pourquoi Pinson se montre souvent sensible aux sons du quotidien dans ses poèmes, et il les fait entrer en poésie, en demeurant toujours à l'écoute de la mélodie que ces bruits quotidiens peuvent faire surgir, comme c'est le cas de cet extrait du recueil *Laius au bord de l'eau* (Pinson, 1993), dans lequel le poète demeure attentif au son du tramway :

à quoi s'ajoute une musique mécanique
et pourtant exotique :
le refrain lancinant

– trois notes à peine –

que fait le tram quand il démarre (Pinson, 1993 : 16-17).

Mais Pinson ne se limite pas au rôle d’auditeur de ces bruits qui constituent la vie quotidienne, et il avoue qu’il aime se mélanger avec cette mélodie du quotidien. Pinson aime être en contact avec le quotidien, se mélanger avec le murmure des échanges quotidiens, parce que le quotidien a aussi une sonorité qui lui est propre et que le poète cherche à mettre sur la page par le biais des mots. Et c’est précisément lorsqu’il se mélange aux bruits qui marquent la vie de tous les jours, que le poète parvient à créer une mélodie singulière, une mélodie dans laquelle il s’intègre et qu’il reproduit dans le poème à sa manière, en ajoutant sa touche personnelle, à savoir, ses mots à lui. C’est ce que nous constatons dans son recueil *Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages* (Pinson, 1997) :

il aime descendre en ville, s’attarder aux terrasses des
cafés pour lire le quotidien local (y compris la page des
sports), être une feuille parmi d’autres dans le bruit de
peuplier des conversations, y sentir passer le fantôme des
premières mesures de la musique audible pour beaucoup
qu’il recherche (Pinson, 1997 : 106).

D’après Pinson, c’est la poésie qui a la capacité de faire résonner les bruits du quotidien, comme si elle était le haut-parleur du monde et de la réalité dont elle saisit les sons. La poésie chercherait toujours à faire sonner les bruits du monde en elle, ainsi que nous le remarquons dans ce passage du recueil *Free jazz* (Pinson, 2004) :

Et puis la poésie tient plus de la piraterie aérienne que de l’aviation civile, car à peine a-t-on quitté les bruits du monde au sol, voilà qu’on (qu’il, le poème) s’acharne contre les hublots pour les faire entrer à nouveau, ces bruits, dans la cabine de la phrase soudain dépressurisée (Pinson, 2004 : 17).

Cette musique que font les choses du quotidien, reste ensuite contenue dans les livres de poèmes que l’auteur garde chez lui, ce qui permet de revisiter ces sonorités et ces mélodies quotidiennes rendues poèmes. D’après Pinson, les recueils poétiques possèdent cette capacité de conserver les mélodies qu’un jour le poète créa en se mélangeant aux bruits quotidiens de sa réalité environnante et en les conduisant à la page, où ils font surgir une mélodie singulière et unique grâce à l’emploi des mots poétiques. Ces mélodies seront toujours disponibles pour le lecteur qui pourra les entendre à chaque fois qu’il ouvrira l’un de ces recueils :

m'emmurant à nouveau au milieu de cartons
de livres à mettre en ordre
(Larbaud Cendrars Michaux Perros...)
Heureux d'entendre au milieu du silence
La musique ténue mais belle
Que font certains dès qu'on les ouvre (Pinson, 1993 : 17).

Finalement, Pinson ne s'arrête pas dans la simple transposition des sons et des bruits du quotidien en poésie, il va plus loin en affirmant que ce processus de mise en page des sonorités quotidiennes, favorise l'accès à une certaine transcendance ou, du moins, à une profondeur que le quotidien semble cacher en lui. Cette dimension ultime explorée par le poète, constitue une manière efficace de lutter contre la banalisation du langage, car malgré l'origine banale de ces bruits du quotidien que le poète tente de mettre sur la page, ils deviennent puissants et singuliers à partir du moment où ils parviennent à créer une mélodie nouvelle et unique dans le poème.

En ce qui concerne Yves Leclair, il s'agit d'un poète qui est toujours à l'écoute du monde, et qui revendique qu'il faut sortir « prendre l'air », c'est-à-dire sortir de chez nous, de notre vie quotidienne, de notre moi et de nos habitudes, pour se remettre en contact avec cette musique du monde qui se trouve à l'extérieur et que le poète tentera de faire entrer dans le poème. Dans le cas de Leclair, les mots viennent au poète quand il est à l'écoute de la musique du monde, ce qui veut dire qu'ils transmettent cette mélodie du monde et de la réalité à travers leur sonorité, apportant des nuances à ce que le poète appelle le « chant du monde », tel que nous le voyons dans la quatrième de couverture du recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001), où Leclair montre une volonté ferme de partir à la recherche de la musique du monde :

Je me souviens qu'une nuit d'hiver, alors que je longuais un fleuve noir brodé d'usines désaffectées, je pris au hasard dans le dédale des ruelles, et que, là, soudain, fumée errante s'échappant d'une lucarne, j'entendis un air de musique étrange, inouï...

Il me semble qu'une secrète mélodie hante le fond du monde, ensorcelante, si l'on veut bien prendre le temps de l'écouter un peu. Or, à partir du moment où on l'a entraperçue, on n'aspire qu'à la retrouver. On sait qu'elle vibre un peu partout, mêlée au vent, à tout et à rien, à notre insu.

Prendre l'air, donc, sortir de chez son petit moi, de ses enveloppes, par des mues successives. Flanqué dehors, à la porte, certes, d'un certain monde (car nos « logements » sont décidément trop étroits). *Prendre l'air*, rattraper la musique sur les routes.

Le livre – partition ouverte, aléatoire, émaillée de notes brèves, de légères arabesques, de fugues, de ballades, d'appoggiatures, dans la neige de longues pauses aussi.

Les mots viennent se poser comme les oiseaux sur un fil, sur la portée du monde, dans l'air qui fait vibrer l'invisible corde, l'âme du violon.

Ces feuilles de route sont, en quelque sorte, le journal polyphonique de petits tours de champ dans le vaste chant du monde, *du beau monde* (Leclair, 2001 : quatrième de couverture).

Parmi les poètes qui abordent le thème du quotidien d'une manière plus subtile, nous parlerons, dans un premier temps, de Guy Goffette, qui qualifie la poésie de « vieille entêtée », parce qu'elle persévère dans sa tâche sans répit, toujours en demeurant à l'écoute et en racontant ce qu'elle entend. Dans ce cas-là, il y a une nuance différente dans la manière d'aborder les sonorités auxquelles le poète demeure attentif, car il n'est pas seulement à l'écoute de ce qui résonne autour de lui, mais, en plus, c'est lui qui invite la poésie, en se dirigeant directement à elle, à prêter l'oreille à ce que les bruits environnants ont à lui révéler, ce qui implique une personnalisation de la poésie :

Ô Poésie, vieille entêtée
pleine de tics et de malice, entends :
[...]
Ce que les années ont usé,
la pluie sur le toit le raconte et nous
l'écoutons ainsi depuis des siècles
dans la nuit, côte à côte (Goffette, 1991 : 254).

Finalement, il faudrait citer le poète William Cliff, car il montre une certaine sensibilité vis-à-vis des sons et des bruits du quotidien qu'il côtoie, tel que nous le voyons dans cet extrait de son recueil *Le pain quotidien* (Cliff, 2006), où il se montre fasciné par la tombée de la neige, et il se rend compte que, quand il neige, les sons de la vie quotidienne qui nous entourent changent et résonnent différemment :

soudain la neige s'est mise à tomber
(oh ! comme elle est silencieuse la neige !)
et j'entendais joyeusement monter
des cris sortant de la cour d'un collègue
(avec la neige il semble que s'allègent
les sons qui montent de la vie des hommes) (Cliff, 2006 : 119).

Dans cet autre passage du même recueil, Cliff fait preuve d'une sensibilité particulière envers les sonorités du monde qui nous entoure, cette fois-ci, en faisant attention au son des vagues de la mer qui représentent une sorte de rumeur pour le poète :

quelle est cette rumeur continuelle ?
c'est l'océan qui échoue sur le sable
et dont les vagues roulant pêle-mêle
rendent ce bruit de râle formidable (Ibid. : 71).

3.2.4. Fascination pour les langues étrangères

Un autre aspect qui permettra aux poètes étudiés d'accomplir ce combat contre la banalisation du langage, c'est une sorte de fascination pour les langues étrangères, notamment en ce qui concerne leur sonorité. Ces poètes qui sont à la recherche de la musicalité et de la sonorité propres aux mots, comme moyen de lutte contre la platitude et la banalité du langage, posent leur regard sur des sonorités linguistiques qui diffèrent de celles de leur langue maternelle, ce qui leur permet de découvrir des musiques nouvelles et surprenantes auprès de ces mots étrangers. D'ailleurs, cette découverte de nouvelles sonorités étrangères, leur donne l'occasion de redécouvrir la mélodie de leur propre langue, de celle qu'ils utilisent dans leurs poèmes. Ceci implique une remise en valeur automatique des divers aspects concernant la sonorité de la langue, en les transformant en nouveaux outils contre la lutte du processus de banalisation du langage qui a lieu dans nos échanges quotidiens. Cet extrait de l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), du poète James Sacré, représente un bon exemple de la manière dont ces poètes cherchent à remettre en valeur les propriétés sonores de la langue et des mots qu'ils utilisent dans leurs poèmes, en étant en contact avec des sonorités étrangères : « C'est aussi lorsque la langue perd ses belles façons, se frotte à une langue étrangère, à un ancien patois, à des façons plus ou moins orales, c'est alors qu'elle révèle, je le crois, des choses qui vont lui permettre de survivre » (Sacré, 2013b : 213).

De même, cet extrait d'un article paru sous la direction de Laurence Bougault et de Judith Wulf, à la suite d'un séminaire à l'Université de Rennes 2, dans lequel des poètes comme Jean-Claude Pinson parmi d'autres, ont participé, nous montre que pour les poètes que nous étudions dans notre travail, l'attention prêtée aux langues et aux sonorités étrangères, fait partie de la formation du texte poétique lui-même et constitue donc un critère à prendre en considération dans notre étude :

La page comme espace réel, espace de vie, lieu d'événements verbaux (et non comme support indifférent, abstrait). D'où l'importance des espaces, des blancs, des dispositifs typographiques, des calligrammes... énergie rythmique qui naît des différences de vitesses, des syncopes, ellipses, de la ponctuation... du recours à des mots étrangers... Tout doit faire texte (Bougault & Wulf, 2011 : 14).

Parmi les poètes les plus représentatifs dans leur approche au thème du quotidien, il faudra parler de James Sacré, Yves Leclair et Jean-Claude Pinson comme ceux qui semblent se soucier le plus pour ce contact avec les langues et les sonorités étrangères, qu'ils n'hésitent pas à intégrer dans leurs poèmes, confrontant ainsi la sonorité familière et habituelle du français avec celle, étrangère et inhabituelle, des bribes de langues étrangères qu'ils mettent sur la page. Grâce à ce rapprochement de deux musiques langagières différentes, ces poètes parviennent à explorer des sonorités inusitées, tout en produisant un effet de mise en valeur de la sonorité propre à leur langue de création poétique. Mais, à part ces poètes principaux, il faudra aussi citer deux auteurs qui, malgré leur approche plus timide au thème du quotidien, apportent des nuances importantes à notre étude, comme c'est le cas de Benoît Conort et de William Cliff, qui font également preuve d'un esprit de fascination pour les langues étrangères.

Nous allons commencer par le poète James Sacré, parce qu'il est probablement celui qui exprime avec le plus d'insistance et d'obstination, ce sentiment de fascination pour les langues étrangères et l'effet qu'elles produisent lorsqu'elles entrent en contact avec la langue de création du poème, dans ce cas-là, le français. En premier lieu, nous avons constaté que la sensibilité de Sacré pour les langues et les sonorités autres que celle du français, s'est développée dès son plus jeune âge, grâce au contact avec le patois poitevin qui a marqué son enfance. Ainsi, avant qu'il n'ait eu le temps de partir à l'étranger, à la découverte d'autres langues et d'autres pays, il a déjà expérimenté le contact avec d'autres sonorités langagières chez lui, depuis ses origines. Voilà pourquoi le langage que Sacré utilise dans ses poèmes, est souvent simple et, surtout, près de l'oralité, avec des traces explicites de patois poitevin. En même temps, nous le trouverons souvent en train de réfléchir sur les effets produits par le côtoiement du français, langue de son écriture, avec d'autres langues, que ce soit le patois de son enfance ou des langues étrangères comme l'anglais notamment. C'est ce que nous constatons dans cet extrait d'un entretien fait au poète dans la revue *Nu(e)* en 2001 : « La langue étrangère entraîne la mienne (j'en fais l'expérience) en des rythmes et des musiques qui sont cela que je n'attendais pas sans doute : le mélange du même et de l'autre, et l'intrication de l'étrangeté et du familier » (Emaz, 2001b : 6).

Dans le recueil *Si peu de terre, tout* (Sacré, 2000), le poète n'hésite pas à utiliser un langage familier, et à introduire des mots du patois poitevin de son enfance : « On voit plus rien » ou « la puput » (Sacré, 2000 : 8). Dans son dernier recueil, *Un effacement continué ?* (Sacré, 2016), le patois fait également son apparition : « *Qu'étoit qu'te t'imagines que te dirais ?* » (Sacré, 2016 : 89). Tous ces exemples montrent la volonté de l'auteur de garder les

traits de l'oralité de la langue ainsi que quelques traces du patois de son enfance. Il y a même, dans le recueil *Si peu de terre, tout* (Sacré, 2000), tout un poème consacré au patois, où Sacré en parle comme d'une manière différente pour lui « d'attraper les mots ». Il affirme que c'est le patois qui fait des habitants de sa terre natale des paysans et il critique aussi les propos de ceux qui, comme l'abbé Grégoire, ont dévalorisé et ridiculisé les patois. Sacré tente de remettre en valeur ces parlers qui l'ont marqué dès son enfance et qui marquent aussi son écriture en tant que poète et sa manière de concevoir le travail poétique :

Est-ce qu'on a tellement l'air paysan
Si on ressemble à du patois ?
À cause d'une façon d'attraper les mots
Qui fait bouger la tête comme ça
Plutôt qu'autrement, sans doute...
Pour le reste ça veut quoi dire parler comme un
paysan ?
À travers mon patois est-ce que j'entendais pas
Toute la musique de vivre (lenteurs, moments
 Brusques, tendresses...)
Et déjà le silence ?
[...]
Monsieur l'abbé Grégoire et tant d'autres
Ah, vive la France !
Comme ils ont eu sa peau, peu à peu !
Le patois, qu'ils disaient, cette espèce d'âne
grotesque
Avec ses yeux sales, ses bruits !
De temps en temps on le fait braire, pour en
rire (Sacré, 2000 : 48-49).

En deuxième lieu, nous étudierons le rapport que Sacré entretient avec l'anglais des États-Unis. Le poète a passé quelques années aux États-Unis, ce qui lui a permis de découvrir l'anglais américain et ses sonorités de près. Il y a notamment un recueil, *America solitudes* (Sacré, 2010a), qui est sans doute influencé par les années que Sacré a vécues aux États-Unis. Nous savons que le fait d'être en contact avec la langue américaine a influencé l'auteur dans sa démarche en tant qu'écrivain, et il avoue que le contact avec l'anglais lui a permis de regarder la langue française avec un regard nouveau, renouvelé, différent. Le recueil est parsemé de bouts de texte en anglais, comme la carte d'un restaurant, la liste de villes de différents états, la

liste des arbres et des fleurs des déserts du sud des États-Unis... Il s'agit de fragments, toujours en anglais, qui apportent des « preuves » de ce vécu de l'auteur aux États-Unis, en utilisant la langue étrangère comme intermédiaire, et qui nous rappellent la technique du collage :

Lunch – Breakfast served all hours. Michael Welcomes You To The Kitchen For A Breakfast Feast. Enjoy ! All Egg dishes and Omelettes Are Served With Your Choice of Hash Browns, Cottage Cheese, or Slice Tomatoes (Sacré, 2010a : 83).

Dans cet autre poème du même recueil, nous voyons clairement l'influence que la langue et l'écriture anglophone ont exercée sur Sacré. Le poète avoue sa méconnaissance de la langue anglaise mais il reconnaît que, malgré tout, cette langue, avec son rythme et sa sonorité, lui a fait penser à la sienne autrement. Donc, si Sacré est particulièrement attentif à la sonorité et au rythme de sa langue, c'est en partie grâce à ce rapport qu'il a vécu avec la langue anglaise aux États-Unis :

Livres, rencontres, et des amis m'ont conduit
Dans les poèmes de ce pays.

Mais j'étais dans trop d'ignorance, et l'oreille distraite
(Ou mal réceptive aux bruits d'une autre langue).

J'entends si peu ces poèmes :
Je n'ai jamais écrit
Dans leur langue fermée, je ne sais pas
Si je les aime ou pas.

La rumeur de tout un remuement dedans
Contenue par de beaux noms qui sont déjà du rythme :
Robert Duncan, John Ashbery...

M'y voilà plus maladroit, plus démuni
Que dans un paysage parmi des gens,
Mais plus véritablement remis
Dans la compagnie de ce pays : poèmes qui me tiennent
par la main
Qui m'abandonnent :
Je m'essouffle dans ma langue (Ibid. : 43).

En même temps, le fait de visiter un autre pays et d'y découvrir les habitudes et les parlers de ses habitants lui fait remémorer les siennes à son Cougou natal. L'auteur transmet son origine paysanne sur la page à travers le langage, par exemple, en imitant le parler paysan, comme nous le voyons au dernier vers de ce poème, ce qui nous montre que la sonorité des langues avec lesquelles le poète entre en contact devient le déclencheur d'associations et d'évocations de souvenirs du poète :

Un grand homme nous dit bonjour qui ressemble
À des paysans de Cougou, Arsène Charrier par exemple
Quand il était vivant, c'est bien lui que j'entends
En même temps que l'homme qui vient d'arriver ;
Son bruit de pas sur le plancher de la véranda
Au moment que je m'en va (Ibid. : 144).

Parmi les réflexions que le fait d'être en contact avec différents parlers et sonorités provoque chez le poète, il faut citer la pluralité linguistique qui a marqué ce poète. L'auteur a la sensation de n'avoir pas eu une seule langue maternelle, mais de s'être débattu entre le français de l'école et le patois de la maison. Cette réalité linguistique vécue pendant son enfance l'aurait rendu plus sensible à la sonorité du langage. De même, ce partage entre deux parlers, fait que l'auteur ne se sente pas sûr de l'emploi du langage qu'il fait dans ses poèmes, ce qui implique que, d'un côté, il redoute cette insécurité mais, de l'autre, il la désire, comme si le fait de ne pas être sûr de ce qu'il dit, de ce qu'il écrit, lui permettait d'aller plus loin dans l'expérimentation du langage, testant différentes sonorités qu'il n'aurait jamais testées s'il avait été sûr de son langage. C'est ce que nous remarquons dans son recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a) :

Ce qui s'affirme de plus en plus fort c'est qu'il n'y a pas de langue maternelle. [...] Beau français rapiécé morceaux d'un patois de province, parler fut d'emblée un mélange de deux bruits : sonnaille un peu sourde, un son creux, avec celui d'une clarine qui ruisselle, et *penique* de mon cœur pas confiant dans la grammaire de l'école comme si toujours la peur de mal dire en même temps qu'on le veut. La mémoire qui mêlerait quel patois devenu silencieux, quasiment, aux modèles qu'on m'a proposés, Chateaubriand Racine, et tant d'autres ? Comment vient-elle dans mes poèmes, et pour quoi musiquer à travers des mots ? (Sacré, 2013a : 134).

Il y a un autre aspect concernant ce contact avec des langues étrangères qui est évoqué par le poète : c'est le problème de la traduction. Lorsque Sacré entre en contact avec d'autres

langues et d'autres sonorités, il a envie de traduire ces nouvelles découvertes linguistiques au français, mais, très vite, il se rend compte de la difficulté – ou même de l'impossibilité – de traduire toutes les nuances d'une langue à l'autre, et de maintenir toutes les implications sociales, culturelles, rythmiques et sonores, lorsqu'on doit passer d'une langue à l'autre. C'est pourquoi, Sacré décide très souvent de garder quelques mots en anglais dans ses poèmes, parce qu'il a le sentiment que s'il les traduit, il sera en train de trahir la réalité qu'ils représentent, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Mouvementé de mots et de couleurs* (Sacré, 2003b) : « Probablement des « cliff roses », traduire ferait-il pas comme un flou sur une photo ? » (Sacré, 2003b : 53).

Dans cet autre extrait du recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a), nous remarquons que le passage d'une langue à l'autre – de l'anglais au français dans ce cas-là – provoque toute une réflexion chez Sacré sur la manière dont le fait de passer d'une langue à l'autre efface ou change ce qu'on a vécu en rapport avec les réalités que ces mots-là représentent :

Si je fais passer les noms de plantes d'un pays
Dans la musique d'une autre langue est-ce que c'est pas
comme saccager l'endroit
Où je les ai vues ? Oublier leurs couleurs
Prises dans tout le paysage à l'entour, mots et maisons
Le ciel ou la pente pierreuse, un gazon ; oublier leur nom.
Me voilà avec un poème en français qui fait comme si
Entre une plante et mon plaisir de la voir
La langue employée n'avait pas d'importance. Façon
De détourner le monde à mon profit
(Tout p'tit profit) oubliant
Les mots et les choses des États-Unis (Sacré, 2010a : 51).

En plus, Sacré aurait la sensation que le fait de nommer des endroits et des réalités dans leur langue d'origine, permet de les rendre « plus vraies » :

Le Russian olive tree par exemple, qui met son vert un peu
terne
Parmi le brillant frais des feuillages de peupliers ;
Le Russian olive tree plutôt que l'olivier russe.
Si tel mot parlé dans la région rend vraiment la chose plus
vraie ?
Cottonwood au lieu de peuplier, plus vrai

Parce qu'on a connu un arbre à travers ce mot d'une autre langue (Ibid. : 304).

Un autre poète qui semble être très concerné par cette fascination pour les langues étrangères et leur influence dans la manière de percevoir et d'aborder la sonorité de la langue de création poétique, c'est Yves Leclair. Ce poète est conscient de sa sensibilité particulière vis-à-vis de la musicalité et de la sonorité des langues, y compris des langues étrangères, ce qu'il a très bien expliqué dans un entretien radiophonique sur France Culture en 2014, dans l'émission « Ça rime à quoi ? » animée par Sophie Nauleau, lors de laquelle il a exprimé son plaisir à demeurer à l'écoute de langues qu'il ne comprend pas :

Je suis extrêmement sensible à la musique, aux sons, parce que j'ai fait moi-même des études de musique, et je suis mélomane. [...] J'aime beaucoup la dimension musicale de la langue. Un certain poème dit par exemple, lors d'un séjour aux Pays Bas, le plaisir que j'ai à entendre des langues que je ne comprends pas, et je trouve qu'il y a une musique qui fait finalement qu'on comprend quand même. Bien qu'on ne comprenne pas le sens des mots, on a l'impression de comprendre, il y a quelque chose d'une humanité qui se dégage d'une langue qu'on ignore mais qu'on entend et il y a une fraternité, je trouve, dans le fait d'entendre une langue qu'on ne comprend pas (Nauleau, 2014).

En plus, la fascination pour les langues étrangères prend une allure particulière chez Leclair, dans le sens où il se sent attiré aussi bien par les graphies que par les sons qu'il ne comprend pas et dont il ne peut pas déchiffrer le sens, parce que, grâce à cette ignorance du sens des mots étrangers qu'il entend ou qu'il voit par écrit, il parvient à atteindre la véritable essence des mots. Ainsi, en demeurant dans cette dimension purement sonore et graphique du mot, sans pénétrer dans le sens qu'il évoque, le poète parvient à s'éloigner complètement des emplois usés et banalisés du quotidien et se rapproche de ce que le mot a de plus essentiel, tel qu'il l'explique dans son recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) :

Dans l'arbitraire même du signe qu'ont affirmé à juste titre les linguistes de nos sociétés du soupçon, je veux retrouver le suc, la quintessence du mot, son rapport ontologique à la chose. Et c'est dans la chair même du vocable, dans le dessin de ses jambes, dans les pleins et les déliés de sa calligraphie, dans ce vide que s'ouvre une brèche, que s'entrouvre un accès. C'est pourquoi sans doute j'aime tant les autres alphabets, ceux que je ne sais pas lire (tamoul, sanskrit, arabe, japonais, etc.). Car j'y retrouve paradoxalement une sorte de don des langues : je veux dire que mon ignorance d'analphabète me permet alors de contempler naïvement la lettre, l'idéogramme, comme un simple dessin. C'est alors ma chance. J'entre

par cette petite porte, dans le mouvement de la lettre, dans son trait. J'accède ainsi de plain-pied à un réel plus profond, je hume un peu du Souffle créateur (Leclair, 2007 : 64).

L'importance de la musicalité et de la sonorité en poésie se traduit chez Leclair en une fascination pour la sonorité des langues étrangères, des langues que l'auteur ne comprend pas du tout mais dont la mélodie l'attire irrémédiablement. Il s'agit de sons auxquels il ne peut attribuer aucune signification, et qui restent donc ouverts à des associations nouvelles et inattendues : « [...] et crie dans sa langue (roumaine) des mots de la terre que je ne comprends pas, mais qui me fascinent » (Ibid. : 111). Un peu plus loin dans le même recueil, l'auteur fait une liste de noms étrangers qu'il présente comme étant un « chapelet de noms de derviches ». Cette référence au chapelet apparaît par le caractère répétitif et monotone de cette liste qui est, d'ailleurs, écrite sans virgules, pour renforcer sûrement cette notion de litanie de noms qui finissent par conformer une mélodie :

Cheyyad Hamza Younous Emré Achlick Pacha Ebou Hamid Hadji Bayram Veli
Echrefoghlu Rumi Mouhiddine Dolou Kaygousouz Abdal Mousa Hatayi... Chapelet des
noms de derviches anatoliens que je tourne dans ma tête. Noms étrangers où je me perds
volontiers comme parmi des villes saintes, au beau milieu des steppes et dans les vents du
désert. Extrême beauté de ces vocables mystérieux, magie du monde comme à certains
sommets de musique au bord d'une résolution, d'accords inconnus. Arêtes d'un *dégagement*
inespéré. De tels voyages, *on ne revient pas* On revient autre (Ibid. : 113).

La fascination pour cette sonorité des langues étrangères et inconnues est telle qu'elle apparaît décrite dans l'œuvre *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014a) du poète comme une :

[...] quinteuse mélodie des
mots des langues inconnues (Leclair, 2014a : 12)

Mais, probablement, la remarque la plus significative en rapport avec cette fascination pour les langues étrangères chez Leclair, se trouve dans cette affirmation qui apparaît dans un fragment du recueil *Orient intime* (Leclair, 2010), où le poète avoue que c'est le contact avec la sonorité des langues étrangères qui provoque le mot ou l'écriture chez lui. C'est-à-dire c'est le fait d'entendre la mélodie des langues étrangères qui fait surgir le mot en lui, conférant ainsi une valeur créatrice à l'écoute de ces sonorités étrangères : « Et c'est surtout dans la musique des langues étrangères que je retrouve « le mot » » (Leclair, 2010 : 110).

Nous continuerons notre étude avec le poète Jean-Claude Pinson qui, lui aussi, évoque ce sentiment de fascination ou d'admiration pour la sonorité des langues étrangères, ce qui provoque en lui un nouveau regard sur sa langue maternelle. Ainsi, nous voyons souvent que

Pinson s'arrête sur la sonorité des mots et qu'il semble fasciné par les sons étrangers à la langue française, comme c'est le cas du recueil *Drapeau rouge* (Pinson, 2008) :

au dos, il y a des mots en vietnamien. Des mots
pour nous autres incompréhensibles. Des mots coiffés
de signes qu'on appelle « diacritiques » (accents et tildes,
crochets en chef, comme autant d'
oiseaux pique-bœufs
qui en silence vocalisent
sur le dos des voyelles
(car ils notent, ces signes, les tons chantants du vietnamien (Pinson, 2008 : 21-22).

Dans cet autre extrait du recueil *Free Jazz* (Pinson, 2004), Pinson se rapproche de la vision de Leclair par rapport à la sonorité des langues étrangères, dans la mesure où il semble, lui aussi, apprécier leur caractère incompréhensible. C'est-à-dire de même que pour Leclair, pour Pinson aussi, le fait de ne pas comprendre une langue, le fait de pouvoir seulement saisir sa sonorité ou sa trace graphique, son dessin sur la page, sans pouvoir en saisir le sens, provoque une sorte d'admiration du mot, comme s'il contenait quelque chose de sacré en lui. Par exemple, dans l'extrait qui suit, le poète avoue ne pas maîtriser la langue anglaise, ce qui lui permet d'aborder les disques de Coltrane à partir d'un axe mystérieux, inconnu :

Ou des langues qu'on ne comprend pas
justement, jamais fait, quant à moi, que de très vagues essais pour me mettre à l'anglais. Du
coup, incapable de lire vraiment les pochettes des disques de J.C.
d'où pénombre forestière, mystère dans les fourrés, buissons restés pour moi inchevauchés,
presque sacrés (Pinson, 2004 : 35).

En outre, Pinson fait également allusion, tel que nous l'avons vu chez James Sacré, au patois que lui parlait sa grand-mère, qui constitue probablement la première sonorité étrangère ou différente à sa langue maternelle qu'il ait entendue, et avec laquelle il a été en contact dès son enfance, ce qui aurait pu provoquer un goût pour les sonorités autres que celle de la langue française, dès son plus jeune âge. Pinson affirme que le fait d'être en contact avec une autre langue – en évoquant ici le patois parlé par sa grand-mère quand il la visitait en été – permet de découvrir des réalités nouvelles, des objets nouveaux, des choses qu'on connaissait déjà auparavant mais qui, avec la nouvelle appellation de cette nouvelle langue, deviennent différentes, acquièrent une nouvelle existence, ce qui provoque une mise en valeur automatique

des mots, les éloignant ainsi immédiatement des emplois vides et répétitifs que les poètes étudiés veulent combattre. Nous remarquons ceci dans le recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991) :

je me souviens du sentiment de trébucher
mais comme aussi le plaisir de toucher
la peau de fruits nouveaux
quand la grand-mère parlait patois (Pinson, 1991 : 75).

Mais, probablement, le recueil qui exprime le mieux la fascination pour les langues étrangères de Pinson, c'est le dernier qu'il vient de publier, *Alphabet cyrillique* (Pinson, 2016a), dans lequel il propose un voyage en Russie, guidé par les 33 lettres de l'alphabet russe, qui sont, finalement, les véritables protagonistes du recueil. Dans l'extrait qui suit, Pinson explique que ce recueil est en réalité « un voyage de Je à Je », comme si le fait d'explorer d'autres langues lui permettait non seulement de découvrir de nouvelles sonorités et de redécouvrir sa langue maternelle, mais d'accéder aussi à des régions de lui-même que ces sonorités et ces graphies étrangères lui permettent d'explorer :

Plus de quatre ans nous autres, quand même, qu'on campe au milieu de ces pages, avec les lettres russes jour et nuit pour compagnes.
Pour un voyage non pas de A à Z, mais de A à я (laquelle Lettre elle aussi signifie Je en russe d'aujourd'hui).
Autrement dit un voyage de Je à Je. Le tour de soi en 33 lettres.
Quatre ans au moins, le temps qu'il nous a fallu pour boucler la boucle de l'alphabet. Graver un 33 tours un peu perso (Pinson, 2016a : 27).

Avant de terminer cette partie consacrée à la fascination pour les langues étrangères que certains poètes semblent avoir développée, et dont ils se servent pour explorer des sonorités et des musicalités nouvelles ou inattendues dans leur propre langue maternelle, dans la langue qu'ils utilisent pour leur travail de création, remettant ainsi en valeur les mots poétiques, et s'éloignant automatiquement des emplois vides et médiatisés du langage qu'ils tentent d'affronter, il faudrait citer deux poètes qui, même si de manière assez subtile, font aussi allusion à cette fascination. Il s'agit de Benoît Conort et de William Cliff.

Dans le cas de Benoît Conort, il se laisse aller un peu par le côté le plus ludique du contact avec les langues étrangères, en mélangeant dans un même poème différentes langues, ce qui implique un clair jeu sur la sonorité des mots, comme nous pouvons le constater dans son recueil *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001) :

on disait once upon a time il y avait des roses on disait es
war ein mal cela qui dans la neige ich ging im wald
glissait on disait era uma vez un homme dans le mitan de
sa nuit on disait on ne savait pas [...] (Conort, 2001 : 55).

En ce qui concerne William Cliff, il évoque des voyages qu'il aurait réalisés et pendant lesquels il serait entré en contact avec des langues étrangères, auxquelles il semble du moins s'intéresser. Donc, même s'il est vrai que nous ne pouvons pas parler d'un véritable sentiment de fascination chez lui, nous pouvons du moins affirmer qu'il s'intéresse à la sonorité des langues étrangères, ainsi que nous le constatons dans son recueil *America suivi de En Orient* (Cliff, 2012) :

j'essayais de lire ce qui était écrit
en cyrillique sur l'affiche des tarifs
je voyais sur le comptoir des pots de yogourt
des plateaux de gâteaux du café à la turque [...] (Cliff, 2012 : 185).

Avant de finir cette deuxième partie qui étudie la lutte que les poètes étudiés mènent contre ce qui semble être un processus de banalisation du langage, nous allons nous arrêter sur quelques conclusions que nous avons pu tirer à partir de l'analyse des différents aspects concernant ce combat. D'abord, tous les poètes que nous avons inclus dans notre travail se sont aperçus de cette sorte de tendance de la langue de tous les jours à la banalisation et au vide, au manque de sens et à la répétitivité, qui conduit les mots à la platitude et au manque de pouvoir évocateur. Au moment de faire face à cette dévalorisation du langage caractéristique de nos échanges quotidiens, tous les poètes étudiés ont un but commun, celui de récupérer la véritable essence et puissance du langage et des mots qui le constituent. En plus, ce combat contre la banalisation du langage, qui a lieu lorsque les mots font partie de l'emploi quotidien, se matérialise toujours en poésie, c'est-à-dire c'est la dimension poétique qui permet à ces poètes de remettre en valeur le pouvoir des mots, malgré les divergences dans les méthodes utilisées pour la réalisation de cette remise en valeur du langage.

Ainsi, c'est la poésie qui permet d'aborder ces mots de tous les jours différemment, en consacrant une valeur renouvelée à leur sens, leur rythme et leur présence sur la page, ce qui leur permet de les faire sortir des emplois vides et usés du quotidien. En réalité, ce n'est pas que les mots que les poètes utilisent dans leurs poèmes soient dotés d'un caractère spécial ou particulier ou qu'ils aient des caractéristiques différentes de ceux que nous utilisons en tant que locuteurs dans nos échanges quotidiens. Mais, c'est plutôt le regard poétique que ces auteurs

versent sur ces mêmes mots, en leur conférant une nouvelle allure sur la page, et en étant prêts à redécouvrir et à accueillir toute leur valeur évocatrice, qui leur permet de les éloigner du vide et de la répétitivité dans laquelle ils sont soumis dans les communications habituelles, leur donnant l'occasion d'être remis en valeur dans la dimension poétique.

Les thèmes à travers lesquels se révèle cette volonté de combattre la banalisation du langage, sont les suivants : la critique du langage usé, vide et médiatisé de nos échanges quotidiens, le recours à la musicalité des mots et du langage pour récupérer le véritable pouvoir des mots, l'écoute du quotidien et la fascination pour les langues étrangères. Après les avoir tous étudiés, nous sommes en état d'affirmer qu'ils contribuent à mener à bien cette lutte contre la banalisation du langage et, même si chaque poète les aborde d'une manière différente et en apportant des nuances personnelles, nous pouvons conclure que derrière leurs démarches variées, il existe une même volonté de se servir de leur outil le plus prisé, à savoir la poésie, pour redonner tout leur pouvoir et toute leur valeur évocatrice aux mots et éviter ainsi qu'ils tombent dans des emplois plats et banalisés.

Avec le premier thème, nous avons parlé de la critique de l'emploi vide, répétitif et médiatisé du langage, qui confirme que les poètes étudiés gardent toujours le contact avec la réalité linguistique qui les entoure dans la société moderne dans laquelle ils vivent. C'est-à-dire ces poètes ne s'isolent pas dans la dimension poétique en délaissant et en excluant tout ce qui ne la concerne pas directement, mais ils insistent sur la nécessité de leur appartenance et de leur participation à des échanges quotidiens, et c'est sans doute cette double démarche, poétique et non-poétique, extraordinaire et quotidienne, insolite et habituelle, qui leur permet d'aborder la langue à partir d'une position particulière et singulière, s'éloignant ainsi aussi bien de tout emploi banal du langage que des emplois de mots excessifs et qui cherchent l'ornementation poétique.

En ce qui concerne le recours à la musicalité des mots, pour récupérer leur véritable pouvoir, qu'ils semblent avoir perdu à cause de ce processus de banalisation du langage, tout d'abord, il faut rappeler que la musicalité est un élément attribué traditionnellement au langage poétique, mais qui a été laissé de côté, et même désapprouvé par certaines tendances expérimentales qui se sont développées en poésie, notamment à partir des années 60. Ces positions plus expérimentales ont rejeté des valeurs poétiques telles que la musicalité, qui, à leur avis, renforçaient l'exaltation et le transport caractéristiques de la poésie lyrique traditionnelle qu'ils voulaient fuir. Mais, à partir des années 80 notamment, certains poètes,

lassés du dessèchement et de la froideur que ces démarches expérimentales risquaient d'atteindre, ont revendiqué une récupération de certaines composantes poétiques qui avaient longtemps été négligées par la poésie, comme c'est le cas de la musicalité et du rythme des mots au sein du poème. C'est pourquoi, nous pouvons considérer cette requête de la musicalité des mots poétiques de la part des poètes étudiés, comme un signe de leur volonté de renouer le contact avec certaines valeurs plus traditionnellement liées à la poésie lyrique.

Avec le troisième thème, nous avons étudié la manière dont les poètes qui font partie de notre travail, demeurent à l'écoute du quotidien. Ces poètes reconnaissent qu'il existe une banalisation du langage qui se produit à cause de l'emploi quotidien, répétitif et médiatisé des mots qui finissent par atteindre le vide et l'inexpressivité. Face à cette constatation, ces poètes essaient de mener une lutte contre la banalisation du langage, ce qui implique un refus de ses emplois quotidiens. Néanmoins, ils revendiquent en même temps qu'il faut que le langage continue de garder le contact avec le quotidien, parce qu'il faut que les mots que le poète met sur la page rendent compte de la réalité quotidienne dont ils sont issus. C'est-à-dire le fait de demeurer à l'écoute de ce bruit ou de cette sonorité que représente le quotidien, donne l'occasion aux poètes de renforcer le lien entre les mots et ce qu'ils représentent, même quand il s'agit de réalités tout à fait banales ou anodines. Ainsi, grâce à ce renforcement du rapport entre les mots et ce qu'ils incarnent, les poètes parviennent à redonner tout le pouvoir au langage et aux mots, qui deviennent uniques dans leur rapport au monde, et restent donc, complètement éloignés de ce processus de banalisation du langage dont il est question dans ce chapitre.

En ce qui concerne le dernier aspect de cette lutte contre la banalisation du langage, les poètes dont il est question dans notre travail, font preuve d'une sorte de fascination pour les langues étrangères et leur sonorité. La découverte de sonorités et de rythmes nouveaux et étrangers à ceux de la langue dont ils se servent pour leur travail poétique, leur permet de redécouvrir et de remettre en valeur des aspects de leur langue d'écriture qu'ils n'auraient probablement pas remarqués s'ils n'avaient pas eu de contact avec ces sonorités étrangères. Il ne faut pas oublier que le contexte contemporain dans lequel ces poètes créent leurs œuvres poétiques, est fortement marqué par la mondialisation, qui implique, entre autres, un contact de plus en plus étroit et fréquent avec d'autres langues, d'autres pays et d'autres cultures. Donc, si ces poètes semblent être particulièrement attentifs et semblent se sentir particulièrement concernés par le contact avec les langues étrangères, c'est probablement aussi à cause de leur appartenance à une époque marquée par le plurilinguisme propre à la mondialisation. Nous pourrions donc conclure que le contact avec d'autres langues étrangères est l'une des

caractéristiques fondamentales de nos sociétés modernes, ce qui fait de nos poètes des auteurs intégrés dans la mondialisation caractéristique de notre époque, qui finit par marquer inévitablement leur œuvre poétique, car même si la poésie contemporaine se caractérise par une fixation particulière pour les mots eux-mêmes, et les poètes contemporains semblent aborder leurs questionnements en demeurant au plus près de la sphère des mots poétiques, il y a des évidences indéniables, telle que cette admiration pour les sonorités étrangères, qui font preuve de leur rapport et leur appartenance au monde qui les entoure.

3.3. UN LYRISME DU QUOTIDIEN : REGARD CRITIQUE SUR LE LYRISME TRADITIONNEL

Dans le premier grand bloc de notre travail, qui a traité la présence du quotidien dans l'œuvre des poètes étudiés à partir d'une perspective plutôt positive ou, du moins, éloignée des aspects critiques ou négatifs qui pourraient la concerner, nous avons étudié, entre autres, la volonté que ces poètes semblent manifester pour la réalisation d'une poésie de circonstance, en contact avec la réalité et la vie, ce qui révèle, d'une part, qu'ils ont fait le choix d'une poésie qui se développe à partir de la réalité et dans la réalité, sans jamais perdre le contact avec ce que la vie quotidienne met à disposition du poète, et, nous avons déjà vu que c'est précisément la mise en poésie du quotidien qui permettra à ces poètes de demeurer dans la sphère du réel et du vécu en poésie. Mais, d'autre part, ce désir de garder le contact avec la réalité et le vécu en poésie à travers le quotidien, ouvre une nouvelle voie d'exploration lyrique chez ces poètes, ce que nous allons tenter d'étudier de plus près dans cette partie.

Dans un premier temps, nous parlerons du « Nouveau Lyrisme » et du « Lyrisme Critique », deux dénominations apportées et étudiées notamment par le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, qui a consacré une grande partie de son travail poétique, et, surtout théorique, à développer une nouvelle conception du lyrisme dans le contexte poétique contemporain. Les deux annexes ou appendices que Maulpoix a ajoutés au mot lyrisme, à savoir celui de « Nouveau » et celui de « Critique », nous permettent de comprendre que le seul lyrisme possible dans le contexte contemporain pour ce poète, est un lyrisme capable d'apporter de la nouveauté à travers une vision critique du langage lui-même, une conception à laquelle les poètes que nous étudions dans notre travail semblent s'identifier souvent. À ce propos, dans son article « Lyrisme et réalité », paru dans la revue *Littérature* en 1998, Michel Collot définit le « Nouveau Lyrisme » comme un « retour au réel » :

On a assisté, à partir des années 1980, à l'émergence d'un « Nouveau Lyrisme », qui semble correspondre, paradoxalement, à un retour au réel. Les adversaires de ce mouvement ont voulu y voir une simple résurgence du romantisme, et en ont dénoncé l'idéalisme et le sentimentalisme. Or, s'il est vrai que certains poètes de la nouvelle génération, face à l'essoufflement des stratégies d'avant-garde, ont cru trouver refuge dans un retour aux thèmes et aux formes de la tradition, la plupart, prenant acte de la crise du sujet, cherchent à rebâtir un lyrisme proche de la réalité et de la langue d'aujourd'hui (Collot, 1998 : 38).

Pour ce qui est de la notion de « Lyrisme Critique », nous ferons allusion au recueil de Maulpoix, intitulé précisément *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), dans lequel il réclame la nécessité du « Lyrisme Critique » en tant qu'outil de réflexion de la langue et de l'écriture : « Je réaffirme la nécessité du *lyrisme critique*, c'est-à-dire du geste réflexif inhérent à l'écriture même, telle qu'elle invente, analyse et réfracte » (Maulpoix, 2009 : 13). Dans ce même essai, Maulpoix avoue que la notion de « Lyrisme Critique » repose sur une contradiction apparente, qui lui permet pourtant de prospérer dans le contexte poétique contemporain : « Lyrisme Critique » : [...] peut-être faut-il se résigner à en entendre un oxymore. L'adjectif ne qualifie pas : il introduit un paradoxe. La poésie prospère dans nos contradictions » (Maulpoix, 2009 : 247).

Dans un deuxième temps, nous parlerons de la polémique qui a marqué le contexte poétique contemporain, notamment dans les années 1990, en opposant les poètes proches aux voies lyriques de la poésie et ceux qui étaient du côté de voies plus formalistes et expérimentales. C'est ce que Maulpoix nous fait remarquer dans cet extrait de son essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b), où il évoque cette querelle en soulignant sa contribution à la formation du paysage poétique actuel :

Quelques numéros de revues (La N.R.F., Le Débat, Action poétique), ont entretenu autour de la question du retour du lyrisme un climat d'agitation polémique : on opposa les lyriques nouveaux à ceux dont ils se démarquaient le plus nettement, à savoir les tenants de la poésie littérale : Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Jean-Marie Gleize, et, plus récemment, Olivier Cadiot et Pierre Alferi. [...] La querelle s'avère productive en ce qu'elle participe au renouveau du questionnement sur le sens de l'expérience poétique d'aujourd'hui (Maulpoix, 1998b : 118-119).

Dans une dernière partie, nous évoquerons la nouvelle exploration du lyrisme que les poètes que nous étudions semblent réaliser à travers la mise en poésie du quotidien. Si nous avons voulu traiter la présence d'un certain lyrisme dans ce grand bloc consacré à l'étude des

aspects critiques ou négatifs que la présence du quotidien manifeste dans la poésie des auteurs étudiés, c'est parce que ces poètes semblent réaliser une approche nouvelle du lyrisme, éloignée de la notion du lyrisme effusif traditionnel, une nouvelle perspective qu'ils abordent à partir de la présence du quotidien dans leurs poèmes, qui les pousse à mettre en question les caractéristiques traditionnellement associées au lyrisme, les conduisant en même temps à verser un regard critique sur le lyrisme traditionnel. C'est ce que Maulpoix manifeste dans le même essai que nous venons de citer, en soulignant que ce lyrisme qu'il qualifie lui-même de « quotidien », permet d'explorer un lyrisme poétique qui montre une claire « préférence pour le réel » :

Ce lyrisme du quotidien met sans cesse la poésie aux prises avec la prose. Il déclare sa préférence pour le réel contre l'irréel. S'il découvre du sens au sein de la réalité, ce sera d'une manière apparemment accidentelle. La poésie est le relief de l'ordinaire, du moindre et du familier. Le territoire humain est un espace géographiquement et socialement délimité. Dans la poésie française de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, il semble ainsi que s'opère un glissement vers un « ici » toujours plus radical. Il s'agit du présent historique, prosaïque et politique (Ibid. : 124).

3.3.1. Surgissement du « Nouveau Lyrisme » et du « Lyrisme Critique »

Le lyrisme a toujours été considéré l'une des valeurs poétiques par excellence, et l'adjectif « lyrique » fait partie des qualificatifs communément associés à la poésie ou, du moins, à un certain type de poésie. Mais, après l'immense épanchement lyrique qui a caractérisé notamment la période romantique, le XX^{ème} siècle s'est révélé contre ce que le lyrisme mené à l'extrême avait entraîné, et la poésie a cherché à s'éloigner de ce que l'on reprochait au lyrisme, c'est-à-dire l'excès d'effusivité, le sentimentalisme démesuré, le style larmoyant, la ferveur excessive du sujet poétique, l'ornementation superflue du langage, etc., pour s'approcher, à l'aide des mouvements d'avant-garde, d'une poésie le plus éloignée possible de ces stéréotypes associés au lyrisme. La poésie a petit à petit cherché des chemins alternatifs pour aborder la création poétique, en s'éloignant des poncifs du lyrisme, ce qui a favorisé l'émergence, notamment à partir des années 60, de tendances expérimentales qui rejetaient des valeurs poétiques comme l'énonciation du sujet poétique, l'expression du moi et des sentiments, entre autres, pour s'approcher d'une écriture centrée sur le langage et les mots eux-mêmes. C'est ce que l'essayiste et critique littéraire Dominique Rabaté affirme dans son essai sur le lyrisme et son rapport à la poésie contemporaine, *Gestes lyriques* (Rabaté, 2013) :

Le lyrisme reste ainsi le mouvement de ce qui excède. [...] De ce point de vue, la poésie contemporaine, celle qui s'affirme plus manifestement après les années 1945, rompt avec l'identification du Je au Poète. [...] Elle consomme la rupture avec la figure romantico-surréaliste du poète visité. C'est plutôt l'incertitude d'être encore poète, de ne plus savoir ce que le mot recouvre qui dicte la démarche, [...] c'est la conscience d'avoir perdu le chant qui hante le poète (Rabaté, 2013 : 99-100).

Néanmoins, et principalement à partir des années 80, quelques poètes se sont rendu compte que les tendances expérimentales avaient provoqué un effet d'assèchement et de refroidissement des écritures poétiques. Ces poètes critiquaient que les tendances comme le lettrisme, la poésie sonore, le littéralisme ou le minimalisme, avaient fini par épurer le langage poétique jusqu'à le vider et le dénaturer presque complètement. C'est le cas du poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, probablement l'un des auteurs contemporains qui a le plus théorisé sur le lyrisme dans l'actualité, en lui attribuant de nouvelles dénominations, telles que « Nouveau Lyrisme », « Lyrisme Critique », « Lyrisme du banal » ou « Réalisme lyrique ». Par exemple, dans l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), Maulpoix tente de donner une définition de ce qu'il entend par « Lyrisme Critique », en soulignant que c'est dans la mesure où le lyrisme contemporain met la langue en question qu'il devient critique :

Le lyrisme porte en lui sa réflexivité propre. Il s'examine, se place sous surveillance, et se met lui-même en question : c'est un trait caractéristique des écritures modernes. Mais l'expression lyrique met également le langage en situation critique chaque fois qu'elle l'enfièvre et lui fait courir le risque de l'enflure ou de l'emphase. L'expression « lyrisme critique » peut ainsi être entendue soit de manière *intensive*, comme caractéristique d'une situation moderne de la poésie qui se retourne avec anxiété sur elle-même pour accuser ses leurre et ses limites, soit de manière *extensive*, valant pour le lyrisme en général, perçu comme un état critique du sujet et de la langue. [...] Le lyrisme est un objet critique *interne* à la poésie. Il constitue l'un de ses enjeux les plus cruciaux. C'est pour une grande part en se situant pour ou contre lui que le poète définit son art. Pour le poète moderne, il ne s'agit pas de *faire du lyrisme* tel quel, mais de maintenir ou refuser un certain degré de lyrisme dans sa propre écriture (Maulpoix, 2009 : 24-27).

De même, la notion de « Lyrisme Critique » permet, selon Maulpoix, une invitation à l'interrogation de la langue-même qui constitue le poème, et elle représente également la continuité d'une poésie qui cherche « la reviviscence du chant », même si ce chant n'est plus celui qui veut atteindre la montée ou l'élévation typiques du lyrisme traditionnel, mais plutôt un chant qui poursuit « le creusement » :

Je voudrais à nouveau montrer ici que le lyrisme n'est pas réductible à cette idée simpliste d'un flux verbal peu ou mal contrôlé, non plus qu'à une quelconque effusion de sentiments. Si lié soit-il à la vie intérieure d'un « sujet » et à ses affections, il ne peut être ramené à la « diction d'un émoi ». [...] Il invite à interroger l'ensemble des forces que l'écriture poétique met en jeu et des résistances qu'elle rencontre. Il constitue aussi bien un *objet* critique qu'un *lieu* critique. [...]

Si le lyrisme conduit parfois l'écriture jusqu'à ce point ostentatoire où elle se voit menacée de chuter dans le pathos et l'emphase, c'est d'abord parce qu'il porte à son plus haut degré la capacité poétique de la langue. Il met du même coup ses limites à l'épreuve et pose la question de ce que peut dire et faire la poésie à tel ou tel moment de son histoire. Qu'on le conçoive comme son horizon ou comme son repoussoir, que l'on oriente encore le poème vers le Chant, ou que l'on diagnostique son irrémédiable étranglement, le lyrisme s'avère un enjeu essentiel, une notion vis-à-vis de laquelle les poètes sont amenés à se situer. [...]

Il est dans l'air du temps de ne plus assigner à la poésie d'autre fonction que celle de défaire les illusions qui empoissent le langage. Toute autre attitude est volontiers sentie comme naïve et rétrograde, voire suspectée de tromperie. [...] Je ne peux me résigner à penser que la poésie soit privée de voix, ou que l'époque n'attende plus d'elle que le constat sans appel d'un désastre. [...] La notion de « lyrisme critique » s'oppose à l'affirmation selon laquelle la poésie appartiendrait au passé, laissant place à la *post-poésie*. Elle suppose la persistance, voire la reviviscence du chant, [...] moins doué pour l'envol que pour le creusement (Ibid. : 9-11).

En rapport avec cette notion de « Lyrisme Critique », le grand défi pour la poésie contemporaine, d'après Maulpoix, consisterait à « intégrer la critique » comme une composante poétique de plus, qui servirait d'ailleurs à relancer l'activité poétique, ainsi qu'il l'explique dans l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005) : « La poésie existe de se situer et se réévaluer sans cesse contre ce qui la menace, la mine ou l'empêche. [...] Propriété de la poésie moderne : intégrer la critique dans ses limites et la conscience de son échec. Identifier le *rien* à partir duquel il faut recommencer » (Maulpoix, 2005 : 16).

James Sacré est un autre poète qui fait également allusion à la notion de « Lyrisme Critique » dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), en avouant que son seul dessein est d'écrire, sans trop penser à la condition lyrique ou non-lyrique de sa poésie. Néanmoins, il considère que le fait qu'une écriture soit critique n'évite pas sa nature lyrique mais, au contraire, qu'il l'alimente encore plus :

Sans doute je ne suis pas bien préparé à penser cette question du lyrisme critique. Mais enfin je prétends écrire (poème ou pas, lyrisme ou pas). Écrire, vainement ou avec quelque succès (ce qui prouverait quoi ?), mais écrire. [...] Je le crois, l'irruption de la critique dans une écriture lyrique n'empêche en rien le lyrisme, et le nourrit plutôt. [...] Mais aussi comment parler de lyrisme critique si je ne sais pas ce que j'entends par le mot « lyrisme » ? (Sacré, 2013b : 146-147).

Antoine Emaz, quant à lui, explore également la notion de « Lyrisme Critique » énoncée par Maulpoix, dans son recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), en la présentant comme une notion qui met le poème en conflit avec lui-même, créant ainsi une tension entre l'émotion de vie qui fait démarrer le poème, et le travail de la langue qui est indispensable pour que le poème puisse réussir :

Ce qui continue de m'intéresser dans cette notion de « lyrisme critique », c'est la contradiction, et Jean-Michel a raison de finir son livre sur l'oxymore. Une contradiction active, une dialectique sans fin, sans point d'équilibre possiblement atteint entre émotion vécue motrice, et travail de langue. À l'intérieur des œuvres des poètes, de l'œuvre d'un poète, d'un livre dans l'œuvre, d'un poème dans un livre... ça continue de tirer à hue et à dia, dans un conflit insoluble. Et c'est très bien ainsi : est-ce autre chose, la liberté ? (Emaz, 2012 : 113-114).

Une autre dénomination utilisée par Maulpoix pour qualifier ce lyrisme sobre et modéré qui figure parmi les tendances de la poésie contemporaine en France, c'est la notion de « Nouveau Lyrisme », que le poète définit par exemple dans la préface de son essai intitulé précisément *Du lyrisme* (Maulpoix, 2000a) :

Une nouvelle génération de poètes, nés pour la plupart dans les années 50, moins formalistes que leurs aînés immédiats, est venue donner quelque crédit à ce que l'on a parfois appelé « un nouveau lyrisme ». Quel est le sens de ce « retour » ? Certains ne veulent y voir qu'une régression. Un oubli des avancées critiques de la modernité. Un abandon complaisant à l'effusion subjective, en un temps dit « postmoderne » de complète désorientation théorique... C'est négliger l'essentiel : le renouveau d'une poésie de la *voix*, moins fascinée par le processus de l'écriture même que désireuse d'une adresse à autrui, aussi bien que d'une nouvelle *articulation* à toute forme d'altérité. Si lyrisme nouveau il y a, c'est dans l'intervalle entre le propre et le semblable qu'il vient s'établir, étroitement noué à la reformulation contemporaine de la question de l'identité (Maulpoix, 2000a : 7-8).

Jean-Claude Pinson évoque lui aussi la notion de « Nouveau Lyrisme » dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), en parlant du « néo-lyrisme », qu'il décrit ainsi :

On a eu recours à l'étiquette de « néo-lyrisme » pour définir l'émergence, dans la dernière décennie, de poètes qui, par-delà leur diversité, partageaient, en même temps que celui d'échapper aux impasses d'une énième excursion aux limites du langage, un même souci d'une poésie qui soit « chantante » plutôt que « pensante ». Une poésie attentive à l'héritage de Verlaine ou d'Apollinaire et pas seulement à celui de Mallarmé. Une poésie qui soit, plutôt que celle du « poète-philosophe » (pour qui la question essentielle est la question « poétique » de l'« habiter ») ou du « poète-philologue » (soucieux d'abord du langage en tant que matériau constructif et ludique), celle du « poète-aède », pour qui importe avant tout la question lyrique de la voix, du rythme et du chant (Pinson, 1995 : 55-56).

D'autres fois Maulpoix fait allusion à la dénomination de « Lyrisme du banal » ou « Lyrisme du prosaïque », en soulignant le lien que ce lyrisme « nouveau » et « critique » semble avoir avec le quotidien le plus banal et prosaïque. C'est ce que nous remarquons par exemple dans son essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), où il affirme que « le lyrisme moderne est enclin à se soucier du quotidien » (Maulpoix, 2002b : 13). De même, dans l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), il approfondit dans l'explication de cette expression en déclarant que le lyrisme qui naît des petites choses de la vie, à savoir de la banalité du quotidien, est en rapport avec la disparition des doctrines théologiques :

Ce lyrisme du banal et du prosaïque tel qu'il se généralise dans la poésie moderne est un lyrisme du fragmentaire, de l'épars et de la discontinuité. [...] Voilà que le lyrisme, ou son germe, vient se loger à même le banal, le trivial, le prosaïque. Et voilà que ces choses très simples disposent paradoxalement d'une capacité lyrique en ce qu'elles excèdent le langage et donc toute expression. [...] Ces petites choses nous permettent en même temps de remettre en valeur la vie elle-même [...] La promotion du banal, son éclat lyrique, vont de pair avec l'extinction des grands « théologèmes » (Maulpoix, 2016a : 84-87).

Une dernière dénomination que Maulpoix utilise pour faire allusion à ce lyrisme nouveau qui apparaît dans la poésie contemporaine, est celle de « réalisme lyrique », une expression avec laquelle il voudrait désigner un lyrisme contemporain éloigné de la subjectivité outrée qui le caractérisait jadis, pour s'approcher d'une objectivité qui le rapproche de la réalité : « Il [le contemporain] trouve logiquement sa place dans ce que l'on pourrait appeler un nouveau « réalisme lyrique » où prévaut l'attention à des circonstances, des moments et des détails saisis au vol. Le subjectif y passe par l'objectif » (Ibid. : 114).

Une dénomination similaire à celle de « réalisme lyrique » que nous venons d'évoquer, est également utilisée par Monique Petillon dans son anthologie *À mi-voix : Entretiens et portraits* (Petillon, 2006), où elle recueille des entretiens faits à différents poètes

contemporains. Dans cet ouvrage, elle parle du poète William Cliff entre autres, dont la poésie est considérée comme étant proche de ce que Petillon qualifie de « lyrisme du réel » : « C'est une voix singulière que fait entendre la poésie de William Cliff : rauque, faussement désinvolte, jouant familièrement d'une prosodie pointilleuse, elle invente une sorte d'âpre lyrisme du réel » (Petillon, 2006 : 57).

En rapport avec ces nouvelles dénominations du lyrisme, nous citerons les propos de Guy Goffette qui, dans un entretien fait par Yves Leclair dans l'essai *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b), confirme que tout travail poétique est inévitablement en rapport avec le lyrisme, tout en précisant qu'il faut que ce soit un lyrisme « critique », « quotidien », « prosaïque », en lui attribuant la dénomination de « *néolyrisme* » :

Pour moi, oui, le lyrisme est constitutif de la poésie. « De la musique avant toute chose », disait Verlaine. Et du cœur et des tripes, des sentiments, de l'intimité, du *je* qui se fait *tu* ou *vous*, partageable. Mais un lyrisme aussi qui se remet en cause, qui se critique et qui se raille, oui, un lyrisme du quotidien, prosaïque et boiteux souvent, qu'on appelle aujourd'hui *néolyrisme* (Leclair, 2012b : 243).

Le surgissement et le développement de ces dénominations qui tentent de décrire ce lyrisme « nouveau », « critique », « banal » et « prosaïque », bref ce lyrisme « du quotidien » qui semble se développer dans le contexte poétique contemporain, nous permet d'affirmer que les poètes étudiés souhaitent s'éloigner des voies littérales de la poésie. Par exemple, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), Maulpoix se montre considérablement opposé aux tendances poétiques plutôt formalistes, parce qu'elles s'éloignent toutes d'une approche lyrique du langage qu'il considère indispensable en poésie :

J'observe chez certains contemporains une réduction de la poésie à des enjeux formels, ou plutôt à sa capacité articulatoire, voire à ce que l'on pourrait appeler sa possibilité grammaticale... C'est en général entendu comme une contrainte historique, un état auquel elle serait parvenue et tenue dans l'époque, comme si cela seulement lui était encore possible ou acceptable : théâtraliser un sens à peine fait, réfléchir intensément sur la langue, se focaliser toute sur elle, se retourner sur et contre son médium.

Cela aboutit évidemment à une limitation aussi bien qu'à une intensification de la poésie qui n'a plus vocation à tout dire, à s'emparer vivement et lyriquement du langage, non plus qu'à sinuer dans les méandres de l'espace du dedans.

En vérité c'est là une démarche radicale, parmi d'autres, de l'époque : littéralisme, constructivisme, poésie sonore, les exemples sont nombreux d'entreprises d'écriture pour

lesquelles prévaut l'expérience du langage par rapport à l'expérience du sujet et du monde – et je ne sais pas trop comment formuler cette différence sans courir le risque de la caricaturer (Maulpoix, 2016a : 42-43).

En faisant allusion aux propos d'Emmanuel Hocquard, l'un des principaux promoteurs du littéralisme dans les années 1970, un mouvement qui repousse toute valeur lyrique de la poésie, nous citerons son recueil *Conditions de lumière* (Hocquard, 2007), grâce auquel nous pourrions mieux saisir la nature du mouvement littéraliste, qui nie l'existence de tout sujet d'énonciation poétique et qui ne croit qu'en l'existence d'un sujet grammatical dans le poème, ce qui conduit à l'opposition et au refus de toute trace de lyrisme en poésie : « On ne parle jamais de soi Il n'y a jamais eu de sujet d'énonciation Il n'y a de sujet que grammatical Il n'y a pas de commencement Il n'y a pas de formulation première Il n'y a que recueillir Dans une coupe en verre » (Hocquard, 2007 : 182).

Face à cet épurement et à cet assèchement que les tendances les plus expérimentales et formalistes des années 60 et 70 avaient provoqué, d'autres poètes ont entamé une voie de récupération de certaines valeurs et notions poétiques jadis associées à des tendances plus lyriques, comme c'est le cas de la musicalité du langage, de la présence du sujet poétique énonciateur dans le poème, des capacités expressives et évocatrices du langage, etc. Cette démarche que la poésie contemporaine d'après les années 80 semble avoir suivie en s'approchant de tendances plus lyriques, est très bien résumée par le poète et essayiste Jean-Luc Maxence qui, dans son essai sur la poésie contemporaine *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine* (Maxence, 2014), affirme ceci :

Aux antipodes de la « poésie blanche » d'André du Bouchet [...] et de Jacques Dupin, très éloigné aussi des années 1970 et de ses courants de contre-culture, oubliant les modèles de *Tel Quel* et du « nouveau roman », mais aussi les revues *Change*, *TXT* fondée en 1969 par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz ainsi que *Chorus* de Frank Venaille, sans négliger la pratique de l'Oulipo par Jacques Roubaud et son entourage, il faut saluer un certain lyrisme revenu, au tournant du siècle, occuper une place de choix. [...] Ils semblent nombreux les poètes qui refusent aujourd'hui d'être de simples bricoleurs de syllabes obscures, des archéologues des bons écarts et des justes intervalles, des adorateurs de cette formule iconoclaste de Denis Roche : « La poésie est inadmissible ». [...] On voit une protestation des poètes de ce début du siècle contre l'obscur pour l'obscur (Maxence, 2014 : 31-42).

Ces tentatives pour récupérer quelques valeurs poétiques oubliées ou délibérément délaissées par d'autres tendances, ont vite reçu des critiques qui les accusaient d'aller en arrière, de tomber dans un retour nostalgique d'époques et de périodes poétiques passées, des accusations que ces poètes ont tenté de réfuter. Ils ont essayé de se défendre en expliquant que leur désir n'était pas de revenir à la tradition lyrique, mais de récupérer et de se réapproprier certaines valeurs poétiques, toujours en les intégrant dans le contexte contemporain, c'est-à-dire en en faisant une nouvelle interprétation. Mais, probablement, la manière la plus efficace que ces poètes ont trouvée pour lutter contre ces reproches, c'est la mise en place d'une poésie qui, malgré la remise en valeur et la récupération de certaines caractéristiques plutôt associées au lyrisme, est capable de démontrer qu'elle ne veut pas retomber dans les poncifs du lyrisme, en pratiquant, entre autres, une poésie aux aguets du quotidien. Dans l'essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), Maulpoix avoue par exemple que le lyrisme est en rapport avec la subjectivité et le sentiment, mais qu'il n'aboutit pas forcément au sentimentalisme, se défendant ainsi des accusations qui font des reproches au lyrisme qui semble resurgir du moins dans certains milieux de la poésie contemporaine :

Le texte lyrique entretient des liens étroits avec le subjectif en sa forme la plus aiguë, le sentiment. Encore importe-t-il de considérer que celui-ci n'est nullement réductible à des complaisances narcissiques ou des pleurnicheries pitoyables. Il peut être entendu sérieusement comme ce qui anime, sensibilise et révèle la vie [...] le lieu d'un questionnement sur l'attachement, l'union... Si la poésie constitue un mode de connaissance singulier, différent aussi bien de la connaissance scientifique que de la connaissance philosophique c'est qu'elle est une connaissance largement intuitive, subjective, qui passe par l'émotion, voire qui réside en elle. Et cela n'implique pas que cette connaissance perde toute crédibilité (Maulpoix, 2016a : 61).

3.3.2. La polémique lyrisme versus littéralisme

L'opposition qui semble diviser les partisans d'une poésie plus proche du lyrisme et ceux qui préfèrent des voies plus littéralistes ou formalistes, a provoqué une polémique qui a marqué le milieu poétique contemporain français, notamment dans les années 1990. Dans l'essai *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures énonciatives* (Bricco, 2012), écrit sous la direction d'Elisa Bricco, on fait allusion à un article écrit par la poétesse Nathalie Quintane, qui a fondé avec Stéphane Bérard et Christophe Tarkos la revue *RR* en 1993, dans laquelle elle explore les voies les plus expérimentales de la poésie contemporaine. Quintane a publié un article en 2004, intitulé

« Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain » (Quintane, 2004), dans lequel elle parle de l'opposition entre les poètes lyriques et formalistes, en attribuant cette opposition à une séparation, inappropriée à son avis, entre l'émotion et la pensée en poésie :

Nathalie Quintane a établi une distinction, volontairement polémique, dans un article intitulé « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », où elle présente comme une fable l'opposition idéologique qui, selon ses termes, règne depuis une trentaine d'années dans la poésie contemporaine, entre les poètes « littéralistes » et les poètes « lyriques ». Le « Couillon » y désigne le « lyrique » et le « Monstre » le « formaliste ». [...] Ce qui se joue, dit Quintane, derrière la parabole des Monstres et des Couillons, c'est une opposition tranchée (et erronée) entre émotion et pensée :

Alors que la langue est, chez les « Formalistes », simultanément une modalité émotive et intellectuelle et que l'expression de l'émotion/pensée est inséparable de son impression, qu'elle est, d'une manière ou d'une autre, toujours représentée, l'émotion est, chez les « Lyriques », un antérieur – un alogon venu d'un réel « brut » – que l'expérience va devoir ressaisir avant de pouvoir, enfin, l'exprimer (Bricco, 2012 : 135).

Antoine Emaz est un autre poète qui consacre pas mal de réflexions théoriques ou critiques à cette polémique qui oppose les lyriques et les formalistes, une opposition qu'il condamne et qu'il définit comme une commodité pour les critiques et pour les poètes eux-mêmes, qui ont tendance à classer les écritures poétiques dans ces deux catégories-là. Face à cette polémique et à cette division, dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), Emaz se définit comme étant partisan de trouver un équilibre entre les deux :

On appelle « lyriques », c'est commode, ceux qui passent à travers le balbutiement, le bégaiement, le manque ou le trop de langue, bref l'impuissance ou l'inadéquation... et advienne que pourra ! On appelle « formalistes », c'est commode, ceux qui préfigurent une forme/dispositif/contrainte qui va permettre d'approcher dire, à condition que la technique ne se morde pas la queue et finisse en jeu [...] Car l'exécution parfaite du contrat n'a jamais fait une œuvre d'art. Perec est génial lorsque la contrainte choisie fait sens. De même, inversement, la confiance totale dans l'élan lyrique amène à des déboires et un enfermement terribles. Il reste donc à écrire une poésie qui, sans renier son enracinement dans la vie/émotion/sensation/mémoire, n'en soit pas moins consciente de sa langue et de son travail de menuiserie (Emaz, 2009a : 32).

De même, dans son recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), Emaz partage avec le lecteur ses considérations sur la polémique qui divise les lyriques et les littéralistes dans la poésie

contemporaine, où nous pourrions situer Emaz dans un entre-deux, parce qu'il tente d'échapper en même temps à un lyrisme qui exalte le moi, qu'à un littéralisme froid qui reste aseptique. Il envisage une écriture qui a besoin du moi, qui naît du moi, mais qui ne vise pas à l'exalter, mais à faire de lui le moteur de tout l'appareil d'écriture :

Pour l'écrivain, le moi ne peut être haïssable pour autant que l'on considère en lui ce qui peut rejoindre tout le monde. Ce que je supporte mal, sauf exception d'écriture, c'est le narcissisme complaisant et l'exaltation égocentrique. Mais, à l'évidence, le moi reste moteur ; je n'écris qu'à partir de ma vie, de mes expériences. André Du Bouchet disait dans une belle formule : « j'écris le plus loin possible de moi ». Le superlatif indique bien l'impossibilité de couper le cordon. J'écris parce qu'il m'arrive quelque chose, parce que ma vie bouge, parce que les autres me font bouger, on ne sort pas de là. On n'écrit jamais tout seul. Mais cela implique un travail pour rejoindre, car mon nombril n'intéresse que moi, et encore...

Aux deux extrêmes, que je refuse, il y a donc une écriture narcissique déballant son panier de linge sale, « plus ça pue, mieux ça vaut » et une écriture disons expérimentale visant la pure langue, « ça ne sent plus rien, c'est bien ». Cela laisse un espace énorme entre, peut-être 80% de la poésie actuelle, avec des tentatives de compositions aussi multiples que dans un laboratoire de grand parfumeur (Emaz, 2012 : 84-85).

Dans cet autre extrait du même recueil, Emaz parle de la distinction entre les démarches qui « privilégient le savoir-faire », c'est-à-dire plutôt formalistes et expérimentales, et celles qui « privilégient l'instinct, l'intuition », qui correspondraient aux voies plus lyriques de la poésie. Ce qui nous intéresse dans cet extrait, c'est de voir qu'Emaz souligne l'importance de savoir partager ces deux tendances au sein du poème :

Même pour l'auteur il est extrêmement difficile de faire le départ entre ce qui est voulu et ce qui est donné dans le flux d'écrire. D'où des chemins divergents : ceux qui privilégient le savoir-faire (rhétoriciens, symbolistes, OULIPO...) et ceux qui privilégient l'instinct, l'intuition, allez, l'inspiration.

Je crois que cette tension a toujours existé ; une œuvre reste un mélange de technique et d'impulsion, de contrôle et de lâcher-prise. Le dosage seul diffère, selon chacun (Ibid. : 161).

Jean-Claude Pinson contribue également, dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), à aviver cette opposition entre littéralité et lyrisme, qu'il préfère pourtant éviter, en avouant qu'il existe même une « littéralité propre du lyrisme » :

La littéralité propre du lyrisme : Les théoriciens de la modernité poétique ont eu tendance à opposer radicalement lyrisme et littéralité. Il y aurait d'un côté l'effusion subjective et de l'autre la prise en compte de l'autonomie du langage, le travail rigoureux à partir des propriétés constructives du matériau verbal.

On pourrait d'abord contester que la mise entre parenthèses du sujet lyrique à laquelle procède la poésie « impersonnelle » signifie bien qu'on atteint ainsi une sorte de « degré zéro » du sujet. On verra avec Henri Meschonnic que le rythme [...] est facteur d'inscription d'une subjectivité qui se configure dans le poème. [...] Le sujet lyrique s'annonce alors [...] sous la forme d'une voix qui cherche à ménager la possibilité d'une habitation « poétique » du monde. [...]

Lorsqu'il est particulièrement attentif à la matérialité de la langue, à ses ressources rythmiques et musicales, le lyrisme n'est donc nullement incompatible avec le principe moderne de l'autonomie du langage. Simplement, il met l'accent sur l'énergie de l'écoulement verbal plutôt que sur la force de gravitation des mots. [...]

Le propre du « néo-lyrisme » est qu'il ne recherche pas la défection radicale du sens ; il se contente de le faire bouger et ne renonce pas au mouvement de la référence par lequel le poème dessine, à son horizon, les figures d'un monde. En cela, il se distingue de cette « abstraction lyrique » qu'on trouve dans la poésie de Denis Roche (Pinson, 1995 : 215-216).

Dans ce même essai, Pinson fait allusion à l'idée d'une poésie personnelle, en parlant du « retour de la poésie personnelle », qui serait l'équivalent du retour d'une poésie lyrique au paysage poétique contemporain. Ce que Pinson souhaite avec cette dénomination de « poésie personnelle », c'est d'éviter de tomber dans « l'épanchement romantique » ancien, tout en essayant de récupérer l'énonciation du « je » dans le poème :

Retour de la poésie personnelle : [...] On parle d'un « retour » du lyrisme. En effet, on retrouve aujourd'hui une poésie où l'auteur à nouveau s'autorise, après les interdits « textualistes » à dire « je ». Mais ce qui revient ainsi, plus que le sujet effusif, c'est peut-être d'abord une certaine forme de ce qu'on appelle la poésie « personnelle ». Ce qui réapparaît, ce n'est pas tant l'épanchement romantique qu'une forme beaucoup plus ancienne de poésie, celle qui est centrée sur la rhétorique du moi (Pinson, 1995 : 238).

Néanmoins, malgré l'importance que cette polémique a eue notamment dans les années 90, beaucoup de poètes et de critiques la considèrent déjà dépassée, et ils pensent qu'elle ne détermine plus les créations poétiques contemporaines, qui ont appris, semble-t-il, à coexister et à cohabiter dans une sorte d'entre-deux. C'est ce que Dominique Rabaté affirme dans son essai *Gestes lyriques* (Rabaté, 2013) :

Le sujet lyrique, compris comme capacité de chant et d'enchantement, comme puissance mélodique et mélodieuse, se voit entravé par un sujet critique qui le dédouble pour en faire un sujet de doute, de l'ironie et de la distance. [...]

Ces interruptions laissent ainsi entendre des éclats de voix lyrique, des bouffées de lyrisme qui surgissent comme des moments de réconciliation inattendue mais désirée. C'est entre l'épanchement et le recul, entre l'effusion et la coupure que se laisse percevoir ce sujet lyrique discontinu, sur le mode de l'entre-deux. La réflexion que je propose ne reconduira donc pas le débat – déjà dépassé ? – entre lyriques et anti-lyriques qui avait pu sembler marquer le début des années 1990 en France. Je serai plutôt attentif aux modalités d'un régime oscillatoire, nécessairement tensionnel entre le chant et ce qui le défait, où je vois ce qui fait la spécificité de la poésie telle que nous en héritons aujourd'hui (Rabaté, 2013 : 94-95).

De même, dans son essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), Maulpoix affirme que cette polémique qui divise les formalistes et les lyriques « ne s'avère guère productive », ce qui nous montre que pour lui aussi, la polémique qui a marqué la poésie française des années 1990, a perdu sa force et a donné lieu à une poésie qui semble préférer le partage des caractéristiques des uns et des autres : « L'opposition hâtive entre lyrisme et formalisme ne s'avère guère productive. L'on perçoit combien la tâche du poète peut être intimement partagée entre l'observation de la page qu'il occupe et l'expression d'une quête personnelle de la présence et du sens » (Maulpoix, 2009 : 96-97).

Or, dans l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), Maulpoix avoue que tout ce qui semble être du côté du lyrisme continue d'être encore considéré comme « le grand ennemi ». Mais, malgré ce refus de ce qui relève du lyrisme dans le contexte contemporain, Maulpoix affirme que l'opposition entre lyriques et littéralistes ne fait plus partie des principaux soucis poétiques contemporains, que « nous n'en sommes plus là », et que le véritable enjeu de la poésie contemporaine consiste en la recherche des possibilités que le langage met à notre disposition :

En France, le grand ennemi, encore et toujours, reste la puissance d'enchantement du lyrisme. Sa faculté d'exagération, son appétit pour le sublime, son attachement à vouloir l'impossible, aussi bien que ses fièvres et ses croyances soudaines... On n'aime guère les voix chaudes aux accents émouvants ! On leur préfère une prose très blanche, d'une tenue froide et grammairienne, et ce trait sarcastique qui tient l'autre à distance. Nous n'en sommes pourtant plus là. Il serait temps de renouer avec l'étendue des potentialités d'un

langage dont les insuffisances et les pièges ont été explorés en tous sens (Maulpoix, 2005 : 13-14).

Par rapport à cette polémique qui a opposé les partisans du lyrisme et du littéralisme, une querelle qui semble avoir perdu sa force initiale, le poète James Sacré se prononce aussi dans son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où il avoue que l'opposition entre lyrisme et littéralisme lui semble être une « fausse querelle » et qu'il n'aime pas la manière dont la critique le classe souvent dans une position qui se situerait « entre littéralisme et lyrisme ». Il croit plutôt à un mélange de ces deux tendances qui donneraient lieu à une sorte de « lyrisme littéral ». Ainsi, ces extraits que nous venons de citer, nous permettent de constater que les poètes que nous étudions sont favorables à la présence d'un certain lyrisme dans leur poésie, mais sans oublier qu'ils ne veulent pas tomber dans les excès que ce dernier peut entraîner, c'est pourquoi ils demeurent dans une approche lyrique très modérée, ce qu'ils obtiennent, entre autres, grâce à la présence du quotidien dans leur poésie, et n'hésitent pas à mélanger des composantes qui relèveraient de tendances plus formalistes dans leur poésie, ce que nous remarquons également chez James Sacré :

Je ne cherche pas à me situer précisément dans le champ poétique. Je n'aime pas trop la formule « entre littéralisme et lyrisme ». On pourrait dire que le littéralisme est davantage un sentiment de la matérialité de l'écriture, des mots, d'une phrase et que le lyrisme, c'est peut-être comme vouloir mettre dans ces mots un désir d'autre chose qui les dépasserait, qu'il y aurait derrière eux. Mais je me souviens que Jean-Marie Gleize, chez moi aux États-Unis, m'a dit que son littéralisme était presque un mysticisme de la langue : littéralisme et lyrisme ne finissent-ils pas ainsi par se rejoindre ? [...] Langue et sentiments ne sont-ils pas souvent la manifestation d'une même écriture qui pourrait être en somme un lyrisme littéral ?

Lyrisme, littéralisme, j'ai très vite eu l'impression qu'il s'agissait d'une fausse querelle. Écrire un poème se fait toujours à travers un littéralisme du texte ; affirmer ce littéralisme [...] c'est montrer une passion ou un sentiment (donc un lyrisme, au sens moderne du terme) pour l'écriture et l'avancée de ce texte sur la page (Sacré, 2013b : 149).

De même, en évoquant les nombreuses critiques et reproches que le lyrisme a subi et subit encore en poésie, Sacré avoue qu'il ne comprend pas pourquoi on continue de condamner le lien que le lyrisme maintient avec la subjectivité, une composante que Sacré considère intrinsèque au poème :

Pourquoi notre discours critique condamne-t-il encore si souvent le lyrisme ? Celui-ci, depuis longtemps n'a-t-il pas été suffisamment moqué pour ses prétentions ? Et tous les

poèmes, d'une façon ou d'une autre, à cause de leur rapport à une subjectivité (celle du poète ou celle d'une communauté, celle du lecteur, du critique par exemple) sont lyriques. Qu'est-ce donc qui dérange et agace le discours critique à l'énoncé de ce mot « lyrisme » ? Le lyrisme est-il un abus de confiance ? Une machine de guerre (une ruse) contre la pensée ? Ou contre le vivant ? Une bêtise dangereusement encombrante pour le lecteur ? Est-il un usage dépravé ou déficient de la langue ? Et son éventuelle bêtise ou même ses prétentions toutes humaines, sont-elles à ce point inintéressantes qu'il faille leur couper des ailes qui ne sont pas forcément de géant ? (Ibid. : 146).

Face à la possibilité d'une écriture lyrique en poésie, Sacré hésite entre le refus et l'adhésion au lyrisme, en avouant qu'il déteste ce qu'il qualifie de « terrorisme littéraire antisentimentaliste » en faisant allusion aux tendances les plus radicalement opposées au lyrisme, et en soulignant que la poésie est constituée « aussi bien d'émotions que de règles », et en affirmant que ce qu'il tente de faire dans sa poésie, c'est de trouver l'équilibre :

Refuser l'effusion lyrique ou s'y abandonner ? N'est-ce pas seulement préférer telle règle (telles façons d'écrire) à telle autre ? Corriger l'émotion c'est en valoriser une autre. S'y abandonner c'est exalter d'autres règles d'écriture. Je ne sais pas penser clairement ces histoires de règles et d'émotion. Le terrorisme littéraire antisentimentaliste me semble aussi détestable que les dénonciations sentimentales de l'intellectualisme. La poésie je crois se nourrit aussi bien d'émotions que de règles (les deux correspondant à la fois à des formes du langage et à des attitudes de vivants). Il n'y a pas de grammaire « idéale » qui permettrait de mesurer ou de juger ces chevauchements.

La mesure, le calibrage, oui, c'est bien ce que je pratique sans cesse en écrivant... mais une façon de mesurer sans savoir ce que je mesure vraiment (Ibid. : 155).

3.3.3. Nouvelle exploration du lyrisme à travers le quotidien

La poésie des auteurs que nous avons étudiés, est une poésie qui remet en valeur, nous l'avons déjà vu, des caractéristiques comme la musicalité des mots, la présence d'un sujet poétique énonciateur dans le poème, ou l'expressivité du poète, tout en gardant les pieds sur terre, et sans tomber dans des excès ou dans des sentimentalismes propres à ce lyrisme traditionnel qu'ils critiquent eux aussi à leur tour. Et c'est précisément la présence du quotidien en poésie, dans la mesure où il permet aux poètes de travailler dans le vécu et dans le réel le plus terre à terre, qui leur donne l'occasion de garder le contact avec la réalité et d'éviter de tomber dans les excès lyriques dont ils ont souvent été accusés. C'est-à-dire la présence du quotidien dans la poésie de ces auteurs, constitue une garantie de contact avec la réalité, il

représente une sorte d'immunité qui les protège contre l'excessivité et le sentimentalisme souvent reprochés au lyrisme traditionnel, et leur permet de redécouvrir, d'explorer et de réinterpréter des parcours poétiques penchés vers le lyrisme. C'est ce que Jean-Claude Pinson a tenté d'expliquer dans son essai sur la poésie contemporaine *Habiter en poète* (Pinson, 1995), où la quatrième de couverture annonce déjà l'intérêt que la poésie contemporaine ou, du moins une partie de celle-ci, semble avoir pour la redécouverte du sujet lyrique en poésie :

Au cours de la dernière décennie en effet, la poésie s'est, en France, peu à peu déprise de l'horizon « spéculatif » (marqué par le romantisme allemand puis par Heidegger) qui conduisait à mettre emphatiquement l'accent sur sa vocation ontologique. En même temps, elle renonçait largement à l'enfermement « logolâtrique » inhérent à la domination du modèle « textualiste » des années 60 et 70.

Réfléchir cette mutation, tenter d'en discerner la logique esthétique (mais aussi bien les limites), ce n'est nullement prêcher une quelconque régression « postmoderne » en faveur d'un renouveau du vieux lyrisme. C'est poser à nouveaux frais quelques-unes des questions essentielles de la modernité poétique : celle du sacré, celle de la littéralité, celle du sujet lyrique, notamment (Pinson, 1995 : quatrième de couverture).

De même, dans cette partie consacrée à l'exploration de nouvelles voies lyriques que les poètes étudiés semblent entamer à travers la présence du quotidien dans leurs poèmes, nous parlerons d'une tendance que nous avons observée, notamment dans l'œuvre de certains des poètes étudiés, qui consiste en une propension au développement de ce que nous pourrions qualifier de côté vulgaire du quotidien en poésie. Nous avons constaté que, dans certains passages de leurs œuvres poétiques, il y a des extraits dans lesquels ils n'hésitent pas à ajouter des détails et des anecdotes que nous pourrions classer comme faisant partie de ce qui est vulgaire, ordinaire, bas et même sale dans le quotidien. Cette présence de la vulgarité en poésie, nous intéresse, tout d'abord, parce qu'elle nous montre que ces poètes sont prêts à intégrer des sujets vulgaires et même grossiers dans leurs poèmes, c'est-à-dire des éléments qui, jadis, auraient été considérés antipoétiques, indignes de faire partie de la poésie. Donc, le fait que les poètes que nous étudions dans notre travail – nous parlerons notamment de James Sacré et de William Cliff – aient pris la décision d'ajouter des passages vulgaires du quotidien dans leur poésie, indique, non seulement qu'ils considèrent que tout peut faire partie du poème, mais qu'en plus, tout ce qui fait partie du poème peut devenir un déclencheur de lyrisme en poésie. Ainsi, nous analyserons quelques extraits dans lesquels les poètes étudiés évoquent des passages marqués par la présence de sujets et de détails vulgaires et bas, tout en constatant que

malgré leur vulgarité apparente, ils constituent des éléments aussi poétiques et aussi évocateurs que tout autre, et qu'ils sont capables de provoquer des effets lyriques aussi puissants que d'autres thèmes plus traditionnellement liés à la poésie. D'un point de vue plus théorique, cette tendance à montrer la vulgarité en poésie a été remarquée par Monique Pétilion dans son essai *À mi-voix : Entretiens et portraits* (Pétilion, 2006), où elle a rassemblé des entretiens réalisés à différents écrivains contemporains, lors desquels elle a également souligné cette tendance que la poésie contemporaine semble avoir de montrer ce qui est bas : « J'ai l'occasion de vérifier une tendance à l'aggravation, qui consiste à surligner avec un stabilo noir la laideur contemporaine, à répéter le réel au plus bas » (Pétilion, 2006 : 199). De même, le philosophe et historien Michel de Certeau, dans son essai *L'invention du quotidien : I. Arts de faire* (De Certeau, 2014), affirme, en faisant allusion à la « vulgarisation » de la culture, qu'il s'agit d'une sorte de mécanisme de réparation ou de compensation que les sociétés mettent en place pour se protéger de la domination à laquelle elles sont soumises par la production : « Ce qu'on nomme « vulgarisation » ou « dégradation » d'une culture serait alors un aspect, caricaturé et partiel, de la revanche que les tactiques utilisatrices prennent sur le pouvoir dominateur de la production » (De Certeau, 2014 : 54-55).

Dans la partie qui suit, nous étudierons donc la figure de différents poètes qui se sont approchés de la présence de ce lyrisme réapproprié et réinterprété dans le contexte de la poésie contemporaine, et qui ont utilisé leurs recueils poétiques, mais aussi leurs œuvres plus théoriques et critiques pour y verser leurs soucis par rapport au lyrisme. En même temps, ces poètes ont souvent cherché la manière de se protéger contre les excès que le lyrisme peut entraîner, en ayant recours au quotidien ou, en cherchant directement le lyrisme dans le quotidien, le lyrisme du quotidien, avec parfois quelques bribes de vulgarité même. Les principaux poètes que nous étudierons dans cette partie sont Jean-Michel Maulpoix, James Sacré, Antoine Emaz, Yves Leclair et Jean-Claude Pinson. Et, parmi les poètes plus secondaires dans leur approche au thème du quotidien, nous parlerons de Guy Goffette, Pierre Alferi, Benoît Conort, Marie-Claire Bancquart et William Cliff, qui semblent aussi vouloir s'approcher de la présence de certaines valeurs lyriques en poésie et du rapport qu'elles ont avec le quotidien. Cette liste d'auteurs que nous venons d'annoncer, nous permet de vérifier que tous les poètes que nous avons décidé d'inclure dans notre travail, se montrent plus ou moins concernés par cette nouvelle exploration lyrique à travers la présence du quotidien dans leurs œuvres.

En ce qui concerne Jean-Michel Maulpoix, sa contribution au développement d'un lyrisme qu'il qualifie lui-même de « Nouveau » en poésie, réside principalement dans la

théorisation qu'il a développée, en écrivant de nombreuses œuvres autour du sujet du lyrisme ou, plutôt de ce qu'il qualifie de « Nouveau Lyrisme », ainsi que nous venons de le voir avec le premier thème de cette partie consacré au lyrisme du quotidien en tant que regard critique du lyrisme traditionnel. C'est le cas de *La voix d'Orphée* (Maulpoix, 1989), *Du Lyrisme* (Maulpoix, 2000a), ou *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), entre autres, des ouvrages avec lesquels il contribue au développement théorique de cette nouvelle voie d'exploration lyrique que certains poètes contemporains semblent aborder, et dans lesquels Maulpoix explique sa conception de ce lyrisme qu'il qualifie de « nouveau » ou de « critique », pour tenter de le distinguer du lyrisme traditionnel.

Mais, à part le grand travail de théorisation que Maulpoix a réalisé en rapport avec la notion de « Nouveau Lyrisme » et du « Lyrisme Critique », nous citerons quelques extraits de ses recueils poétiques, dans lesquels nous avons remarqué ce goût pour une approche lyrique en poésie, tout en continuant de garder les distances par rapport à l'effusion et à l'épanchement que le lyrisme traditionnel impliquait, ce qu'il obtient en restant du côté de la banalité du quotidien, qui est celle qui lui permet d'explorer une nouvelle approche lyrique qui demeure sobre et modérée. C'est le cas du recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), où, lorsque le poète parle de ce qu'il a rapporté de ses voyages, il affirme qu'il n'a pas rapporté d'objets précieux ou de grande valeur, mais des choses aussi banales que des photos ou des cartes postales qui, malgré leur banalité, lui permettent de continuer d'écrire à son retour. En même temps, ces petits souvenirs qu'il a rapportés de ses voyages, malgré leur banalité, sont ceux qui lui permettent d'atteindre un certain lyrisme en poésie, mais toujours en restant dans la sobriété, ce qui est clair dans la manière dont le poète fait appel à cette apparition du lyrisme sur la page, en utilisant la formule « de légères bouchées lyriques » :

Je n'aurai rapporté de ces voyages ni toison, ni pomme d'or, ni testament, ni pierres précieuses cousues dans la doublure de mon manteau. Pas même de la cannelle, du café ou de la rhubarbe. Ni flèches, ni pépites, juste un assortiment de photographies ou de cartes postales. De quoi écrire encore un peu, à la terrasse du buffet de la gare, au dos d'images plutôt quelconques. Esquisser des croquis de mots. Mâcher de légères bouchées lyriques... (Maulpoix, 2016b : 11).

Dans cet autre extrait du même recueil, le poète revendique l'humanité nécessaire, d'après lui, à tout acte de création poétique, une humanité que nous pourrions associer à ce que le lyrisme peut apporter en poésie. D'après Maulpoix, il faut que le poème ait quelque chose d'humain, de vivant, quelque chose que certains contemporains semblent avoir oublié, et qui

les fait tomber dans des emplois poétiques inertes. Nous pourrions interpréter cette revendication d'« humanité » comme une critique de la déshumanisation que les tendances les plus littérales et expérimentales de la poésie ont entraîné avec elles, et comme une revendication de la nécessité d'une touche d'humanité qui puisse rendre à la vie la page blanche :

En ce temps de rayons lasers et d'appareils numériques, où les électrophones sont sans fils et sans aiguilles, me revient l'image d'une substance d'existence pareille à un disque de cire pour qui la plume d'or serait cette pointe qui permet de lire et d'entendre la musique... Il faut au violon et au violoncelle un archet, à la toile un pinceau, à la page une plume ou un simple crayon, sans quoi ce ne sont que matières ou surfaces inertes, en attente du toucher qui les réveillera. Quelle que soit la beauté de l'instrument endormi, ou la perfection de la toile et de la page blanche considérées en elles-mêmes, seul le toucher d'une main y peut faire advenir quelque humanité. Nombre de contemporains ont oublié cela et se tiennent fascinés face au support de leur art que détruit brusquement leur colère (Ibid. : 67-68).

De même, dans ce même recueil, il y a un autre extrait où le poète regarde les voyageurs d'un train qui passent leur temps à se distraire avec des jeux ou à dormir, alors que lui, il se réfugie, comme il est habituel chez lui, dans l'écriture. Il écrit sur ce qu'il nous présente comme son « carnet lyrique » et avec sa « plume d'or », ce qui attribue un certain caractère spécial et merveilleux à l'acte d'écriture, en nous montrant que le poète est conscient que son écriture s'approche du lyrisme, un lyrisme toujours contenu et sobre, mais qui semble parfois l'emporter, comme c'est le cas dans l'extrait qui suit. Malgré tout, ce lyrisme qui apparaît de manière évidente dans ce fragment, continue d'être un lyrisme qui a les pieds sur terre, un lyrisme contenu et qui maintient le contact avec la réalité car, cet élan lyrique par lequel le poète semble être emporté, naît en réalité d'une scène ordinaire et banale dans le wagon d'un train, une scène qui fait partie de la réalité la plus terre à terre et qui permet au poète de se laisser aller par l'élan lyrique tout en demeurant en contact avec le quotidien :

Le wagon est aux trois quarts vide. L'un joue aux échecs sur son ordinateur, un autre somnole quand, fidèle à mon habitude, je sors ma plume d'or et mon carnet lyrique afin que tressautent un peu sur la page le roulis de la rame et les tangages du cœur... La nuit ferroviaire est mon bel encrier débordant de mélancolie. Garder le contact ? Tenir la distance ? C'est l'heure où les mots se promènent, bras dessus bras dessous avec les fantômes, les enfants perdus et les femmes de mauvaise vie, au bord du canal ou derrière l'église, cueillant des fleurs noires ou chantant leur chanson muette. N'est-il rien qui ressemble davantage que l'ombre à la nuit ? (Ibid. : 79-80).

Nous continuerons notre étude avec James Sacré, qui réfléchit sur ce qu'est le lyrisme, aussi bien dans ses recueils poétiques que dans ses essais plus théoriques. En ce qui concerne ses propos plutôt théoriques, nous ferons allusion à l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où le poète a longuement développé ses réflexions sur le lyrisme. Néanmoins, la position de Sacré vis-à-vis du lyrisme est hésitante, dans la mesure où il avoue ne pas être certain de sa condition de poète lyrique, même s'il reconnaît que dans ses poèmes, le vécu occupe une place privilégiée et, s'il devait se définir en tant que poète lyrique, ce serait précisément en s'appuyant sur cette « volonté d'exprimer quelque chose de vécu » en poésie :

Je ne sais pas si je suis un poète lyrique. Je ne sais pas nettement ce que signifie « chanter » en poésie. Tout est surtout une question de rythme. Il y a donc par là un certain rapport à la musique : il s'agit de faire rythmer tous les éléments du langage : aussi bien les sonorités que le sens, les images.

Quand on lit ce qui a été dit sur le lyrisme, ce qu'on entend par ce mot, on peut distinguer deux définitions : soit il s'agit d'ensembles de formes, de motifs bien précis. Ronsard, par exemple, définit la poésie lyrique comme une poésie qui traiterait de certains thèmes... plus tard, on va définir la poésie lyrique avec des mots comme « transports », comme « enthousiasme », qui impliquent peut-être des figures de rhétorique particulières ; soit il s'agit de la manifestation d'émotions, de sensations. Il est clair que pour moi tout cela importe : je n'arrive pas à écrire sans penser au vécu, avec une espèce de transport qui voudrait transmettre quelque chose de fort à propos de ce vécu ; et dès que j'écris, il y a aussi un transport langagier, des rythmes, une certaine façon d'agencer les mots.

Si je suis un poète lyrique, ce serait donc à la charnière de ce transport langagier et de cette volonté d'exprimer quelque chose de vécu, avec le sentiment qu'il est impossible de joindre les deux (Sacré, 2013b : 145).

Néanmoins, malgré les difficultés que Sacré semble avoir au moment de définir ce qu'est le lyrisme pour lui et comment il envisage de le traiter dans ses poèmes, il ne renonce pas pour autant à tenter de l'expliquer, en soulignant que le lyrisme est un élan qui sort de l'intérieur mais qui cherche toujours à rejoindre l'extérieur, à travers l'émission d'un chant :

Le lyrisme : affaire d'intériorité (convaincue, inquiète ou joueuse) qui s'emmêle infiniment au monde, au langage, à de grandes questions sans fond ou à des futilités [...] Et cela se finit par un « chant »... mais ce chant n'est que le bruit du poème : tout un ensemble hétéroclite d'éléments (bien mal saisissables, malgré le bel acharnement des critiques à vouloir les définir et les comprendre en des agencements toujours à la fin vainement construits). Un bruit, semble-t-il, où l'ordre et le désordre se relancent l'un l'autre en des réseaux de

rythmes, à tous les niveaux du langage ; dans de multiples rapports avec le monde et soi-même, où brillent et s'effacent, tour à tour, des effets de sens, des illusions de plaisir et des inconforts, en une surprenante figure de vie et de mots semblable à cette autre banale figure que nous sommes ; pétrie de mort et de vie...

Voilà, je crois, ce qu'est le lyrisme pour moi... (Ibid. : 147).

Enfin, nous citerons ce dernier passage de son essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où Sacré n'hésite pas à avouer sa tendance à la sentimentalité et sa conception poétique qui envisage la poésie comme « une affaire de mots et d'émotions », et il revendique en même temps que le poète devrait toujours demeurer à l'écoute de ce qu'il appelle le « chant de sirène dans l'écriture », une revendication que nous pourrions interpréter comme étant à la recherche d'un certain chant lyrique :

Je m'enlise bel et bien dans la mièvrerie et dans la sentimentalité. Depuis toujours en somme : et depuis toujours c'est une affaire de mots et d'émotions (j'aime bien entendre « mot » dans « émotion »... le mot n'est-il pas, dans un poème, une « émotion » (sorte d'émeute ou de mouvement confus) qui n'en finit pas de fomenter son éclatement en poème ?) [...] La mièvrerie amoureuse, la sentimentalité, sont, nous le savons bien, toujours au cœur de nos plus « détachées » et « froides » attitudes devant le monde et nous-mêmes : dangereuses, c'est possible, mais étrangement questionnantes aussi : nous aurions probablement tort de ne plus vouloir entendre leur voix de sirène... et d'ailleurs nous retrouvons d'emblée un semblable chant de sirène dans l'écriture : « Viens ! », dit le poème (Ibid. : 156-157).

Les recueils poétiques de Sacré nous montrent, quant à eux, que la réponse qu'il trouve à son questionnement sur le lyrisme, même si elle n'est pas claire et ne semble pas satisfaire complètement le poète, s'approche beaucoup du côté du quotidien, tel que nous le constatons dans le recueil *Une petite fille silencieuse* (Sacré, 2001). Il semblerait que pour Sacré, le lyrisme réside dans les choses anodines, simples et banales du quotidien, comme la manière de mettre les mots les uns à côté des autres, ou comme les feuilles d'automne qui entourent le poète, des exemples que nous verrons dans l'extrait qui suit. C'est comme s'il soupçonnait que le vrai lyrisme, celui qui ne se perd pas dans l'excès de sentimentalisme et l'ornementation superflue du langage, résidait dans les petites choses de la vie, ce qui lui donne la sensation d'être en train de côtoyer un lyrisme que nous pourrions qualifier de plus pur et authentique, et que Sacré lui-même qualifie de « lyrisme léger » parce que plus près du réel :

J'ai voulu réfléchir à ce qu'est le lyrisme, et c'est resté sans conclusion.

Mais sur le blanc où je me suis arrêté, il me semble qu'écrire avec

autour les gens qui passent
(Le bruit de leurs chaussures, leurs propos sur les fleurs),
En frôle un peu l'apparent mystère ;
À cause de mon émotion, à cause
De la façon de mettre ensemble des mots
Et des arbres qui sont comme un excès de sourire
À travers le ciel gris et les tombes.
Ces feuillages d'automne et les chrysanthèmes ça me semble bien
être comme un lyrisme léger (Sacré, 2001 : 45).

Sacré croirait donc en la capacité lyrique des petites choses du quotidien, et il nous surprend souvent dans sa poésie avec la mise en valeur d'un petit détail quotidien, et nous remarquons que, de ce petit détail quotidien, découle une puissance lyrique que nous n'aurions probablement pas imaginée en regardant la simplicité et l'exiguïté de l'élément qui a déclenché le lyrisme sur la page. C'est le cas de ce passage du recueil *Si peu de terre, tout* (Sacré, 2000), qui montre que le quotidien constitue une source de lyrisme précieuse, mais il s'agit d'un lyrisme autre que le lyrisme sentimental et effusif traditionnel, c'est un lyrisme qui naît dans le réel et qui atteint son point culminant lorsque le quotidien fait irruption sur la page :

Mais oui, des étoiles tintent quand on ouvre
la porte de l'épicerie (Sacré, 2000 : 89).

En plus, dans le cas de Sacré, il faut parler d'une tendance, déjà évoquée au début de cette partie, qui consiste en l'introduction de passages vulgaires, bas et qui parlent de la saleté dans ses poèmes, un versant du quotidien qui semble être antipoétique même, mais que ce poète n'hésite pas à aborder, notamment parce qu'il considère que la vulgarité et la saleté font également partie du quotidien qui nous entoure, et méritent donc d'entrer en poésie. En plus, Sacré non seulement considère ces sujets dignes de faire partie du poème mais, en plus, il les croit capables de contribuer au développement de ce que nous avons qualifié de lyrisme du quotidien, ce lyrisme qui a les pieds sur terre, et qui, grâce au fait de demeurer au plus près du quotidien, même dans ce que le quotidien peut avoir de plus vulgaire, ordinaire et bas, s'éloigne des élans lyriques traditionnels effusifs et excessifs. Dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), Sacré avoue que cette tendance qu'il a parfois à écrire sur la saleté et sur le bas est motivée par sa volonté de refuser l'embellissement de l'écriture : « Cette thématique du sale ou du bas vient à la fois de mon désir de m'opposer à toute idéalisation de l'écriture et de la poésie mais aussi de l'influence de mon père qui avait un certain plaisir à être dans la saleté » (Sacré, 2013b : 65).

De même, et, en faisant allusion à l'obscénité comme un autre élément qui se situerait du côté de la vulgarité, Sacré avoue que s'il aime écrire sur des sujets obscènes dans sa poésie, c'est parce que l'obscénité lui permet de franchir la barrière de la pudeur et d'atteindre ainsi quelque chose de vrai. Néanmoins, le poète avoue qu'il aimerait pouvoir parler de sujets obscènes de la même manière qu'il parle de sujets quelconques, ce qui nous laisse voir qu'il se sent encore un peu gêné au moment d'aborder ce type de sujets :

Je ne tiens pas à mettre de la pornographie dans mes poèmes... [...] Je ne veux pas non plus écrire des mises en scène de l'obscénité. Celle-ci m'interroge parce qu'elle blesse en effet la pudeur [...] Je sens bien que l'obscénité touche en nous à quelque chose d'important (comme à de la vérité dirait-on)... mais il n'est pas si facile de la repérer, dans ses subtiles et permanentes métamorphoses... [...] Je parle de ça, de se branler, etc. : j'aimerais pouvoir en parler comme je parle des pivoines ou de n'importe quoi d'autre [...] J'ai l'impression très souvent que je ne sais pas aller au bout de l'écriture et de moi-même ; j'ai des tas de retenues qu'il me faut continuer d'interroger... (Ibid. : 60-62).

Nous citerons cet autre exemple de l'œuvre poétique de Sacré, qui témoigne de cette intention d'intégrer le côté le plus vulgaire, bas et sale de la réalité en poésie, qui n'indique pas pour autant que Sacré renonce à la portée lyrique du poème, mais qu'il la cherche dans ce que le quotidien peut nous offrir de plus bas et ordinaire. C'est le cas du recueil *Un effacement continué ?* (Sacré, 2016), où Sacré parle de la mauvaise odeur du corps sale :

Le bas (comme on dit) corporel des parents peut-être
Que ça sent pas bon ; m'en reste parfois
Quand je gratte en mon nombril, moi qui me lave souvent
(Confort de ma maison, le temps que j'ai)
Une odeur de léger pourri (Sacré, 2016 : 77).

Un autre poète qu'il faudrait citer en rapport avec cette inquiétude vis-à-vis de la présence du lyrisme ou, plutôt, de certains aspects associés au lyrisme en poésie, c'est Antoine Emaz, qui se montre très critique à l'égard de ce lyrisme traditionnel et sentimental propre au romantisme que nous avons déjà évoqué. L'exemple d'Emaz est intéressant, parce qu'il illustre l'attitude de ces poètes qui, faisant partie de ceux qui semblent vouloir récupérer certains aspects traditionnellement associés au lyrisme poétique, ont quand même peur de tomber dans le lyrisme excessif et n'hésitent pas à critiquer durement les aspects les plus reprochables de l'effusivité et de l'excès d'ornementation et d'épanchement du lyrisme traditionnel. C'est-à-dire ces poètes que nous tentons d'étudier, non seulement ne se considèrent pas les

récupérateurs du lyrisme traditionnel – tel qu'on leur a souvent reproché – mais ils n'hésitent pas à le critiquer, faisant preuve ainsi d'une double démarche poétique : d'une part, ils veulent se réappropriier certains aspects propres au lyrisme mais, d'autre part, ils s'en éloignent et en critiquent les excès pour ainsi pouvoir mettre en place une réinterprétation ou une réactualisation, bref une conception nouvelle du lyrisme, qui soit intégré dans le contexte contemporain. Ce point de vue critique serait celui que Maulpoix qualifie dans ses œuvres théoriques de « Lyrisme Critique », un lyrisme capable de réintégrer certaines valeurs lyriques en poésie, tout en refusant les aspects les plus conservateurs et traditionnels de ce dernier, et en mettant l'utilisation de la langue en question, d'où la dénomination de « critique ». C'est également le cas du recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), où Emaz fait allusion au « lyrisme critique » qu'il semble apprécier : « Me plaît cette façon d'aller au bout du « lyrisme critique ». Je donne bien à lire un corps, le mien, mais dans une langue qui n'est pas la mienne, neutre, froide, technique... Reste une tension créée [...] » (Emaz, 2009a : 122).

En fait, pour Emaz, l'écriture poétique est une affaire de travail avec les mots mais aussi un travail d'émotion, ce qui nous montre que même si ce poète reconnaît la nécessité d'un côté formaliste en poésie qui demande de travailler les mots et leur forme, il sait que le moteur de l'écriture reste toujours l'émotion :

Je préfère parti pris de l'émotion/parti pris des mots. Il est certain que le poème est un travail de langue, mais le moteur de ce travail, c'est l'émotion. Elle accouche de sa forme, difficilement parfois, mais c'est bien ce processus qui aboutit chez moi au poème. Par exemple, la peur, c'est d'abord ce qui me tord le ventre, sans mots. Le poème ne va pas tenter de la réduire mais de la dire dans son mouvement (Emaz, 2009a : 7-8).

Cet extrait du recueil *De Peu* (Emaz, 2014), nous montre également que pour Emaz, c'est l'émotion qui fait bouger le poème, et qui fait que les mots deviennent plus vastes au sein du poème. Nous pourrions interpréter cette manière de faire que les mots bougent grâce à l'émotion, comme une conception du lyrisme particulière qui est propre à Emaz :

rien qu'une émotion qui tâche de se dire
repousse les mots autant qu'elle les attire
aimante la langue si elle le peut
comme dits de vie débris limaille

de l'air déplacé dans les mots
puis à nouveau de l'air

plus vaste

si vrai poème

même en serrant il accroît

au bout (Emaz, 2014 : 134).

Néanmoins, Emaz est conscient du risque que le travail avec l'émotion peut entraîner : d'un côté, il veut éviter l'excès d'émotion qui pourrait mener à l'effusivité traditionnelle, mais d'autre part, il insiste sur le fait que l'émotion n'implique pas forcément de tomber du côté du sentimentalisme : « Ne pas confondre émotion et sentiment : je ne suis pas sentimental » (Emaz, 2009a : 67). Ainsi, même si Emaz est favorable à la présence d'un certain lyrisme en poésie, il s'éloigne de la mise en poésie du « je », tel qu'Elisa Bricco nous permet de le constater dans l'essai qu'elle a dirigé, et qui s'intitule *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures énonciatives* (Bricco, 2012), comme si le fait d'éviter l'utilisation du « je » dans ses poèmes, lui permettait de demeurer dans l'émotion, tout en le protégeant du sentimentalisme trop développé :

Emaz n'est donc pas en rupture avec le lyrisme traditionnel. S'il y a bien une méfiance vis-à-vis du « je », « l'émotion » qui lui est traditionnellement associée demeure d'ailleurs centrale : « L'émotion demeure motrice du poème et enjeu de sa réception » (Emaz, 2003 : 21). [...] Néanmoins, si l'on retrouve bien une « émotion », celle-ci perd toute emphase par rapport à la tradition lyrique. Cette émotion doit autant à la présence du monde à l'écriture qu'à la subjectivité du poète.

Cependant, le poète efface tout ce qui pourrait y avoir de directement personnel : [...] « Je n'aime pas le « je ». Je ne suis pas à l'aise avec lui. Le biographique me paraît parfaitement inutile dans le poème. Ce ne sont pas les événements qui constituent une vie, mais leurs résonances qui font le poème. [...] Le poète est une espèce de plaque sensible qui travaille avec ce qui l'attaque et l'atteint. Là-dedans, démêler ce qui serait biographique ou non n'apporte rien quant à ce qu'implique l'acte d'écrire » (Entretien Laugier, *Le Matricule des Anges* n° 38) » (Bricco, 2012 : 54).

De même, dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), Emaz rejette clairement le lyrisme effusif qui ne fait, d'après lui, que mettre en avant le « moi ». Emaz veut s'approcher d'une écriture qui puisse s'éloigner de ce « moi » tout en s'exprimant comme un « je », c'est-à-dire il veut maintenir la présence du sujet poétique dans le poème, il veut que le sujet poétique s'exprime, sans pour autant tomber dans l'égoïsme lyrique du « moi » : « Si on en reste au lyrisme romantique comme expansion du « je », on ne peut comprendre ce qui se joue

maintenant. On écrit dans une double obligation : mettre le plus possible à distance le « je », et dire ce qu'on a à dire » (Emaz, 2012 : 32). Cet exemple illustre la double démarche de ces poètes qui veulent, d'une part, récupérer et réinterpréter certaines caractéristiques lyriques mais, d'autre part, ils fuient les poncifs du lyrisme traditionnel. Dans un entretien réalisé à Emaz dans la revue *Le matricule des anges*, le poète avoue que si le lyrisme consiste en la présence d'un espoir ou d'une illusion en poésie, il se situe très loin de cette démarche :

C'est que dans le lyrisme il y a une notion d'espoir. Chez moi, il n'y a pas d'espoir. Je ne pense pas qu'on va soulever ou changer les choses. Ça restera comme ça. Ou à la limite, ça va empirer. Pour moi, la poésie est un exercice de lucidité. On n'a pas à créer de l'illusion. C'est pour ça que je n'aime pas l'image, l'imaginaire, le rêve (Guichard, 2008b : 22).

Mais, malgré ce refus du lyrisme en tant que synonyme d'espoir ou d'illusion dans le poème, Emaz avoue que pour que l'association entre le vécu et les mots puisse avoir lieu dans le poème, il faut quelque chose d'autre, une énergie, une émotion complémentaire qui parvienne à « électrifier » cette association sur la page. C'est-à-dire la conception du lyrisme d'Emaz est probablement l'une des plus sobres parmi les poètes que nous étudions mais, malgré ses réticences vis-à-vis d'un lyrisme sentimental en poésie, il croit en une force ou en une sorte de tension capable de faire vibrer le poème, une énergie que nous pourrions associer à une trace de lyrisme dans sa poésie et qui apparaît normalement liée à la notion d'émotion : « [...] de fait, le poème surgit d'un trop, ou d'un manque. La ligne moyenne de langue et de vie ne produit rien à elle seule. Il faut l'électrifier » (Emaz, 2009a : 96).

Dans le cas d'Yves Leclair, il encourage le lecteur à sortir du « moi » du romantisme, ce qui représente une autre preuve qui démontre que le lyrisme présent dans la poésie contemporaine, du moins dans celle des poètes étudiés, ne cherche pas un retour au lyrisme romantique traditionnel. D'après Leclair, c'est en contemplant la simplicité du quotidien que nous parviendrons à quitter ce « moi » romantique, parce que l'introduction du quotidien en poésie permet au poète de demeurer en contact avec la réalité et le vécu, de maintenir les pieds sur terre, tout en continuant d'explorer la revalorisation d'aspects lyriques en poésie. Donc, c'est la présence du quotidien dans ses aspects les plus banals, petits, ordinaires et simples, qui évite que le poète retombe dans le piège du lyrisme effusif et larmoyant. Ceci nous montre que pour ces poètes, le recours au quotidien constitue une nouvelle manière d'aborder le lyrisme, un nouveau chemin dans le développement de valeurs lyriques en poésie, qui permet la coexistence du lyrisme avec la réalisation d'une poésie simple, sobre, faite de petits riens, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007) : « Sortir de ce

moi, de sa nuit, de tout ce romantisme fin-de-siècle, ce sera par exemple commencer par contempler ces trois jonquilles, cette présence muette, ce pur don » (Leclair, 2007 : 48). D'après Leclair, il faut repartir à l'essentiel, à ce qui semble anodin et sans importance, comme les jonquilles qu'il cite dans l'extrait précédent, pour fuir le « moi » romantique et retrouver un lyrisme authentique et vrai, éloigné de la démesure.

Dans ce même recueil, Leclair fait allusion au poète lyrique allemand Hölderlin, son aîné et considéré comme l'un des référents des poètes voulant récupérer la notion de lyrisme dans la poésie française contemporaine. En évoquant la figure de Hölderlin, Leclair déclare son intention d'« habiter poétiquement cette Terre », une affirmation qui nous permettrait de confirmer du moins le souhait de Leclair de se rapprocher d'une certaine conception poétique proche du lyrisme : « C'est une réponse – modeste, certes – au vœu de Hölderlin : habiter poétiquement cette Terre » (Ibid. : 27).

Nous allons continuer avec le poète Jean-Claude Pinson, qui semble consacrer une grande importance à cette réflexion sur le lyrisme dans ses poèmes. À la différence de Maulpoix, qui a développé tout un travail de critique littéraire sur le lyrisme et son développement dans la poésie contemporaine parallèlement à son travail de création poétique, Pinson réalise une grande partie de cette réflexion au sein du poème lui-même. Néanmoins, nous avons trouvé des références à cette réflexion sur le lyrisme aussi dans des travaux plus théoriques, comme son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), où Pinson évoque le risque que cette nouvelle approche du lyrisme peut entraîner dans la poésie contemporaine, en rapprochant la poésie de l'ancienne « subjectivité lyrique » ou de « la confession elle-même », un risque qui semblent avoir su éviter des poètes comme James Sacré, William Cliff, Guy Goffette ou Jean-Michel Maulpoix, des poètes qui font partie de notre travail, et que Pinson considère épargnés de cette omniprésence du sujet lyrique, représentant de ce qu'il qualifie lui-même de « subjectivité souveraine » :

Toujours est-il que la subjectivité lyrique, voire la confession elle-même, paraît retrouver, sinon une légitimité, du moins un regain de faveur dans la poésie d'aujourd'hui. Certes, il arrive que certains « néo-lyriques » n'échappent aux divers « prêt-à-porter » des avant-gardes qu'en retombant dans cette poésie « pompier » que dénonce Jude Stéfan. Tel n'est pas le cas, pourtant, d'auteurs aussi dissemblables que William Cliff, James Sacré, Jean-Michel Maulpoix, Guy Goffette ou encore Emmanuel Moses par exemple. Chez aucun d'entre eux la présence du sujet lyrique n'est synonyme de la rhétorique d'une subjectivité souveraine faisant régner sur le poème la certitude de soi d'un *ego* (Pinson, 1995 : 58).

De même, dans un entretien accordé à la revue *Le matricule des anges*, Pinson avoue qu'il écrit une poésie personnelle mais qui se trouve « loin du vieux lyrisme », en avouant ainsi que malgré la subjectivité que l'on peut repérer dans sa poésie, il fait un effort pour demeurer loin du lyrisme traditionnel : « Poésie personnelle ? Sans doute : mais n'est-ce pas sa voix qu'il s'agit de poser, et soi-même qu'il s'agit d'habiter, en même temps que le monde ? Poésie subjective ? Si l'on veut : mais le plus difficile n'est-il pas aujourd'hui, à rebours de l'impersonnel (et loin du vieux lyrisme), de parvenir à ce Je ? » (Collectif, 2004 : 24).

En ce qui concerne ses travaux de création poétique, les réflexions sur le lyrisme sont très fréquentes dans les œuvres poétiques de Pinson, notamment dans le recueil *Fado (avec flocons et fantômes)* (Pinson, 2001), où le poète est accompagné de :

Six personnages (six fantômes) en quête de voix : un sosie de Baudelaire, un pseudo-Pessoa, un double de Janáček, un certain Caelebs, Leopardi presque en personne et, sorti un peu sonné de son affaire, le narrateur, auquel les autres, experts en musique et paroles, ne manquent pas de prodiguer quelques conseils thérapeutiques et techniques (comment, par exemple, pour se réchauffer, faire prendre sous les flocons le feu d'une prosodie neuve) (Pinson, 2001 : quatrième de couverture).

Ces personnages qui conseillent le poète, permettront à Pinson d'aborder la réflexion sur le lyrisme à partir de différents points de vue et en mettant l'accent sur différents aspects qui le concernent. Par exemple, les pseudo-auteurs qui y apparaissent en réalisant une sorte de voyage de Bruxelles à Lisbonne, prétendent faire une revue, intitulée « Dégrisé », qu'ils voudraient « l'organe central du lyrisme critique international » (Ibid. : 84). Mais, il est vrai que les allusions les plus fréquentes au lyrisme se manifestent à travers les conseils que les pseudo-personnages présents dans le recueil donnent à Pinson. Par exemple, dans l'extrait suivant, Janáček propose à Pinson de briser les sonorités recueillies dans le poème, et de les mettre ensuite directement sur la page. Ainsi, il prône que le lyrisme doit être « tranchant », parce que sinon, ce n'est pas du lyrisme :

Pas de système, conseille encore Leos. Qui propose néanmoins une méthode.
primo, dégraisser le son en posant partout un double vitrage
deuxio, à coups de piolet, briser le verre,
tertio, recueillir les éclats de voix et sur la page en disposer les archipels. Les assembler à
sec. Ne pas craindre de se couper – le lyrisme doit être tranchant ou n'a pas lieu d'être
(tout lyrisme non tranchant aura la tête tranchée) (Ibid. : 69).

À part le recueil que nous venons de citer, Pinson développe sa réflexion sur le lyrisme dans d'autres travaux, des réflexions qui nous permettent de qualifier le lyrisme que Pinson met en valeur, comme un lyrisme du quotidien, un lyrisme qui découle de ce qui semble être petit, simple et anodin, mais qui a une grande puissance au sein du poème. De même, cette mise en valeur du quotidien comme source de lyrisme, permet au poète d'éviter de tomber dans les poncifs du lyrisme tellement redoutés et critiqués par les poètes contemporains. Pinson rend donc lyriques des situations tout à fait banales. Par exemple, nous voyons ce lien presque indispensable entre le lyrisme et le quotidien dans l'œuvre de Pinson, dans le recueil *Abrégé de philosophie morale, suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages* (Pinson, 1997), qui est présentée comme une « mise à l'épreuve du lyrisme » dans la quatrième de couverture, mais un lyrisme toujours aux prises avec le quotidien : « Mise à l'épreuve aussi de la poésie. Pour voir de quel « lyrisme » elle est encore capable quand on y fait tomber la prose de la vie ordinaire. Pour qu'ainsi métissée elle puisse être adressée, peut-être, à un « peuple qui manque » » (Pinson, 1997 : quatrième de couverture).

Pour Pinson, l'important c'est de comprendre que le lyrisme peut être très simple lorsqu'il est issu des choses ordinaires, de petites choses de la vie de tous les jours qui, apparemment, n'ont pas de valeur, mais qui finissent par déclencher tout un élan lyrique au sein du poème, du moins si on leur accorde la possibilité d'entrer dans la dimension poétique :

Simple est parfois la panoplie lyrique
il suffit d'avoir devant soi l'étrave
d'un capot qui glisse avale sans faiblir les côtes

de porter des lunettes de soleil
abri où l'âme ondule au frais au rythme
où se déplient les vagues longues du paysage

de capter à l'autoradio une messe ou cantate
et là-dessus de psalmodier un sabir de mécréant
peu importe que ce soit inintelligible

on est heureux de faire de borborygmes
comme au fond d'une piscine
d'ajouter au bourdon des soupapes
ses vocalises en roue libre (Ibid. : 116).

Néanmoins, à part cette mise en valeur d'un lyrisme aux prises avec le quotidien, Pinson craint qu'une approche excessive des caractéristiques lyriques nous conduise vers l'excès et l'effusivité lyriques, ce qu'il voudrait éviter à tout prix. Ceci nous montre qu'il est conscient des risques de l'épanchement lyrique, qu'il aimerait esquiver. Pinson ne veut pas tomber dans une poésie qui se limite à décrire des états d'âme, et s'il écrit de la poésie, c'est pour trouver un équilibre en lui, auquel il a accès plus facilement à travers les petites choses de la vie, comme les sons d'un piano qu'on entend au loin et que le poète a voulu recueillir dans le poème qui suit. Ces petits bruits qui marquent le pas de la vie de tous les jours, sont ceux qui permettront à Pinson d'atteindre un équilibre de vie, et qui lui donneront l'occasion d'atteindre un lyrisme sobre et réservé, éloigné des grands épanchements :

Je ne voudrais pas non plus m'attarder indûment
sur ce qu'on nomme des états d'âme
les miens sont très communs

bien qu'ayant longtemps quarante ans
comme un adolescent je m'occupe de poèmes
et d'affaires de cœur entretenant ma forme
ne sachant plus très bien
si nous avons encore une âme sur les épaules
ou si elle a été jadis décapitée

comme beaucoup sans doute je cherche un équilibre
et je me fais l'effet d'être un campeur qui dort
sur un terrain qui penche d'où un certain malaise

donc je préfère parler
de quelques bruits dans la maison
du piano par exemple qui dans la pièce en dessous
construisait ce matin avec le fil à plomb
d'une fugue de Bach l'équilibre de vivre (Pinson, 1991 : 42).

De même, dans la quatrième de couverture de *Laius au bord de l'eau* (Pinson, 1993), Pinson explique qu'il tente de s'éloigner de cette figure du « poète des oracles » au ton sérieux, et il se sert de l'ironie pour éviter de tomber dans les excès que le lyrisme peut entraîner. Également, il nous montre que tout, même les choses les plus banales, sont dignes de devenir du matériau poétique :

À celui qui chaque jour marche le long d'une paisible rivière (ici l'Erdre nantaise), ne sied guère le ton sérieux du poète préférant des oracles. Le discours qu'on se tient à soi-même en marchant est plutôt un « laïus » familial. Et si on se laisse aller à le scander en vers, on tempère d'ironie sa propension à l'envolée lyrique.

Sinueux, il se nourrit de tout et de rien : un banal déménagement, quelques mots de Mallarmé qui donnent à méditer, un rituel dépôt de chrysanthèmes, un jour de Toussaint, sur la tombe d'un aïeul [...] (Pinson, 1993 : quatrième de couverture).

Mais, probablement, l'aspect qui devient le plus problématique pour Pinson dans cette réflexion sur le lyrisme dans sa poésie, est celui du sentimentalisme. Pinson se demande ce qu'il peut faire des sentiments : il ne sait pas s'il doit les garder ou les expulser de sa poésie, même s'il est vrai qu'il se montre favorable à leur conservation, sans que cela implique qu'il tombe dans le sentimentalisme :

Ai demandé à l'assemblée si quelqu'un avait une idée de ce qu'on pouvait bien faire des sentiments. Pour ma part ai dit qu'il n'y avait pas de raison de les censurer.

Isthme du sentiment : autre chose que le sentimentalisme. Une histoire d'anatomie. De vaisseaux soudain resserrés. De pression et d'étreinte. De gorge nouée

Avec filet de voix comme une fumée montant d'un donjon

Ont droit eux aussi, ai-je continué, à une sépulture décente. Mais pas d'urne funéraire à domicile, cependant. Trop mauvais pour la santé (Pinson, 2001 : 80).

Un autre aspect que Pinson semble redouter dans sa poésie, c'est l'excès d'ornementation de la phrase qui caractérise le lyrisme traditionnel. Dans le recueil *Drapeau rouge* (Pinson, 2008), il se montre favorable à une poésie qui sache demeurer dans la simplicité et dans l'authenticité des mots poétiques, et il voudrait supprimer tout ce que l'on ajoute au langage et qui est, d'après lui, superflu et qui nuit au bon progrès de la phrase : « C'est ça aussi qui importe à la phrase : enlever, éliminer tout ce qui nuit à son port de tête et à l'élégance de tout le corps qui s'ensuit » (Pinson, 2008 : 49).

Une dernière caractéristique traditionnellement associée au lyrisme, et que Pinson tente de maîtriser dans son travail de création poétique, pour atteindre un lyrisme sobre et modéré, c'est l'expression du « moi ». La poésie romantique, celle où le lyrisme semble avoir atteint son point culminant en ce qui concerne l'épanchement du « moi » et l'expression des sentiments du poète, a beaucoup travaillé l'utilisation du « moi », jusqu'au point de le faire devenir le point central du poème. Pinson affirme qu'il aimerait bien renoncer à l'utilisation du « moi » dans son écriture – peut-être pour éviter de tomber dans le sentimentalisme – mais il avoue qu'il lui

reste inévitablement collé aux vers, comme s'il était inhérent au sujet poétique qui s'exprime sur la page. Face à cette présence presque incontournable du « moi », Pinson s'attaque à lui et manifeste son désir – souvent frustré – de s'en défaire :

le moi je le concède, est haïssable
j'aimerais bien d'ailleurs certains jours m'en défaire
me fondre pour de vrai dans le décor
bucolique évoqué dans ces vers

mais il s'attache l'animal
refuse de s'évaporer dans la brume
qui pourtant lui plaît bien quand à fleur d'eau
dans les matins d'automne on la voit qui lévite

et même s'il lui prenait l'envie
(imaginons un jour de bile vraiment noire
où il sentirait décidément trop lourd) de
devenir diaphane et pour de bon
basculait d'un plongeon sans retour,
il y a fort à parier qu'au dernier moment
comme je sais très bien nager
je ramènerais moi-même ce maudit moi
sur la berge sans peine
car nous ne pesons que le poids d'un seul
et nous continuerions ensemble
à naviguer dans la vie
mon double et moi
à parler d'une seule voix (Pinson, 1993 : 57-58).

Parmi les poètes que nous avons considérés secondaires dans notre travail, à cause de leur approche plus timide au thème du quotidien, nous parlerons de Guy Goffette, qui semble s'intéresser à la présence de certains aspects lyriques dans sa poésie et qui, malgré son approche plus subtile au thème du quotidien, n'hésite pas à avouer que même pour dire les choses les plus simples et anodines en poésie, il y a tout un processus lyrique qui est mis en place. Dans l'essai écrit sous la direction d'Elisa Bricco, *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures énonciatives* (Bricco, 2012), on avoue une certaine tendance lyrique dans la poésie de Goffette, mais cette tendance est vite précisée comme faisant partie d'un « lyrisme pensif », en faisant allusion à un type de

lyrisme qui, tout en cherchant la place de l'homme dans le monde, souhaite demeurer auprès du réel :

Alors néo-lyrisme, soit. Mais avant tout lyrisme pensif. La poésie de Guy Goffette est doublement réflexive : le sujet se réfléchit en tous sens pour mieux penser le monde et l'homme dans le monde. Tout à la fois élan et projection, sortie de l'être et désir du réel, ce sujet s'éprouve pourtant, à l'échelle de l'homme, comme un simple souffle (Bricco, 2012 : 102).

De même, dans l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix déclare que la poésie de Goffette est celle qui semble questionner le plus la mise en place du lyrisme, en avouant que sa poésie n'hésite pas à rassembler des éléments plus traditionnellement associés au lyrisme, tout en reproduisant les clichés qu'ils représentent, ce qui provoque une mise en question automatique de ces valeurs poétiques traditionnellement lyriques :

Il est peu d'œuvres poétiques contemporaines qui invitent autant que celle de Guy Goffette à poser radicalement la question de l'expression lyrique. En effet, tous les ingrédients que la tradition répète à loisir, sont là réunis : expression du sentiment, aspiration à l'idéal, mélancolie, déploration du temps passé ou perdu, primauté de la voix et valorisation des ressources musicales du langage... Or nous sentons bien que chacun de ces motifs est trop stéréotypé ou trop vague pour rendre compte des subtils enjeux de cette écriture. Pour y voir un peu clair, il faut aller plus loin : chercher vraiment à entendre ce que la poésie réclame et ce pourquoi elle *porte plainte* (Maulpoix, 2009 : 221).

Dans un essai consacré à la figure de Goffette, Yves Leclair affirme également que ce poète pratique un « *délyrisme saugrenu* » (Leclair, 2012b : 120), ou un « lyrisme à l'envers », un « infra-lyrisme » qui « chante faux » : « C'est comme du lyrisme à l'envers qui chante à deux tons, un infra-lyrisme qui chante justement faux et qui émeut comme la voie ferrée désaffectée que regardent passer les vaches placides et non l'inverse dans ce monde à l'envers » (Leclair, 2012b : 157).

En ce qui concerne plus directement les recueils poétiques de Goffette, nous citerons l'extrait qui suit, tiré du recueil *L'adieu aux lisières* (Goffette, 2007), où le poète se montre surpris de son éloquence, de sa facilité à laisser couler des mots, des mots qu'il utilise pour dire une chose tout à fait banale, à savoir qu'il y a un arbre dans le jardin. Dans ce passage-là, il fait également référence au lyrisme, en disant qu'il met la « lyre au galop » dans sa tête et que c'est

alors que les mots poétiques surgissent. D'après Goffette le processus lyrique entre en jeu dès que les mots atteignent l'espace poétique :

Mon Dieu, tout ce qui m'entoure ce matin dans
La complicité des fenêtres
Ces mots qui me sortent de partout avant que j'aie
Pu en connaître
Toute cette lyre au galop d'un bord à l'autre de
Mon crâne et le grelot de la pluie sur le toit
Tout cela
Pour dire qu'il y a un arbre dans le jardin [...] (Goffette, 2007 : 187).

En continuant avec l'étude de auteurs qui réalisent une approche plus timide du thème du quotidien dans leur poésie, le poète que nous aborderons ensuite apporte un point de vue intéressant dans notre approche de la présence du lyrisme dans la poésie des auteurs étudiés. Il s'agit de Pierre Alferi, qui se caractérise par une démarche poétique plus expérimentale et, en conséquence, plus en désaccord avec toute présence ou nuance lyrique au sein du poème. C'est pourquoi, contrairement au reste des poètes étudiés, Alferi refuse catégoriquement tout trait lyrique dans le langage et maintient une position ferme vis-à-vis de son rejet de toute trace de lyrisme en poésie. Parmi les aspects associés au lyrisme qui sont rejetés par Alferi, nous pourrions citer l'embellissement de la langue, la musique ou le chant lyrique, des aspects qu'il critique et auxquels il préfère l'alternative de la parole poétique, des mots eux-mêmes. Alferi construit ses poèmes avec la parole poétique, avec ce qui est dit, et non pas avec la musique ou le chant poétique qui peut en découler. Par exemple, dans l'essai *Chercher une phrase* (Alferi, 1991), il affirme que « la tâche lyrique de la littérature » consiste en « l'imitation d'une voix anonyme, inaudible » qui serait dépossédée « de tout pathos expressif », ce qui nous montre le regard méfiant que Pierre Alferi montre vis-à-vis du lyrisme :

Imiter une voix : on peut appeler cette tâche la tâche lyrique de la littérature. Mais n'est-ce pas avant tout dans l'expression des sentiments que réside le lyrisme ? Reconduit à son point de départ, il se trouve dépouillé de tout pathos expressif. [...] Plutôt qu'une régression vers la chimère d'une voix personnelle, intérieure, d'un timbre infra-linguistique, le lyrisme est alors l'imitation d'une voix anonyme, inaudible, qui ne peut que s'écrire et confère au texte sa nouveauté, sa singularité véritable. (Une voix n'est en elle-même ni blanche, ni douce, ni rugueuse : c'est une voix non vocale) (Alferi, 1991 : 75).

L'attitude d'Alferi vis-à-vis des valeurs représentées par le lyrisme est très critique, et il n'hésite pas à condamner même des institutions qui encouragent ces emplois de la parole

poétique proche au lyrisme, comme c'est le cas du « Printemps des poètes », une initiative de Jack Lang et d'Emmanuel Hoog, soutenue par le Ministère de la Culture, à travers le Centre National du Livre, le Ministère de l'Éducation Nationale, et le Conseil Régional d'Île-de-France, et dont le directeur artistique est Jean-Pierre Siméon. Cette initiative a ceci comme objectif, tel qu'il est précisé dans le site web du « Printemps des poètes » : « informer, conseiller, former, accompagner des projets, mettre en relation, promouvoir le travail des auteurs vivants, des éditeurs, des artistes » (Site officiel du « Printemps des poètes »). Dans un entretien accordé par Alferi dans le blog du journaliste Amaury da Cunha du journal Le Monde, à la question « quel est le cliché le plus odieux que vous avez pu entendre à propos de la poésie ? » Alferi répond : « L'embellissement du quotidien et le supplément d'âme promis par le patronage culturel dans le genre du « Printemps des poètes » » (Da Cunha, 2012). Cette réponse nous montre qu'Alferi est un poète qui partage certains questionnements et soucis avec le reste de poètes étudiés dans notre travail, mais maintient un rapport évident avec des tendances poétiques plus expérimentales et donc, aux antipodes de cette volonté que nous avons repérée chez d'autres poètes de récupérer et réinterpréter certaines valeurs poétiques liées à un certain lyrisme.

Ainsi, si nous avons décidé d'inclure la figure d'Alferi dans cette étude sur les soucis des poètes étudiés sur une nouvelle approche du lyrisme, c'est parce que, d'une certaine façon, il témoigne de la tendance des poètes plus expérimentaux, qui continuent de rejeter avec force toute présence lyrique dans le poème. La figure d'Alferi est donc très intéressante dans notre étude, dans la mesure où il représente un accès différent à la dimension poétique, tout en mettant en valeur, comme nous l'avons déjà vu auparavant, le quotidien et la simplicité de l'écriture. C'est-à-dire, Alferi serait le poète qui, contrairement au reste de poètes qui font partie de notre étude, met en valeur la présence du quotidien en poésie, mais non pas comme une manière de maintenir le contact avec la réalité et de pouvoir ainsi se permettre une certaine récupération des valeurs lyriques en poésie, mais plutôt pour éviter à tout prix dans sa poésie le lyrisme dans sa définition d'excès et d'ornementation. Alferi conçoit le lyrisme en poésie à partir d'une perspective beaucoup plus formaliste et expérimentale, si nous la comparons à la conception poétique du reste des poètes de notre étude, ce qui le conduit à n'accepter qu'un lyrisme que nous pourrions qualifier de « littéral », dans la mesure où il le perçoit comme un procédé d'imitation de voix.

Cette vision critique et désapprobatrice du lyrisme qu'Alferi semble avoir, est souvent reflétée dans ses poèmes, même avec un certain ton ironique, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997) :

[...] à partir de cent vingt
Battements on a droit au lyrisme
Moral, sentimental [...] (Alferi, 1997 : 81).

Dans un article écrit par Éric Trudel, de l'Université du Nebraska, il décrit cette manière dont Alferi refuse tout contact avec le lyrisme ou, plutôt, la manière dont ce poète tente de débarrasser et de démunir le lyrisme de ses excès, pour atteindre un lyrisme le plus pur et le plus simple possible :

S'en tenir strictement comme il le fait au phénomène d'une « force engagée dans la formation d'une phrase » sans le moins du monde s'intéresser à l'origine ou au référent de celle-ci, s'intéresser au seul élan de la parole en lui-même excessif, mais mesuré par la scansion phrastique, par la syntaxe, c'est aussi, pour Alferi, une manière de mettre le lyrisme en échec, ou du moins de le « dépouiller » une fois pour toutes « de tout pathos excessif », cela pour le rendre à sa plus simple vérité, c'est-à-dire, à la vie. [...] La présence d'un sujet (lyrique) réduit au plus simple (Trudel, 2012 : 150).

Pour atteindre ce lyrisme épuré dont nous parlions précédemment, Alferi est prêt à renoncer à la présence du sujet dans le poème, à la partie la plus musicale et donc, par extension, la plus lyrique du poème, pour revendiquer une notion plus grammaticale du poème, qui est celle de la prosodie. Mais, paradoxalement, cette prosodie revendiquée par Alferi nous renvoie en même temps vers nous-mêmes, c'est-à-dire, elle nous conduit vers le sujet, mais pas en suivant le chemin fréquenté par le lyrisme traditionnel :

Qu'est-ce qui donne ce matin
Aux accidents bien ponctués
Du marché, du café, du retour à la chambre noire
La cohésion du film ? Pas la musique
Plaquée si redondante qui est la honte
Du cinéma. Une prosodie plutôt
Improvisée qui fait aussi retour
Sur soi nonchalamment (Alferi, 1997 : 15).

C'est-à-dire, malgré le refus évident d'Alferi des voies poétiques lyriques, et de ses efforts pour faire disparaître le sujet lyrique dans ses poèmes, il est en même temps conscient de la difficulté de faire une poésie singulière sans tomber dans la subjectivité, une difficulté qu'il tentera de surmonter en demeurant au plus près du commun et du trivial, c'est-à-dire de

l'impersonnel et du « moins particulier », pour tenter d'atteindre un état qu'il qualifie d'« infra personnel », ainsi qu'il l'a affirmé dans la revue *Le matricule des anges* en 2004 :

Mais comment être singulier sans entrer dans la subjectivité d'un style, sans poser une voix ? Parler à la première personne, en gros, c'est ce qui définit la poésie lyrique : quelqu'un parle et parle de ce qu'il éprouve, ce qui est la chose la plus traditionnelle du monde. Mais en même temps, ça ne suppose pas du tout nécessairement qu'on sache qui on est, de quels moyens on dispose et quelle est sa manière, son style, dans un savoir-faire ou une posture. Cela ne suppose pas non plus qu'on ait une idée de soi, et encore moins d'être soi-même particulier, original ou unique. Au contraire, il s'agira d'être attentif à ce qu'il y a de plus commun, de plus trivial et de moins particulier. C'est dans cette espèce d'infra personnalité en fait que j'aime me trouver (Person, 2004 : 23).

Un autre poète que nous avons considéré secondaire dans son approche au thème du quotidien, mais qui consacre une partie de son œuvre poétique à réfléchir sur la présence du lyrisme dans la poésie contemporaine, c'est Benoît Conort qui, d'après les propos de Jean-Michel Maulpoix, s'éloigne du lyrisme traditionnel « qui ventriloque le sujet lyrique », ainsi que nous le voyons dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a) :

[...] Cette écriture paraît céder. Son tissu lyrique se déchire. Elle se découd en « rhapsodie ». [...] Elle se fait délibérément prosaïque, plus aplatie et plus frontale, moins abstraite, moins lyrique, moins solidaire d'une tradition et davantage attachée à son temps. Plus ironique, plus sarcastique, plus emportée par la colère. [...] Voilà donc Orphée marmonnant les résidus de son chant au milieu des caddies du supermarché après l'avoir écouté aux portes des vieux temples. Et voilà que se fait plus âpre l'angoisse de la mort que plus rien n'apprivoise... [...] si l'obsédant creusement du noir constitue l'axe et le mouvement essentiel de l'écriture lyrique de Benoît Conort, il n'empêche cependant ni les jeux de mots, les blagues, les sarcasmes, les inventions, les trouvailles... » [...] Sous la plume de Conort, il s'agit plutôt de faire parler la mort directement dans une espèce de prosopopée critique qui ventriloque le sujet lyrique (Maulpoix, 2016a : 181-182).

Un peu plus tard dans le même essai, Maulpoix fait de nouveau allusion à l'écriture de Conort, en qualifiant son lyrisme de « dépourvu d'appui » et en le définissant comme « fait de *ruades* », ce qui nous permet d'affirmer que Conort met en place un lyrisme sobre et qui se méfie des excès :

Pourtant sous la plume de Benoît Conort, il est un lyrisme qui naît dans le noir, une parole qui « s'élabore dans le silence » et qui meut « ce qui la nie ». Ce lyrisme s'élève *de*

profundis, du fond de la condition humaine. [...] C'est un lyrisme dépourvu d'appui et qui fait contrepoids ou contrefeu à l'aspiration du *nada*.

C'est un lyrisme que je dirais volontiers fait de *ruades* (Ibid. : 187).

Ce poète qui se montre méfiant vis-à-vis du lyrisme, exprime son scepticisme ironiquement dans le passage suivant du recueil *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001) :

attention élégie

[...]

ne change rien je ne suis pas Orphée i got you babe (Conort, 2001 : 17).

Mais, malgré sa méfiance à l'égard du lyrisme, Conort avoue que le lyrisme finit par entrer inévitablement dans le poème et représente un stimulant ou une alternative à la platitude et à la lassitude des mots de tous les jours :

et tout ce métallique ce fatras de mécanique hélas pas

grippée

vaguement lyrique ce hic de mécanique objective dans

la gorge des mots coincés

mal chahutés lisses limpides plats lipides insipides (Ibid. : 23).

Ensuite, il faudrait parler de Marie-Claire Bancquart, qui se considère lyrique dans le sens où elle veut dire la présence du « je » dans le poème, tout en s'éloignant de l'autobiographie, tel que nous le constatons dans son recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010) : « La présence, oui. Si c'est là une adhésion au lyrisme, eh bien je suis lyrique, sans aucun doute. Dans la mesure pourtant où il s'agit de la présence du sujet poétique, qui sort bien des entrailles du « je » et de ses os, mais qui n'est pourtant pas le « je » de l'autobiographie » (Bancquart, 2010 : 24).

En fait, pour Bancquart, le vrai « moi », notre véritable identité, ne réside pas dans les mots que nous écrivons, mais plutôt dans les mots que nous omettons et que nous retenons en nous, dans ceux que nous n'écrivons pas, voilà probablement pourquoi elle n'a pas peur d'écrire et de dire son « moi » sur la page, parce qu'elle sait que la véritable essence identitaire de ce « moi » restera cachée dans ce qui n'est pas dit en poésie, comme elle nous le fait constater dans son recueil *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents* (Bancquart, 2005) :

MOTS CACHÉS

Le livre

que nous n'écrivons pas

le vrai nôtre.

Mots cachés, retenus.

L'un parlerait le patois du grand-père.

L'autre serait un graffito : prénom, fruit.

Près d'eux, au secret de nos corps,

attendent

nos *inconnues dernières paroles*

qui seront incomprises de nous

et

par d'autres

écoutées – mais perdues (Bancquart, 2005 : 113).

C'est pourquoi, lorsqu'elle parle du « moi » ou de la présence du sujet poétique dans ses poèmes, elle finit par conclure que chaque poète a sa manière à lui de le mettre sur la page, ce qui nous montre que Bancquart croit en la présence du sujet poétique dans le poème : « Il n'y a pas de recette, ni de généralité, mais autant de « présences du sujet poétique » que de poètes. Sentir une forme exprimée dans un texte, quel qu'il soit » (Bancquart, 2010 : 28).

D'un point de vue plus théorique, Bancquart fait allusion aux tendances poétiques qui se sont développées notamment dans les années 1960-1970, et qu'elle critique parce qu'elle les croit responsables d'un processus de stérilisation de la poésie, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010) : « Je faisais, non sans quelque raison, porter la responsabilité de l'intransigeance d'alors à la théorie, philosophique et linguistique, qui avait pénétré la poésie. Il me semblait qu'elle l'avait, à des degrés divers, stérilisée dans l'abstraction » (Bancquart, 2010 : 14). Dans ce même recueil, Bancquart parle de ces tendances poétiques opposées au lyrisme des années 60-70, qui ont fait que la poésie s'approche d'une démarche trop froide, pour devenir une poésie de laboratoire. En plus, Bancquart est persuadée que cette tendance a éloigné beaucoup de lecteurs de la poésie :

On allait vers une espèce de scientisme. On risquait de perdre la spontanéité, de même que l'interrogation sur le sens (y compris éventuellement le sens absent, négatif) de l'existence concrète, qui est si essentielle à la poésie... [...] Je crois aussi que cette « poétique-poésie

de système » a détaché de la poésie en général toute une part du public, qui ne se plaisait pas forcément à lire ou à entendre des textes qui s'interrogent en langage aride sur leur propre pertinence (Ibid. : 21).

Avant de finir, nous allons brièvement parler du poète William Cliff qui, ainsi que nous l'avons constaté chez James Sacré, fait preuve d'une tendance à exprimer des sujets vulgaires, bas et parfois même obscènes en poésie, ce qui nous montre que Cliff est un poète qui n'exclut aucun aspect de la réalité, aussi basse et vulgaire soit-elle, pour la faire entrer en poésie, en lui donnant ainsi l'occasion de devenir un élément qui pourrait déclencher du lyrisme en poésie. C'est le cas de son recueil *Le pain quotidien* (Cliff, 2006), où le poète n'hésite pas à faire entrer dans ses poèmes des éléments en principe antipoétiques, comme c'est le cas de la « capote » citée dans cet extrait, où nous avons d'ailleurs la sensation que cette capote est personnifiée, et qu'elle fait allusion en réalité à une personne que Cliff qualifie de « servante jetée dehors » :

une capote traînait sur le sol
abandonnée béante suppliante
comme pleurant sur ce qui la désole
dans cet état grotesque de servante
jetée dehors sans qu'on ne se lamente
sur l'horreur de son pitoyable sort
et j'essayais d'imaginer les corps
de ceux qui ainsi s'étaient servi d'elle
mais malgré tous mes efforts je ne sors
rien de nouveau qui rien ne renouvelle (Cliff, 2006 : 36).

Avant de passer au chapitre suivant, nous consacrerons quelques lignes à l'étude des conclusions que cette approche du lyrisme du quotidien, réalisée grâce au regard critique versé sur le lyrisme traditionnel, nous a permis de tirer. Tout d'abord, nous évoquerons une idée développée lors de la première partie du travail, dans laquelle nous avons vu que le fait de demeurer toujours en contact avec la réalité et le vécu, faisait surgir une poésie de circonstance, et ouvrait une nouvelle voie d'exploration lyrique chez les poètes étudiés. À partir de cette constatation, nous avons révisé l'évolution que la poésie a eue en rapport avec la notion du lyrisme, et nous avons vérifié qu'après l'immense épanchement lyrique du romantisme, la poésie a voulu s'éloigner de tout ce qui avait affaire au lyrisme. Mais, les poètes que nous étudions, représenteraient une nouvelle vague poétique qui cherche une certaine restauration ou, plutôt, une réinterprétation ou une actualisation des valeurs lyriques propres à la poésie, pour les intégrer dans la conception poétique contemporaine, ce qu'ils effectuent grâce au

développement d'un regard critique qui cherche à mettre en question tout rapport lyrique au langage et à la poésie, et qui est possible grâce à la considération du quotidien en tant que valeur poétique capable de déclencher un type de lyrisme sobre, épuré et retenu en poésie.

Néanmoins, ces poètes sont conscients des risques d'effusivité et de sentimentalisme que le contact avec le lyrisme peut entraîner, malgré leur intention et leur insistance pour demeurer dans le versant le plus réservé possible du lyrisme, c'est pourquoi ils prônent une poésie simple, austère, qui sache demeurer au plus près du réel, pour ainsi éviter de tomber dans l'excès. Dans cette démarche de récupération et de réinterprétation du lyrisme que nous pourrions qualifier de prudente et de sobre, le quotidien joue un rôle essentiel, car, c'est la présence du quotidien en poésie qui permettra à ces poètes de garder les pieds sur terre et d'entamer de nouvelles incursions dans le lyrisme, adaptées aux exigences poétiques contemporaines. Nous pourrions donc qualifier ce que ces poètes font dans leur poésie, comme une sorte de lyrisme du quotidien, dans la mesure où c'est l'intégration du quotidien dans leur poésie qui leur permet de mener à bien une sorte de réinterprétation du lyrisme dans le contexte contemporain.

De même, cette réappropriation de certaines caractéristiques lyriques à travers le quotidien, nous montre que ces auteurs sont marqués par la perspective poétique contemporaine, dans laquelle les poètes refusent d'être classés dans des écoles déterminées ou des courants proprement dits, mais ils suivent des démarches poétiques plutôt individuelles, ce qui n'empêche pas que leurs chemins confluent parfois, comme c'est le cas de cette nouvelle approche du lyrisme qu'ils semblent vouloir explorer tous à partir de la présence de divers aspects du quotidien dans leur poésie. C'est-à-dire nous verrons difficilement l'un des auteurs étudiés s'autoproclamer comme un poète « lyrique » ou « néo-lyrique », car ces poètes fuient les étiquettes et les classifications préétablies, même s'il est vrai qu'ils partagent quelques traits qui pourraient les rassembler parfois sous une même rubrique.

CHAPITRE 4 : D'AUTRES THÈMES PRÉSENTS DANS LA POÉSIE ACTUELLE

Dans les deux grands chapitres que nous venons d'élaborer, nous avons minutieusement étudié les principaux aspects qui témoignent de la présence du quotidien dans l'œuvre, aussi bien poétique que théorique ou critique des auteurs étudiés, en distinguant des caractéristiques qui relèvent d'un côté plutôt positif ou neutre de la manière dont le quotidien se manifeste dans l'œuvre de ces poètes, et des caractéristiques qui participent d'une perspective plus négative ou critique de la mise en poésie du quotidien. Cette étude approfondie nous a permis de confirmer que les poètes qui font partie de notre étude se montrent particulièrement attentifs aux diverses représentations du quotidien dans leur œuvre poétique, une attention qu'ils poursuivent également dans leurs travaux plus théoriques et critiques sur la poésie contemporaine en général et sur la manière d'aborder le travail de création poétique en particulier. Ceci nous permet d'affirmer que la présence du quotidien dans l'œuvre de ces poètes occupe une place privilégiée, dans la mesure où, d'une part, le quotidien représente un thème poétique à part entière et, d'autre part, il devient le véhicule d'autres thèmes et réflexions poétiques qui parviennent à se déployer sur la page en ayant le quotidien comme intermédiaire ou comme représentant de leur présence en poésie.

Néanmoins, au fur et à mesure que nous avons avancé dans l'étude des œuvres aussi bien poétiques que théoriques ou critiques de ces poètes, nous avons remarqué que, malgré leur prédilection indéniable pour le quotidien et sa présence dominante dans leurs travaux, ils accordent également de l'importance à d'autres thèmes qui parsèment aussi leurs œuvres et qui constituent des points de partage auxquels ils attribuent un poids et une présence similaire dans leurs créations. Il ne faut pas oublier que l'une des caractéristiques essentielles de la poésie contemporaine, consiste en l'absence d'écoles ou de courants poétiques proprement dits, et que le panorama contemporain se caractérise précisément par un paysage plein d'individualités poétiques qui refusent normalement d'être classées ou cataloguées comme faisant partie de tendances déterminées. Lors de notre travail, nous avons pu vérifier que, malgré la confluence indéniable des poètes étudiés dans le thème du quotidien, qui représente un trait poétique commun dans leur poésie, aucun d'entre eux ne se proclame comme un « poète du quotidien », et ils ne font aucun effort pour être rassemblés autour de cette préférence vis-à-vis d'une poésie aux aguets du quotidien. Ce manque d'écoles ou de courants poétiques qui caractérise la poésie contemporaine, est mis en relief par le poète et essayiste Jean-Michel Espitallier dans son essai *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014), où il avoue

que cette disparition « de grandes écoles » poétiques, provoque en même temps une remise en question de ce qu'est la poésie elle-même :

Plus de grandes écoles mais des courants, des flux, des zones d'influence, des gestes, des matériaux. Plus d'œuvres phares à vertus canoniques mais une polyphonie de formes, de voix, d'ateliers, en mouvements satellitaires autour de centres absents. [...] À se demander si le terme même de « poésie » convient toujours. La question « est-ce encore (ou déjà) de la poésie ? » induit toujours sa question corollaire : « Qu'est-ce que la poésie ? » On n'en sort pas ! (Espitallier, 2014 : 55).

Le poète et essayiste Jean-Luc Maxence souligne lui aussi cette tendance qui semble marquer la poésie contemporaine, et qui la dirige vers un panorama qu'il qualifie d'« hybride ». Dans cet extrait de son essai *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine* (Maxence, 2014), il affirme que les catégories précédemment utilisées pour classer les diverses tendances poétiques ne sont plus valables aujourd'hui, où nous nous trouvons dans une époque marquée par ce que Maxence lui-même appelle « des approches multiples » :

Si la poésie française, à l'aurore de ce XXI^{ème} siècle troublé, ne saurait être présentée, analysée, évaluée, textes à l'appui selon les mêmes critères et les mêmes procédés que la création des trois siècles précédents, il est évident qu'on ne saurait occulter, aujourd'hui, l'importance croissante des sites, des blogs, des myriades de poèmes lancés « en ligne », en direct, sur la Toile magique du virtuel en métamorphose. [...] Alors, vraiment, il devient évident que les balises pour classer et comprendre ne sont plus les mêmes, et les points de repères non plus. [...] Toutes les tendances ont comme « implosé », s'interpénétrant les unes les autres, jusqu'à l'instauration de l'hybride comme principe. Certes, les courants aisément repérables du romantisme, du symbolisme, du dadaïsme, du surréalisme, [...] du réalisme, [...] du lettrisme, de la poésie blanche, [...] gardent en 2014 encore une influence plurielle et profonde. Mais, par-delà ces tentations de classement, [...] des approches multiples de la poésie française s'imposent (Maxence, 2014 : 12-14).

Cette absence de volonté de regroupement de la part des auteurs eux-mêmes, représente donc une caractéristique indéniable de la poésie contemporaine qui, pourtant, n'implique pas que nous ne puissions pas repérer certaines inclinations ou propensions dans l'œuvre des poètes étudiés, comme c'est le cas de cette présence du quotidien que nous venons d'analyser dans les deux grands chapitres précédents. Et il se passe de même avec la présence d'autres thèmes et réflexions poétiques que ces poètes semblent partager dans leurs œuvres. Il est vrai que ces thèmes n'ont pas une présence aussi importante et constante dans leur poésie que les grands

thèmes que nous venons d'étudier précédemment et qui sont en rapport direct avec la mise en poésie du quotidien mais, tout de même, il s'agit de thèmes poétiques auxquels ces auteurs font également attention, et que nous avons considérés importants pour compléter notre étude et obtenir une vision plus complète de l'œuvre aussi bien poétique que critique ou théorique des poètes étudiés.

Dans ce chapitre, nous ferons donc allusion à des thèmes que les poètes qui font partie de notre travail partagent dans leurs recueils, des thèmes qui, a priori, ne sont pas directement en rapport avec la présence du quotidien en poésie, du moins apparemment, mais qui constituent tout de même des points de confluence ou de rencontre dans leur travail poétique, et qui nous permettent ainsi de renforcer l'idée qu'ils partagent un espace poétique constitué de quelques ressemblances indéniables, malgré leur réticence à reconnaître leur appartenance à une tendance poétique déterminée. Ces ressemblances ou ces points de confluence, ne nous permettent pas de qualifier cet espace de partage poétique de véritable école ou de groupe poétique, parce que, ainsi que nous l'avons déjà évoqué, ces poètes sont quand même des contemporains qui refusent de faire partie d'un mouvement proprement dit, et qui continuent, malgré ces ressemblances que nous nous disposons à relever, de développer leur travail poétique en suivant des démarches notamment individuelles et qui diffèrent parfois autant qu'elles se ressemblent dans d'autres occasions.

Les principaux thèmes que nous avons relevés comme faisant partie des inquiétudes communes de ces poètes et qui semblent avoir une présence importante dans leurs œuvres, sont les suivants : la réflexion méta-poétique, qui comprend le questionnement sur l'écriture et sur la situation de la poésie contemporaine en général, le silence, la mort et le voyage. Néanmoins, ces thèmes qui, en principe, semblent ne pas avoir de rapport direct avec le thème du quotidien dont il est question dans notre travail, et qui semblent se développer en dehors de la sphère de la banalité, représentent également, même si de manière beaucoup plus subtile et secondaire, des thèmes dans lesquels le quotidien se déploie et se révèle sur la page, en agissant finalement comme des aspects accessoires ou complémentaires de ce quotidien. Autrement dit, arrivés à ce stade de notre travail, dans lequel nous avons soigneusement et longuement analysé les différentes représentations du quotidien dans l'œuvre des poètes étudiés, nous sommes en état d'affirmer que le quotidien constitue l'un des aspects fondamentaux de leur poésie, un noyau autour duquel tournent des motifs et des procédés poétiques qui sont très variés, mais qui conservent tous un lien indéniable avec ce noyau que représente la récurrence et l'insistance que ces poètes manifestent vis-à-vis du quotidien. Ainsi, ces thèmes autres que nous nous

disposons à présenter comme étant, a priori, des aspects extérieurs ou étrangers au quotidien, constituent en réalité des éléments complémentaires de la présence du quotidien en poésie, dont ils témoignent souvent l'existence au sein du poème. De même, lorsque les poètes que nous étudions disent ces thèmes autres dans la sphère poétique, ils font appel au même langage simple, familier et près de l'oralité et des emplois linguistiques quotidiens que nous avons repéré lors de notre analyse des thèmes qui montrent directement la présence du quotidien en poésie ; ils seront donc inévitablement influencés par ce langage aux allures quotidiennes. C'est-à-dire ces thèmes alternatifs n'évoquent pas directement le quotidien dans la poésie des poètes dont il est question dans notre travail, mais ils sont souvent déployés et développés sur la page en rapport avec le quotidien, aussi bien du point de vue thématique que formel de la poésie.

Par exemple, dans le cas de la réflexion métapoétique, nous avons observé que les poètes étudiés mettent parfois en rapport leurs réflexions sur la poésie avec le quotidien, le banal et la simplicité. C'est ce que nous avons remarqué chez Maulpoix, qui décrit le poète comme un « homme ordinaire » (Maulpoix, 1994 : 25), et qui revendique que le poète « doit dire les choses ordinaires de la vie » (Maulpoix, 2005 : 87) ; James Sacré affirme aussi que la poésie a lieu « dans la banalité du sens » (Sacré, 2000 : 76) ; pour Antoine Emaz, la poésie s'accomplit « dans la colle du réel » (Emaz, 2004 : 322) ; Yves Leclair définit le poète comme « un simple / être qui fait la manche » (Leclair, 1993 : 51) ; et Jean-Claude Pinson croit que la poésie nous permet d'éviter l'aliénation à laquelle le quotidien peut nous conduire, en affirmant que la poésie est « l'aiguillon d'une existence non aliénée » (Pinson, 2002 : 13).

Pour ce qui est du silence, il s'agit aussi d'un thème qui est parfois reflété dans le quotidien dans l'œuvre des poètes étudiés. De manière générale, le silence est souvent présenté comme une issue possible face au bruit médiatique que le langage quotidien peut produire ; la poésie nous rapprocherait donc de ce silence jugé nécessaire par les poètes étudiés, pour combattre le bruit médiatique quotidien. En plus, pour ces poètes, le silence constitue également une manière de mieux appréhender l'extraordinaire du quotidien, ainsi que nous l'avons observé chez Antoine Emaz qui, dans son recueil *Planche* (Emaz, 2016), parle de la « densité du silence » qui naît des bruits quotidiens : « Densité du silence. Est-ce du silence ? Pas vraiment. Plutôt des bruits non humains : vent, mer, oiseaux, feuilles... De menus bruits qui font silence parce que chacun d'eux a sa place dans le continu sonore du jardin » (Emaz, 2016 : 80).

En ce qui concerne le thème de la mort, les poètes qui font partie de notre étude, traitent ce thème poétique traditionnel en apportant leur regard particulier, inévitablement marqué par leur rapport au quotidien en poésie. Ces poètes savent que la mort fait partie de notre quotidien, et que nous sommes voués à « habiter notre condition mortelle » (Maulpoix, 2002b : 60), d'après les propos de Maulpoix. C'est ce que nous constatons aussi chez James Sacré, qui envisage la mort comme un événement dramatiquement quotidien en affirmant que « elle [la mort] est là, quotidienne et qui donne la main » (Sacré, 2001 : 58). De même, d'après ces poètes, la mort nous encourage à mettre en valeur les petites choses du quotidien, ainsi que nous le constatons chez Marie-Claire Bancquart, qui affirme que la mort nous permet de « profiter dans l'instant de toute chose, même minime » (Bancquart, 2010 : 18).

Finalement, nous parlerons du voyage, et nous verrons que le fait d'être des poètes particulièrement attentifs au quotidien, provoque qu'ils versent un regard qui prend spécialement en considération les déplacements quotidiens, qui constituent l'un des aspects caractéristiques de nos vies actuelles, notamment dans les milieux urbains dans lesquels ces poètes circulent. En plus, nous avons remarqué un refus généralisé du tourisme de masse et un désir de voyager autrement, en faisant plus attention à tous les éléments que comporte la découverte de l'ailleurs. C'est ce que nous avons constaté chez Maulpoix, qui ne veut « pas de tourisme évidemment, pas de club de vacances » (Maulpoix, 2005 : 90), ou chez Sacré, qui souhaite voyager mais « pas pour collectionner des pays, comme font beaucoup de touristes » (Sacré, 2013b : 68). Finalement, nous avons repéré une volonté de la part de ces poètes de recueillir de petits détails lors des voyages, qui acquièrent une valeur renouvelée au sein du poème, ainsi que Leclair nous le fait constater : « Pour le passant ordinaire en ce bas monde, chaque chose, chaque être peut devenir une Ithaque » (Leclair, 2012a : quatrième de couverture).

À part ces thèmes que nous avons repérés comme faisant partie de l'œuvre des poètes étudiés, il y en a beaucoup d'autres que chaque poète, de manière plus individuelle et personnelle développe dans son œuvre, puisqu'il ne faut pas oublier que chaque auteur, notamment dans l'ère contemporaine, envisage son travail de création poétique de manière très indépendante et en insistant sur les thèmes qui le concernent ou l'obsèdent même personnellement. Mais, pour la réalisation de ce travail, nous allons nous concentrer sur les thèmes que ces poètes semblent partager, car, l'étude que nous nous sommes proposé de réaliser est basée sur l'analyse comparative de l'œuvre de ces poètes, qui ne cherche pas à analyser chacun des auteurs dans leur individualité, mais de faire en sorte que l'étude contrastive de tous

nous permette d'aborder leur convergence dans le thème du quotidien notamment, mais aussi dans d'autres thèmes comme ceux que nous entreprenons d'étudier ici.

4.1. La réflexion métapoétique

Le premier thème que nous allons aborder parmi ceux qui semblent représenter des points de convergence dans l'œuvre des poètes étudiés, à part ceux qui sont directement en rapport avec la présence du quotidien dans leur poésie et que nous venons d'étudier dans les deux grands chapitres précédents, c'est le questionnement sur l'écriture et sur la situation de la poésie contemporaine, un thème que nous pourrions considérer comme étant présent dans toute la poésie contemporaine en général, et non seulement dans l'œuvre des poètes qui font partie de notre étude. La poésie contemporaine se caractérise par un esprit d'autoréflexivité assez développé, c'est-à-dire le poète contemporain aborde l'espace poétique comme un espace de création mais aussi comme un espace métapoétique, de réflexion sur la langue et sur le fait poétique lui-même, d'où ce caractère d'autoréflexivité que nous venons d'évoquer. Comme l'affirme Jean-Michel Maulpoix dans son recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a) : « Paul Valéry, après Baudelaire, l'a répété : le poète moderne associe un critique à ses travaux. Il est son propre juge » (Maulpoix, 1996a : 14). De même, dans l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), Maulpoix souligne la mise en question du langage que le poète réalise dans tout acte poétique, en affirmant que dans le paysage contemporain, « le langage est porté jusqu'à un point critique » :

La poésie est ce mode d'expression dans lequel le sujet manifeste le plus directement ses sentiments et ses désirs. [...] Ainsi pose-t-il dans le vif du langage la question des liens, des affects, et du possible humain. [...] Troublé et menacé par le pathos, le langage est porté jusqu'à un point critique où il s'interroge et se corrige, s'évalue et se juge : réflexif et délibératif, tel est volontiers le chant (Maulpoix, 2009 : 24-25).

Ce partage qui semble exister chez le poète contemporain entre sa tâche de créateur et celle de critique, est également remarqué par l'écrivain et essayiste Jean-Michel Espitallier dans son essai *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014), où il avoue que la poésie cherche à se définir, même s'il considère que la meilleure définition de la poésie nous est fournie par le poème lui-même : « La poésie peut également se définir par le fait même que l'on cherche constamment à la définir ; mais la meilleure approche critique de la poésie c'est le poème » (Espitallier, 2014 : 58). Également, dans l'essai *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures*

énonciatives (Bricco, 2012), écrit sous la direction d'Élisa Bricco, la poésie contemporaine est présentée comme étant favorable à « l'enquête littéraire », et les poètes comme ceux qui ont « l'opportunité de questionner » le monde actuel et notre rapport à la réalité à partir du travail avec la langue :

Du fait de cette situation de liminalité par rapport aux dynamiques éditoriales et économiques, l'écriture poétique constitue un champ favorable pour l'enquête littéraire, tant du point de vue des créateurs que des critiques et des lecteurs. Les poètes deviennent, ou restent, des témoins privilégiés de notre temps qu'ils ont l'opportunité de questionner tout en travaillant sur les formes et les dispositifs du dire poétique (Bricco, 2012 : 8-9).

Le poète Antoine Emaz avoue également, dans son recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), qu'il est un poète qui, comme beaucoup d'autres contemporains, partage son travail entre la critique littéraire et la création poétique, tout en insistant sur l'importance de bien distinguer ces deux activités qui ne sont pas incompatibles – parfois elles sont même complémentaires – mais que le poète doit développer séparément d'après lui :

Ne pas confondre activité critique et activité poétique : elles sont bien sûr liées et se nourrissent l'une l'autre, mais elles demeurent profondément différentes. La critique est une activité secondaire qui demande des acquis, la poésie est une activité primaire qui va vers ce qu'elle ne sait pas. Disons cela ainsi. Voilà qui explique pourquoi une panne poétique n'interdit pas le travail critique. Au contraire, elle le favorise puisqu'elle laisse de l'énergie inemployée (Emaz, 2012 : 107-108).

Dans le cas de James Sacré, il affirme aussi que la poésie demeure un acte de questionnement, donc, une opération critique par définition qui, d'après ses propos cités ci-dessous et qui font partie de l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), n'existe qu'« au mode interrogatif » :

Je finis par penser que la poésie ne peut que s'en tenir au mode interrogatif. [...] Je garde en tout cas mon goût des questions, ou des semi-questions, des affirmations mêlées d'un brin de méfiance... [...] Comme si je croyais que continuer à écrire comme je finis par le faire allait forcément me dire ce que sont ces façons d'écrire, et les justifier (Sacré, 2013b : 217-218).

Tous ces exemples que nous venons de relever nous montrent que le rôle critique et interrogateur du poète contemporain est remarqué non seulement par les poètes qui font partie de notre travail, mais aussi par des auteurs qui contribuent à la théorisation sur la poésie contemporaine. Ainsi, il semblerait que l'une des caractéristiques essentielles du poète

contemporain, consiste à développer son travail de création poétique en consacrant une partie de ce travail à la réflexion et aux considérations sur la raison d'être de la poésie elle-même et sur le rapport que l'être humain entretient avec la langue, et c'est en interrogeant ce lien entre l'homme et la langue que le poète tente de comprendre la manière dont il s'inscrit dans le monde.

Nous allons commencer l'étude de ce questionnement sur l'écriture et sur la poésie contemporaine en général, en faisant allusion au poète Jean-Michel Maulpoix, probablement l'un des auteurs qui a le plus développé ses réflexions et ses considérations sur l'écriture poétique elle-même, aussi bien dans ses travaux critiques que dans ses recueils poétiques. Maulpoix est conscient que le fait d'aborder le travail poétique pousse inévitablement le poète à s'interroger sur le sens, l'origine, la fin et la justification de son travail en tant que poète. Dans le cas de Maulpoix, les références à ce questionnement sur l'écriture poétique elle-même sont aussi fréquentes et aussi développées, que la réflexion métapoétique représente un thème central dans son œuvre. Ainsi, ses recueils sont pleins de références directes à ce questionnement sur l'écriture poétique et sur le travail de la langue. Par exemple, Maulpoix consacre pas mal d'extraits à essayer de qualifier ou de définir son travail poétique, comme s'il voulait expliquer au lecteur ce qu'il fait lorsqu'il travaille avec les mots et ce qu'il cherche en les mettant sur la page. C'est le cas du recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994), où le poète se présente comme un « homme ordinaire » qui a consacré sa vie à l'écriture, mais qui ne considère pas que le fait d'avoir travaillé auprès des mots lui confère une importance particulière : « Je ne fus ni saint ni maudit, seulement un homme très ordinaire, mais dont écrire était l'idée fixe » (Maulpoix, 1994 : 25). Maulpoix est un poète qui conçoit l'écriture poétique comme une manière de vivre, qui lui permet en même temps d'établir un rapport étroit et particulier avec lui-même et avec autrui : « La littérature annexa tous mes sentiments et tous mes plaisirs. Elle me devint une façon de vivre avec moi-même autant que de converser à distance avec mes semblables » (Ibid. : 20). En plus, le poète arrive même à affirmer que le but essentiel de sa vie, c'est d'être capable d'écrire, comme si l'écriture représentait son aspiration ultime : « Je n'attends de la vie qu'une suite de feuilles de papier à barbouiller de noir » (Ibid. : 29).

Il y a également de nombreux fragments dans l'œuvre de Maulpoix, dans lesquels il fait des tentatives pour définir la poésie, ainsi qu'il nous le fait remarquer dans son recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b) : « Poème : cendre ou poussière sur quoi les mots tombent en pluie » (Maulpoix, 2016b : 135). Ces tentatives pour définir la poésie sont très nombreuses dans l'œuvre de Maulpoix, comme c'est le cas de cet extrait du recueil *Domaine*

Public (1998a), où il y a un poème qui parle sur la poésie elle-même, et qui représente un excellent exemple qui nous permet de nous approcher du questionnement et de la conception poétique que Maulpoix tente de déployer dans son œuvre :

La poésie fait le mur.
La poésie reste sans issue.
La poésie est un sport de combat.
La poésie est une prose particulière.
La poésie est le big-bang de la pensée.
La poésie est l'autre nom de la nudité.
La poésie est l'usage public de l'amour.
La poésie fait signe au sens. La poésie a son mot à dire.
La poésie dit ce qui est. La poésie ne s'en tient pas à ce qui est.
La poésie porte un string. Triangle noir sur triangle noir.
La poésie germine à l'intersection de la pensée et du désir.
La poésie n'est pas destinée à la direction mystique des âmes.
La poésie parle un langage obscur qui tend vers son élucidation.
La poésie porte avec elle ses démentis. Elle n'est pas dupe de ses chimères.
La poésie est ce langage en qui nos raisons d'être n'ont pas perdu leurs dents.
Poésie, chaque fois que la langue aspire à l'évidence.
L'esprit fait des bonds dans la langue.
La porte ne se referme pas (Maulpoix, 1998a : 57).

Mais, probablement, les traces les plus nombreuses de ces tentatives de définir et de décrire le poème, sont celles qui figurent dans les nombreux essais que Maulpoix a consacrés à la théorisation sur la poésie contemporaine en général, et sur le lyrisme en particulier. Nous pourrions multiplier les exemples de ces tentatives de définition du poème et du travail poétique infiniment, mais nous nous contenterons d'évoquer des exemples de quelques-uns de ses essais, ce qui nous permettra d'avoir une perspective claire de la conception poétique de Maulpoix, tout en faisant remarquer que ce questionnement poétique constitue un thème omniprésent aussi bien dans ses recueils poétiques que nous venons d'évoquer, que dans ses essais théoriques que nous nous disposons à citer brièvement. Par exemple, dans l'essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995), le poète définit ainsi la poésie : « [La poésie] est un espace où des liens se renouvellent, où des figures se pressent, où des êtres prennent langue » (Maulpoix, 1995 : 27). De même, dans l'essai *Poétique du texte offert* (Maulpoix, 1996b), Maulpoix tente de décrire le poème :

Un poème est un hommage que l'on rend au langage. [...] Cet objet fabriqué va se substituer à la réalité, surtout quand elle est perdue, ou impossible à atteindre. [...] Le texte offert constitue en lui-même un corps. [...] C'est un lieu de sens trompeurs, de stratégies cachées et de significations incertaines, un espace de voilement/dévoilement, d'entrouvertures. [...] Il y s'agit moins de nommer que de suggérer et induire (Maulpoix, 1996b : 22-23).

Dans l'essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b), Maulpoix souligne la singularité de la poésie : « Écrire un poème, c'est construire un objet de langage singulier entre tous. C'est donc, à travers lui, réinventer une fois de plus la poésie dont l'existence même demeure suspendue à la reconduction de ce geste inaugural » (Maulpoix, 1998b : 18). L'exemple suivant, qui représente une autre tentative de définir ou de décrire le poème, appartient à l'essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), où Maulpoix déclare ceci à propos du poème : « Poème, ce morceau de langue qui sait nos désirs et nos manques. [...] La poésie reste ce regard qui insiste, qui continue de se tourner vers où il n'y a rien à voir » (Maulpoix, 2002b : 46). Dans l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), nous avons également trouvé des tentatives de définition du fait poétique, telles que celle-ci :

La poésie [...] est un langage métré, qui arpente le site de « l'habiter » humain, dans « l'entre-deux du ciel et de la terre ». La créature y prend la mesure de ce qui lui appartient et s'y mesure à ce qui la dépasse. Elle tourne son regard vers les êtres et les objets du monde proche, aussi bien que vers d'invisibles lointains ou vers les hauteurs de l'azur. *Mesurer l'entre-deux*, tel serait le travail du poète dont le parcours est familier autant que périlleux puisqu'il lui faut dire les choses ordinaires de la vie, aussi bien que s'acheminer vers des régions extrêmes où s'égare le sens (Maulpoix, 2005 : 85-87).

En ce qui concerne l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), Maulpoix y définit la poésie comme une « écriture résistante » : « La poésie est une écriture résistante. [...] La poésie est un cadre : elle borde et découpe. Elle donne à la réalité des bords et un fond. [...] Là où il n'y a rien, là où rien ne peut être tenu avec certitude, il y a place pour ces curieux pièges de langue que sont les poèmes » (Maulpoix, 2009 : 40-41). Finalement, dans son essai le plus récent, *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), Maulpoix continue de faire des efforts pour tenter de définir ou de comprendre en quoi consiste l'acte poétique, en le présentant comme une expérience :

Plus intimement et plus radicalement que toute autre forme d'art, ou que tout autre genre, la poésie engage et met directement en jeu et en cause le rapport personnel à la langue de celui qui l'écrit (tout ce qu'il y projette de désirs, comme tout ce qui le retient de s'y livrer en aveugle). Car plus que tout autre genre, la poésie est une expérience (Maulpoix, 2016a : 77).

Tous ces exemples que nous venons de relever et qui appartiennent aux essais plus théoriques et critiques de Maulpoix, ne constituent que des exemples très restreints de l'importante place que cet auteur consacre dans ses essais aux considérations sur la poésie et sur le travail poétique lui-même, ce qui nous permet de confirmer que Maulpoix représente un exemple clair de cette nouvelle personnalité du poète contemporain, qui accompagne son travail de création de toute une tâche théorique ou réflexive sur l'acte poétique lui-même.

Avant de passer à l'étude d'autres poètes, nous citerons un exemple que nous avons tiré de l'essai *Le poète perplexe* (Maulpoix, 2002b), où Maulpoix fait une réflexion sur la situation actuelle de la poésie contemporaine, ce qui nous montre qu'à part les considérations concernant directement la création poétique et le travail avec les mots, Maulpoix consacre également une partie de ses réflexions à l'état actuel de la poésie, en se demandant « que peut aujourd'hui la poésie ? ». Ce questionnement le conduit, d'une part, à tenter de saisir les particularités du paysage poétique contemporain, mais aussi à se demander quel sera l'avenir de la poésie dorénavant :

Que peut aujourd'hui la poésie ? À coup sûr, pas grand-chose. Petites maisons, petits tirages, petit public, elle est vouée à peu d'audience. [...] La poésie peut n'être pas grand-chose, c'est-à-dire, par exemple, le contraire de la télévision, de ce que tout le monde regarde, de ce dont tout le monde parle, ou de ce qui fait parler tout le monde... La poésie peut être *autre chose*, ailleurs et autrement. Ailleurs que ce qui s'impose, circule, a du pouvoir. [...] La poésie a le privilège de constituer un petit territoire. [...] C'est une zone de langage plutôt secrète, méconnue, parfois obscure, un coin ou un recoin de langue dense et broussailleuse, où l'on peine à s'aventurer, mais où il se passe en vérité beaucoup de choses... [...] La poésie peut être la poésie : continuer de constituer cet espace réservé où la langue se concentre et s'observe au lieu de se dépenser, se galvauder et se distraire. Un espace où le sens, le sujet et le monde, restent en observation (Maulpoix, 2002b : 250-251).

Un autre poète qui semble consacrer une partie de son œuvre aussi bien poétique que plus critique ou théorique à cette réflexion sur le fait poétique lui-même et sur la situation actuelle de la poésie, c'est James Sacré, qui semble se soucier pour la manière dont les mots se dressent sur la page. Ce poète partage également ses réflexions sur la création poétique elle-même entre ses recueils poétiques et ses essais, dont nous relèverons quelques exemples. Nous allons commencer par cet extrait du recueil *Si peu de terre, tout* (Sacré, 2000), où le poète se demande ce qu'il pourrait faire des mots qui lui sont donnés pour créer le poème :

Qu'est-ce qu'on peut faire

Avec un mot donné comme
À la clef d'un poème ?
Et que justement ça mène à rien,
[...] c'est toujours
Un peu comme ça un poème :
Un manque de fraîcheur (Sacré, 2000 : 35).

De même, et ainsi que nous venons de le constater dans le cas de Maulpoix, Sacré tente également de définir l'acte poétique ou, du moins, de comprendre ce qui a lieu lorsque le poète entame le travail d'écriture :

Écrire s'empêtre à la fin dans le radotage.
[...]
Des mots s'accumulent pourtant, qui font le
volume du poème,
[...]
À cela qui s'effondre, dans la banalité du
Sens
Et l'effritement des figures du monde,
Le rythme fait comme une rime heureuse.
(Les mots soudain comme un ciel familier.)
Écrire est-ce que c'est pas quand même,
Plutôt qu'inventer des anges,
S'égarer dans le toujours même bleu silen-
cieux ? (Sacré, 2000 : 76).

Dans le recueil *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b), Sacré avoue qu'il ne sait pas ce qu'est la poésie, ni ce qu'écrire un poème veut dire. Néanmoins, cette méconnaissance du fait poétique ne semble pas dissuader le poète de tenter d'écrire. Nous pourrions même affirmer que, d'après Sacré, c'est précisément cette ignorance de ce que le poème peut être, ce doute constant par lequel le poète est assailli, qui le pousse vraiment à continuer de travailler avec les mots :

Je le redirai sans doute encore (comment faire autrement ?)
Que j'en sais rien de la poésie. Et aussi ce fait :
Est-ce que vraiment je fais l'effort
D'y penser un peu avec méthode, comme tant d'autres ?
Est-ce que je voudrais pas
Savoir dire où je veux aller, ce que je refuse, et porter bien

en vue de grands problèmes d'existence et d'écriture ?
Ou m'en moquer de ces tourments et façons
De m'arranger un paraître ? (Sacré, 2010b : 60).

Dans le recueil *America solitudes* (Sacré, 2010a), il y a tout un poème que nous pourrions considérer consacré à la réflexion sur l'écriture et sa fonction dans le poème. Le poème s'intitule « Écrire est toujours une question mal posée », un titre qui annonce déjà le grand poids que les considérations sur l'écriture vont sans doute avoir. Dans ce poème, Sacré avoue qu'il n'écrit pas pour s'expliquer ou convaincre, mais pour tenter d'atteindre une sorte de musique ou de rythme que seuls les mots pourraient lui conférer. Malgré toute cette réflexion, il finit par avouer qu'il ne comprend probablement pas en quoi consiste l'écriture :

Je n'écris pas non plus pour m'expliquer ou convaincre
Peu de pensée et si parfois
Un sentiment de toucher à de la vérité
C'est sans importance,
Sinon que cela aussi donne de la couleur et son tonus
À mon poème ; écrire est-ce que ça serait
S'en aller avec des mots dans une sorte de musique
Au rythme insaisissable ? Si peu de chose vraiment ?
Probablement que oui, mais peut-être qu'aussi (faut bien le
dire)
Je ne sais pas comprendre.

*

Ça n'est souvent qu'un peu de description,
Et des choses qu'on n'a pas vues très longtemps.
Un moment que ces choses (ou si c'était seulement les
mots ?)
Ont brillé.
Souvent j'écris le nom de l'endroit où c'est :
L'impression que c'est écrire plus vrai.
Arrangements de lignes et de couleurs, d'espaces
Qu'on va retrouver plus loin, dans le paysage ou dans un
autre poème (Sacré, 2010a : 304).

En ce qui concerne le recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a), Sacré se montre découragé vis-à-vis de son travail avec les mots, il sous-estime son travail avec la poésie, et il

avoue qu'il a la sensation de répéter des choses déjà dites par d'autres dans d'autres poèmes. Malgré tout, il semblerait que les lecteurs aiment ses poèmes, et il se demande pourquoi :

Chaque fois que je crois écrire quelque chose
d'un peu singulier, je finis toujours par trouver
dans un livre qu'on a déjà dit ça, que c'est rien
de nouveau.
Pourtant des lecteurs les aiment bien mes
poèmes. Sans doute qu'ils ne voient pas leur
banalité de pensée, pas tout de suite... c'est peut-
être la seule musique des mots qui les retient,
ou quelque mélange de syntaxe et de figuration
rythmée (Sacré, 2013a : 40).

Nous continuerons en citant quelques extraits de l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), dans lequel Sacré a également consacré de nombreux passages à la réflexion sur l'écriture poétique et aussi sur l'état actuel de la poésie. Les extraits faisant allusion à cette réflexion étant très nombreux, nous nous limiterons à en citer quelques-uns, pour qu'ils témoignent de l'importance et de la profondeur que ces considérations sur l'écriture poétique atteignent, non seulement dans l'œuvre poétique de Sacré que nous venons d'analyser, mais aussi dans son essai le plus représentatif. Dans l'extrait qui suit, Sacré évoque une idée que nous avons déjà citée à plusieurs reprises lors de notre travail, et qui concerne le lien que sa poésie entretient avec le vécu, un lien qui est expliqué par le poète lui-même ainsi :

Écrire c'est quand même aussi ce persistant désir d'atteindre quelque chose de vrai. Il y a par exemple ce rapport au vécu de l'écriture qui, pour moi, reste une affaire essentielle. Je crois que l'écriture s'enclenche en l'expérience de vivre (avec les livres, avec le monde), mais sans jamais la dire vraiment, semble-t-il (Sacré, 2013b : 31).

Sacré consacre aussi quelques parties de son essai à exprimer ses idées sur la situation de la poésie dans l'actualité, du rapport qu'elle a avec les médias, les maisons d'édition, etc., une situation que le poète regarde d'un œil assez critique, mais aussi d'un regard reconnaissant envers ceux qui tentent de maintenir la poésie en vie, comme c'est le cas des petits éditeurs par exemple :

Parole embarrassée, le plus souvent, de nos médias quand ils mettent le pied sur un poème ; ou grandiloquence quand ils affectent de croire que cela va porter du bonheur. Oui, j'aime bien. Ça prouve que la poésie tient encore [...] Cette indifférence des « grands » médias ou

leur embarras habilement théâtralisé, mais néanmoins ridicule, leur snobisme maniéré, sauve assez de toutes les compromissions, aujourd'hui en France, la poésie. Et à l'inverse la sauve aussi l'amitié que lui portent tant de « petits » éditeurs, et quelques critiques qui ne pratiquent ni le marchandage ni l'usure (Ibid. : 85-86).

En poursuivant notre étude, nous parlerons du poète Antoine Emaz, qui a également développé ses réflexions sur le travail de création poétique notamment dans ses recueils, même s'il a publié des essais, dans lesquels il développe aussi, dans un niveau plus théorique, ses considérations sur le travail poétique et sur la position de la poésie contemporaine. Nous commencerons par évoquer quelques exemples de ses recueils, qui témoignent de cette réflexion sur le travail poétique qui est réalisée au sein du poème lui-même. Par exemple, dans le recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007), le poète avoue que tout ne peut pas être écrit, en affirmant ceci : « Alors, écrire tout, ce serait comme entrer dehors » (Emaz, 2007 : 132). En ce qui concerne le recueil *Plaie* (Emaz, 2009b), nous y avons également trouvé de nombreuses traces de cette réflexion métapoétique, dont nous citerons l'extrait suivant à titre d'exemple, dans lequel la poésie est conçue comme une manière de combattre la solitude :

poésie
juste dire
seul
pour n'être pas tout à fait seul (Emaz, 2009b : 26).

Ensuite, nous évoquerons quelques exemples de son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), dans lequel le poète réalise de nombreuses approches dans la définition et dans la compréhension du fait poétique lui-même, comme c'est le cas de l'exemple suivant, où le poète fait allusion ironiquement à la pénibilité du travail poétique : « Revendiquer la retraite à cinquante ans avec pension pour les poètes, vu la pénibilité du métier » (Emaz, 2009a : 66). En plus, nous évoquerons une tentative de définition du poème de la part d'Emaz, qui conçoit le poème comme un microcosme où tout doit fonctionner à la perfection pour que la langue puisse s'épanouir dans tout ce qu'elle a d'infiniment possible :

Un poème est un environnement de sens, de son, d'expérience... Il faut que tout soit juste en lui, à l'intérieur de ce microcosme. Peu importe que cela entre en collision avec le poème précédent, ou le suivant, ou les poèmes d'autres livres.

La langue, ou la poésie, sont des infinis de possibles. Le poème, lui, est fini, arrêté, fixé, même si l'on a prévu un petit moteur interne qui le fait bouger comme un mobile de Calder (Ibid. : 201-202).

En ce qui concerne la situation de la poésie dans le contexte contemporain, Emaz considère que la période poétique qu'il vit est très appropriée pour laisser libre cours à la création poétique, et il considère qu'il s'agit d'une période plus marquée par l'éclatement que par le conflit :

Poétiquement, la période me paraît plus marquée par l'éclatement que par le conflit. Dispersion des énergies en tentatives les plus diverses, pas de dominante. Voilà peut-être notre chance ; en tout cas, c'est ce qui me permet de ne pas être gêné aux entournures. Jamais je ne me suis senti plus libre de faire ce que je veux. Reste à faire (Ibid. : 89).

De même, dans le recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), le poète réfléchit sur l'état de la poésie de nos jours et il constate que l'invisibilité de la poésie dans les médias force les poètes contemporains à avoir recours à Internet comme seule possibilité de rendre leurs travaux visibles :

Première fois que *Le Monde* ne fait rien sur le marché de la poésie Place Saint-Sulpice, même pas l'indiquer dans un coin, rien. Idem sur France-Culture. Poésie devenant invisible dans les médias, mis à part *L'Humanité* et quelques revues. C'est pour cela que le choix n'est pas pour ou contre internet, c'est le net ou rien... (Emaz, 2012 : 26-27).

En ce qui concerne Yves Leclair, la réflexion sur l'écriture poétique elle-même fait également partie de ses recueils, dont nous allons citer quelques extraits. Nous commencerons par son premier recueil, *L'Or du commun* (Leclair, 1993), où nous remarquons déjà la présence de cette réflexion sur le fait poétique lui-même, une réflexion qui apparaît intégrée dans les poèmes qui conforment le recueil. C'est le cas de ce passage qui suit, dans lequel Leclair tente de se définir en tant que poète, tout en renonçant à cette dénomination et en s'auto-définissant comme un « être » qui passe son temps à quémander :

Je ne suis pas un poète
du dimanche, mais un simple
être qui fait la manche
en marge du chagrin (Leclair, 1993 : 51).

Dans le recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005), nous avons trouvé de nombreuses allusions au fait poétique et au travail d'écriture, ainsi que nous le constatons dans l'extrait suivant, où Leclair exprime son souhait d'atteindre une écriture qui soit comme la flamme d'une bougie, c'est-à-dire qui ait la capacité de l'éclairer dans son travail : « Presque pas d'images. Une seule bougie m'éclaire, fait bouger les ombres. La nuit

est si grande, si profonde. La bougie brûle en silence, bien droite. Que les mots soient cette flamme drue » (Leclair, 2005 : 108).

Nous continuerons avec le recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), où Leclair réfléchit sur ce qu'est la poésie, en faisant allusion à la poésie chinoise et japonaise, qui ont une présence considérable dans ses recueils :

La poésie serait un art de la première nécessité, la Parole des *ressources humaines*. L'ancienne poésie chinoise et celle du Japon antique (plus réduite encore à la portion congrue) jouissent de ce paradoxe aussi rare que génial, de permettre, dans la solitude profonde du lecteur, une étrange et puissante communion (Leclair, 2007 : 143).

Également, dans le recueil *Orient intime* (Leclair, 2010), Leclair fait allusion à la situation actuelle de la poésie et, plus précisément, à la place que l'écrivain occupe dans notre société. Il est conscient que l'écrivain n'occupe pas « le devant de la scène », mais qu'il reste auprès de la vie, qui est sa véritable affaire, dans laquelle il investit son corps et son âme :

Le véritable écrivain n'occupe pas, quant à lui, le devant de la scène [...] dans cette société du spectacle qui monnaye la visibilité médiatique en guise d'existence. Le poète reste caché, dans l'envers du décor. Seule l'aventure de la vraie vie le requiert, et d'autant plus que notre petit cerveau, à lui seul, n'est pas digne de la muse [...] il y faut le corps tout entier, l'intelligence du cœur et des sens (Leclair, 2010 : 18).

Nous finirons par citer quelques passages du recueil *Voie de disparition* (Leclair, 2014b), où Leclair présente les mots comme ceux qui ont la tâche de préparer le terrain, de laisser le chemin ouvert pour que la pensée puisse être développée : « Les mots sont utiles pour déblayer le terrain. Mot comme une pelle, mot balai, voiture-balai, pour que tu retrouves la plage intacte en toi, le lieu nu où réfléchir, réfléchir la lumière qui s'offre à toi, et que cache l'ombre portée de ton moi brillant comme un astre, un astre désastreux » (Leclair, 2014b : 29). Dans ce même recueil, Leclair affirme également que la poésie surgit en nous sans que nous l'ayons cherchée, presque à notre insu : « L'instant poétique n'est guère voulu, mais il est reçu, plus ou moins bien accueilli, parfois trouvé au hasard. On le trouve sans le trouver, on le rencontre, l'accueille, le cueille sans le vouloir. On y *crèche* sans rien » (Ibid. : 50).

Pour ce qui est du poète Jean-Claude Pinson, nous évoquerons ses recueils poétiques aussi bien que ses essais sur la poésie contemporaine, parce qu'il partage sa réflexion sur le fait poétique entre ces deux dimensions. En commençant par ses recueils, nous citerons brièvement quelques extraits dans lesquels nous avons remarqué que le poète fait allusion au fait poétique,

en revendiquant par exemple une poésie révoltée, ainsi que nous le voyons dans *Free Jazz* (Pinson, 2004) : « Je suis pour la jacquerie permanente en poésie » (Pinson, 2004 : 88). Mais, la plupart des allusions que Pinson fait à la poésie elle-même, portent sur l'état actuel de la poésie, qu'il situe dans la minorité, ainsi que nous le voyons dans le recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991), où le poète semble être conscient de la minorité que représentent les lecteurs et les amateurs de poésie de nos jours :

Il y a juste ici deux ou trois librairies
et il faut bien chercher
pour dénicher quand elles arrivent
les nouveautés de poésie

mais après tout combien d'égarés sommes-nous
qui à tout prix avons besoin de tels produits ? (Pinson, 1991 : 51).

Ces propos négatifs sur l'état actuel et sur le sort de la poésie de nos jours, sont repris dans le recueil *Fado (avec flocons et fantômes)* (Pinson, 2001), où le poète affirme, en faisant allusion aux propos de Maurice Blanchot, que la poésie tend à disparaître, tel que Blanchot l'avait prévu :

[...] décidément, Blanchot n'a pas tort : la poésie va vers son extinction. Sa disparition.
Retourne, peut-être, à son origine nocturne. Au néant.
Ah ! la fascination du silence, les prestiges de la ténèbre et du secret (Pinson, 2001 : 85).

Mais, la plupart des commentaires sur le travail poétique et sur la situation actuelle de la poésie, font partie des essais écrits par Pinson, tels que *Habiter en poète : Essais sur la poésie contemporaine* (Pinson, 1995), ou *Sentimentale et naïve : Nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (Pinson, 2002), dans lesquels, d'une part, il tente de s'approcher d'une définition de la poésie, comme c'est le cas dans cet exemple où il essaie d'éliminer le côté ludique de toute définition de la poésie, et souligne son importance au moment d'atteindre ce qu'il appelle « une existence non aliénée » :

[...] j'entends que la poésie n'est ni un « jeu de l'esprit », ni un « jeu de langage » parmi d'autres, ni un simple jeu avec le langage. Si elle est pure dépense inutile du point de vue d'une économie restreinte (celle dont relève l'ordinaire de la production romanesque), elle n'est pas sans fécondité du point de vue d'une économie plus générale, celle de l'existence elle-même. Même dépris de la grande illusion poétique, de son ancienne attente de l'absolu,

nous continuons à vouloir en faire l'aiguillon d'une existence non aliénée (Pinson, 2002 : 13).

D'autre part, dans ces deux essais, Pinson s'arrête sur l'état actuel de la poésie, comme c'est le cas de cet extrait, où le poète résume ainsi la situation de la poésie actuelle :

Affrontés à une époque qu'ils pensent comme celle de la plus grande détresse, parce qu'elle rend plus incertaine que jamais, leur semble-t-il, toute possibilité d'habitation poétique en même temps qu'elle fait peser les menaces les plus graves sur l'avenir de la poésie, les héritiers de Char et Saint-John Perse parlent sous le signe de la mélancolie (Pinson, 1995 : 12).

Néanmoins, Pinson fait allusion à la poésie en avouant que, même si elle est marquée par son caractère minoritaire et marginal, elle continue d'exister. C'est ce que nous constatons dans ce passage de l'essai *Sentimentale et naïve* (Pinson, 2002) : « C'est un fait, ténu peut-être, mais têtue : il y a *de la* poésie, toujours, encore, de nouveau. De la poésie plurielle, foisonnante et insaisissable, provocante ou discrète, insipide ou excitante, hérissée ou limpide, voyante ou peu visible, endogène ou exogène, etc. » (Pinson, 2002 : 11).

Nous continuerons avec les poètes que nous avons considérés secondaires dans notre travail, à cause de leur approche plus timide au thème du quotidien, mais qui consacrent également quelques passages de leurs travaux poétiques et de leurs essais théoriques à la réflexion sur l'écriture poétique elle-même. Nous les citerons brièvement, en faisant allusion aux extraits les plus représentatifs de la réflexion métapoétique de leurs œuvres, des extraits qui nous permettront de témoigner de l'importance de cette réflexion dans leurs travaux poétiques et théoriques. En commençant par le poète Guy Goffette, dans son essai *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b), Yves Leclair le définit comme étant attentif au questionnement métapoétique, ce qui fait de lui « un poète de son siècle » : « Goffette est bien un poète de son siècle, celui du soupçon, de la remise en question de la langue, de la limite infirme des mots » (Leclair, 2012b : 81). Nous avons trouvé des références au travail poétique dès le début de sa trajectoire poétique. C'est le cas de cet extrait de son recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), où Goffette tente de découvrir ce qu'est le poème, en essayant de déchiffrer la nature de ce dernier :

Et si le poème, c'était plus simplement
ce qui reste en souffrance dans la déchirure
du ciel, comme une valise sans couleur
un gant dans l'herbe [...] (Goffette, 1988 : 130).

Ces tentatives pour définir le poème sont poursuivies par l'auteur dans son recueil *Le pêcheur d'eau* (Goffette, 1995), où Goffette affirme que l'important en poésie n'est pas d'être précis ou de capter tout ce qui nous entoure dans les mots, mais plutôt de se laisser aller, de se laisser faire par ce qui se passe autour de nous, sans poser des limites ni forcer les mots à dire ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas dire :

Excusez-moi de parler de travers,
mais l'important n'est pas en poésie

d'aller comme les horloges qui découpent
le camembert du temps tranche par tranche
[...]
Non, l'important est de se laisser faire
par ce qui se passe et de ne rien brusquer (Goffette, 1995 : 69-70).

De même, Goffette consacre aussi quelques extraits aux considérations sur l'état actuel de la poésie, comme c'est le cas de ce passage du même recueil que nous venons de citer, dans lequel le poète reconnaît que la poésie ne traverse pas sa meilleure époque :

[...] voilà
qui est clair pour tout le monde, c'est assez déjà qu'on
regarde les poètes de travers et la
poésie comme une haridelle à l'heure du supersonique (Ibid. : 77).

En ce qui concerne Marie-Claire Bancquart, elle consacre ce passage de son recueil *Rituel d'emportement* (Bancquart, 2002), à tenter de décrire en quoi consiste l'écriture poétique pour elle, ce qui la conduit à conclure que le poète est toujours celui qui insiste auprès des mots, celui qui « reste en poésie », même lorsqu'il se rend compte que les mots ne peuvent pas tout dire :

J'écris seulement pour parler de la vie, de l'amour, de la mort, de la révolte. Ce n'est pas tout. Ce n'est pas rien non plus. Heurter l'impossible ; mettre de l'énergie en mots ; en donner peut-être à quelques hommes, même dans le dénuement.

On reste en poésie, après s'être rendu compte qu'elle ne transgresse jamais toutes les limites, qu'elle ne change pas toute la vie. [...] On écrit pour cerner. Pour réclamer, pour célébrer. Pour déranger (Bancquart, 2002 : 325).

De même, et, en faisant allusion à la situation actuelle de la poésie, Bancquart parle, dans l'essai *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010), de la tendance de théorisation qui a marqué

la poésie, à partir des années 1950 notamment : « Écrire sur la poésie ? Oui : d'après une expérience, la mienne forcément, quoique appuyée sur celles de beaucoup d'autres. Mais pas pour ajouter une théorie aux théories. La poésie a été assez submergée par elles depuis les années 1955, années de ma jeunesse » (Bancquart, 2010 : 9).

Également, le poète Benoît Conort consacre, lui aussi, des extraits de ses œuvres poétiques à la réflexion sur le fait poétique lui-même, tel que nous le constatons dans cet extrait de son recueil *Écrire dans le noir* (Conort, 2006), où il réfléchit à ce qu'est la poésie, à ses limites, en s'interrogeant ainsi sur la raison d'être de la poésie :

S'interroger sur
ce que peut la poésie revient à
s'interroger sur ses limites, ce qu'elle peut, à la
limite, revient à,
peut-être, la limiter, ou l'inviter à
déplacer les limites, à
en jouer, et à
jouer avec (Conort, 2006 : 17-18).

Nous ferons également allusion au poète William Cliff, qui réfléchit, quant à lui, à la manière d'envisager le travail d'écriture poétique. C'est ce que nous constatons dans cet extrait du recueil *Épopées* (Cliff, 2008), où il nous raconte qu'il a l'habitude de porter un cahier partout pour y écrire ses réflexions. En plus, il se sent emporté par l'écriture, comme s'il ne pouvait pas contrôler ce qu'il écrit, comme s'il s'agissait d'un acte involontaire qui le saisit :

je trimballe ce cahier d'écolier
pour ne cesser d'être le secrétaire
des pensées dont j'aime me glorifier
or ce n'est pas moi qui me suis lié
à l'écriture de ces pages mais
la Poésie qui me guide et jamais
ne permet à mon encre de déchoir
(n'en étant que l'humble scribe je n'es-
père rien d'autre de son haut vouloir) (Cliff, 2008 : 96).

Finalement, nous parlerons du poète Pierre Alferi qui, lors d'un entretien fait par le journaliste Amaury da Cunha dans son blog *La poésie immédiate*, se montrait très dur vis-à-vis de la situation de la poésie contemporaine, en affirmant qu'elle se débat entre la liberté qui lui

confère le fait de se situer en dehors du marché littéraire, et la mort qui la menace de près : « Chance et risque sont inséparables. Il n'y a pas de limite nette entre la bonne confidentialité, qui permet un commerce libre, indifférent aux diktats du marché, et celle qui est l'antichambre de la mort, où l'on voit les libraires et les éditeurs mettre la clé sous la porte » (Da Cunha, 2012). Dans ce même entretien, Alferi affirmait que l'essence de la poésie réside dans le malentendu, une caractéristique que le marché littéraire actuel ne semble pas apprécier, ni même pas accepter :

Est-ce un hasard si, depuis une dizaine d'années, la mode littéraire est à la bêtise, à l'éloge de l'« idiotie », de l'« inculte », etc. ? Le marché culturel ne demande pas mieux que d'avoir une clientèle de gogos, sans conscience historique ni pensée critique, pour écouler sa production insipide. Si la poésie en pâtit, c'est qu'elle a pour condition le déploiement du sens dans tout son spectre : sensations, connotations, réminiscences, associations sonores et imaginaires, synesthésies. Le malentendu est son élément, sa bravade, puisqu'elle parle « littéralement et dans tous les sens ». Cela, la communication mercantile ne le tolère guère — elle ne le conçoit même pas (Ibid.).

4.2. Le silence

Un autre thème que nous avons souvent repéré comme faisant partie de la thématique des poètes étudiés, c'est le silence, qui semble constituer un point de confluence dans l'œuvre de ces poètes. Dans la partie du travail qui a étudié le thème du quotidien en mettant l'accent sur les aspects plutôt négatifs ou critiques qui le concernent, nous avons déjà ponctuellement fait allusion au silence, notamment au moment de traiter le thème de la lutte contre la banalisation du langage. Dans cette partie-là, nous avons parlé du silence qui, dans le cas de certains des poètes étudiés, est présenté comme une alternative préférable au bruit médiatique que le langage quotidien peut représenter. Néanmoins, dans cette partie que nous entamons ici, notre but sera d'étudier le silence en tant que thème poétique qui figure dans l'œuvre des auteurs faisant partie de notre travail, pour ainsi confirmer que le silence constitue, non seulement une option ponctuelle ou localisée de ces poètes qui cherchent une issue au langage médiatisé et aplati qui nous envahit dans nos communications habituelles, mais un thème poétique à part entière.

Le silence est un thème qui a toujours hanté les poètes et la poésie, et il ne s'agit donc pas d'un thème exclusivement contemporain ni se rattache uniquement aux poètes que nous étudions ici. En nous rapprochant un peu plus de la modernité poétique, il faut sans doute citer le silence par excellence, celui de Rimbaud qui, n'étant qu'un adolescent, décida de se taire à

jamais et de ne plus écrire, contribuant ainsi à la création du mythe de l'écrivain prématurément tu. C'est ce que le linguiste allemand Hugo Friedrich résume dans son essai *Structure de la poésie moderne* (2010), publié pour la première fois en français en 1999 :

La grandeur de Rimbaud est d'avoir transcrit dans une langue d'une mystérieuse perfection et d'avoir maîtrisé par son art ce chaos qu'il évoque en substitut de l'inconnu qu'il n'est pas parvenu à atteindre. [...] Lorsqu'il parvient à ce point où son œuvre, qui détruisait le « moi » comme le monde, commença à se détruire elle-même, il eut le courage, alors qu'il n'avait encore que dix-neuf ans, de se taire. Ce silence fait intégralement partie de son œuvre poétique elle-même. [...] D'autres poètes cependant sont venus après lui dont l'œuvre a montré que tout n'avait pas encore été dit pour accomplir l'incarnation de l'âme moderne dans une langue nouvelle (Friedrich, 2010 : 130-131).

Les poètes contemporains que nous étudions ici se trouvent loin de l'époque rimbaldienne mais, malgré tout, ils ont sans doute été confrontés à ce mélange de tentation, hantise, risque et crainte que l'idée du silence exerce sur tout poète. Nous citerons ici un extrait appartenant à *Habiter en poète* (Pinson, 1995), du poète et essayiste Jean-Claude Pinson, un essai dans lequel il affirme que le silence est une voie possible que tout poète peut emprunter et explorer lorsqu'il se voit confronté à ce que Pinson lui-même qualifie d'« indicible » :

Associer la poésie à l'indicible est une démarche aussi tentante qu'ancienne. [...] Dès l'instant où il produit une turbulence du sens qui paraît déchirer le réseau des représentations portées par l'agencement ordinaire des signes, l'énoncé métaphorique, il est vrai, peut bien donner le sentiment d'un « indicible ». [...] L'indicible est alors ce qui, dans le langage, paraît non seulement perturber mais excéder l'ordre déterminé du sens : il se donne comme un au-delà des signes, vers quoi le poème cependant fait signe. [...] Trois postures fondamentales peuvent être distinguées quant à l'attitude du poète vis-à-vis de l'indicible : La première, celle qui l'apparenterait au mystique. [...] Les mots manquent pour dire adéquatement sa vision de l'absolu et c'est pourquoi il préfère le silence et [...] ne consent qu'avec beaucoup de réticence à laisser traduire en paroles cet ineffable qu'il a contemplé. [...] Le propre du poète n'est pas tant de partir d'un indicible que d'y parvenir, de produire des figures de langage inédites qui donnent à éprouver le sentiment d'un indicible (Pinson, 1995 : 109-110).

De même, dans un essai écrit par Véronique Côté, intitulé *La vie habitable : la poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires* (Côté, 2014), le silence est présenté comme étant nécessaire dans cette époque contemporaine que nous vivons, dans laquelle il devient très compliqué d'échapper au « grand bruit » qui nous entoure au quotidien. Les poètes

que nous étudions dans notre travail, semblent également apprécier ce silence dont la poésie pourrait nous rapprocher :

L'époque fait grand bruit. Difficile en effet de trouver un coin où se mettre à l'abri de l'assourdissant manège tournant jour et nuit, pétaradant, hoquetant, ronflant – le flot pollué des ondes est le véhicule d'une logorrhée boueuse et indigeste qui semble s'autogénérer, sans possibilité de ralentissement, de pause, ou mieux, de silence (Côté, 2014 : 22).

Dans la partie qui suit, nous tenterons donc de résumer les références que les poètes sélectionnés pour notre étude font au silence dans leurs œuvres poétiques, ainsi que dans leurs essais plus théoriques, ce qui nous permettra de signaler le silence comme un thème dont la présence émaille leurs œuvres, et que nous pouvons donc considérer comme un thème poétique sur lequel ils confluent dans une mesure plus ou moins grande.

Nous commencerons par le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, en affirmant que, dans la majorité de ses œuvres poétiques, le silence occupe une place importante et, souvent, il est en rapport avec la notion d'origine ou de source de l'écriture. Ainsi, le silence est souvent associé au manque de voix et à la page blanche qui, silencieuse, est prête à accueillir l'écriture poétique. Dans le recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994), Maulpoix affirme par exemple, que l'existence du poète lorsqu'il intègre la page et fait partie de l'espace poétique, passe inévitablement par le silence : « Dans un livre, c'est ainsi : on existe à la façon d'un regard, ou d'une sorte de voix sans lèvres, convertie en silence » (Maulpoix, 1994 : 193). Malgré tout, et de manière un peu contradictoire peut-être, ce même silence qui accueille le poète est le même qui le pousse à chercher sa voix dans le poème. Ainsi, tel que nous le constatons dans cet extrait du recueil *Une histoire de bleu* (Maulpoix, 1992), le poème naît du silence : « En ces heures volées aux horloges et aux occupations, tu n'as cherché somme toute qu'à tenter de voir un visage. Prêter figure à des silences. Donner au vide une apparence, une syntaxe, une architecture et un vocabulaire, jusqu'à sentir son souffle sur ton front » (Maulpoix, 1992 : 189). Cette relation paradoxale entre la voix et le silence parcourt toute l'œuvre poétique de Maulpoix ; c'est le cas du recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994), où le poète affirme que c'est lorsque nous avons une connaissance approfondie du silence que nous pourrions émettre notre voix dans le poème : « Il [l'écrivain] connaîtra d'autant mieux le silence qu'il aura davantage ébruité sa voix » (Maulpoix, 1994 : 171). C'est-à-dire pour que le poète parvienne à découvrir et à faire sonner sa voix, il faut qu'il demeure d'abord à l'écoute du silence. En rapport avec ceci, dans le recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a), Maulpoix fait allusion à la blancheur de la page qui représente le silence qui accueille

le poème : « J'aime écrire face à la blancheur : je la sais remplie d'ombres et de chuchotements. Je l'écoute, je la dévisage : ces milliards de mots serrés savent ce que je n'écrirais pas » (Maulpoix, 1996a : 53). Cette estime que Maulpoix semble avoir pour le silence, se traduit souvent en une volonté de mettre en place une écriture qui perturbe le moins possible ce silence et cette blancheur qui règnent sur la page, comme si le poète ne voulait pas « gâcher cette chance de verser un peu d'encre sur beaucoup de silence » (Ibid. : 68). Autrement dit, à travers cette approche d'une écriture le plus silencieuse possible, Maulpoix tenterait de faire que le silence règne sur la page tout en y intégrant des mots poétiques. L'aspiration de Maulpoix serait donc de parvenir à écrire sans presque interférer dans le silence et dans la blancheur de la page, ainsi qu'il l'affirme dans le recueil *Pas sur la neige* (Maulpoix, 2004), où il exprime sa volonté d'« écrire à l'encre blanche » :

Laisser d'abord tomber la neige, lentement, sur la page. Faire en sorte que ces mots n'oublient pas la blancheur sur laquelle ils se posent. Qu'ils s'efforcent plutôt de la faire apparaître, ou qu'ils consentent enfin à ce qu'elle les recouvre. Puisque tel serait mon désir : écrire à l'encre blanche, sans bruit, presque sans voix, d'un geste calme et régulier (Maulpoix, 2004 : 18).

Maulpoix semble être conscient de l'existence d'une certaine tendance dans la poésie contemporaine, qui avance de plus en plus vers le silence, notamment représentée par des courants comme le minimalisme, dont l'écriture apprécie les espaces blancs et le vide qui conduit inévitablement cette poésie à s'approcher du silence. Même si Maulpoix ne fait pas partie de ce courant qui semble pousser loin les limites du silence en poésie, il avoue, dans le recueil *La musique inconnue* (Maulpoix, 2013), que cette démarche contemporaine n'implique pas forcément l'« étranglement de la voix » :

Il serait donc bien hasardeux et imprudent de n'entendre dans la poésie moderne qu'un inexorable étranglement de la voix. Sa pureté et sa fragilité sont valorisées par certains. Elle demeure cette instance à laquelle se réfère la poésie pour parler d'elle-même, de son origine, de son sens et de sa trajectoire (Maulpoix, 2013 : 87).

Étant donné que Maulpoix est un poète contemporain, il participe de cette tendance poétique contemporaine qui veut s'approcher du silence en poésie, tout en demeurant audible et visible sur la page. Nous pourrions dire que la poésie contemporaine, à travers cette exploration du silence, cherche à mettre en rapport le silence qui précède le poème avec le silence qui le suit, ainsi que Maulpoix lui-même l'a affirmé lors d'un entretien dans la revue *Nu(e)* en 2011 : « Il ne faut pas oublier les marges de silence entre lesquelles s'inscrit le poème »

(Godmer & Masson, 2011 : 13). Cette importance accordée au silence dans l'écriture poétique, est également soulignée dans les nombreux essais sur la poésie contemporaine et sur le lyrisme écrits par Maulpoix. Nous citerons l'essai *Poétique du texte offert* (Maulpoix, 1996b) à titre d'exemple, pour illustrer la volonté de Maulpoix de « donner voix à l'immensité du silence » dans sa poésie :

C'est la ténèbre de la perte qui rend éclatante la lumière de la poésie ; c'est le silence de l'absence qui fait éveiller le chant du poème. Dans les conditions les plus douloureuses, dans la séparation la plus déchirante, dans la mélancolie la plus profonde, et dans le deuil le plus désolant, il y a toujours la parole qui jaillit du vide, non pas pour récupérer ce qui ne se retrouve plus, cela serait absolument impossible, mais pour arpenter l'étendue de la perte, pour donner voix à l'immensité du silence, pour investir l'irréparable de l'absence sans retour d'une présence éphémère (Maulpoix, 1996b : 28).

Un autre poète qui semble accorder une importance particulière au silence dans sa poésie, c'est Antoine Emaz qui, lui aussi, le considère comme source ou origine de l'écriture poétique. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), où il affirme que « le silence provoque une sorte d'implosion du mot » (Emaz, 2009a : 9). Ou encore dans cet autre passage, dans lequel l'écrivain demeure à l'écoute du silence jusqu'à atteindre le surgissement du mot : « Besoin de me concentrer sur une forme d'attente ou d'écoute interne, une façon de creuser le silence jusqu'au mot » (Ibid. : 16). Dans ce même essai, Emaz fait allusion à la difficulté de définir la poésie, qui serait due au fait qu'elle ne réside pas dans les mots, mais dans les blancs ou dans les silences qui entourent les mots et qui dessinent leurs contours : « La poésie n'est pas dans les mots, elle est dans le blanc, dans l'air qui circule entre les mots, entre les poèmes, entre les livres, entre les poètes. C'est pour cela qu'on en a une expérience profonde, vitale, sans jamais pouvoir en donner une définition arrêtée » (Ibid. : 147). C'est pourquoi, dans l'exemple qui suit, Emaz affirme que si on avait la faculté de regarder et de comprendre les silences avec autant de lucidité que les mots écrits, on pourrait beaucoup élargir l'expérience poétique : « Si vous voyiez ce qui est écrit dans les blancs, ce n'est pas 120 pages que vous auriez dans les mains mais 1200 » (Ibid. : 148). C'est-à-dire pour Emaz les blancs en poésie, à savoir les silences, sont aussi importants que les mots, tel que nous le constatons dans cet extrait du recueil *Planche* (Emaz, 2016) :

On a tort de ne retenir que les mots ; le blanc de la page importe et contient bien davantage. Disons tout le reste, tout ce qui n'a pas été écrit. La poésie me semble le seul genre littéraire à faire jeu égal entre parole et silence. Avec un bon usage des marges et des blancs, il n'y a

pas d'indicible. Par contre, l'emploi du silence doit être aussi rigoureusement mesuré que celui de la parole (Emaz, 2016 : 98).

De même, dans le recueil *Caisse claire* (Emaz, 2007), Emaz déclare que les mots sont ceux qui nous conduisent vers le silence : « On voudrait jalonner davantage, que les mots puissent nous reconduire là, dans le silence sans poids. Les courants nous mènent encore un peu plus loin, et on se défait même des mots » (Emaz, 2007 : 51).

Pour ce qui est du recueil *Cuisine* (Emaz, 2012), nous allons citer un bref extrait dans lequel Emaz nous transmet l'idée que la poésie serait une affaire qui se joue entre ce qui est dit et ce qui reste en silence : « En poésie, ce qui est dit est l'affleurement lisible de ce qui est tu : la vague/les profondeurs de la mer » (Emaz, 2012 : 35). Néanmoins, et malgré cette valeur que le poète semble accorder au silence, aussi bien comme source de création poétique que comme aspiration ultime de tout poème, Emaz semble en même temps se méfier du silence, ainsi que nous le constatons dans le recueil *De Peu* (Emaz, 2014), où il semble craindre aussi bien le silence que l'excès de mots qui lui empêcheraient de créer le poème :

comme un roulis un mouvement enroulé de mots comme une vague de langue ourlée puis son déferlement qui claque alors là oui la peur de voir venir tout autant que le muet le rien le blanc pur de l'écume ou mousse de mots comme produit vaisselle autant impossible à former poème alors rien que la peur de ne pas pouvoir se sortir entier des mots et de ce qui les a fait surgir ça oui comme s'il n'y avait pas de maîtrise face à cette force lâchée poète ou pas habitué ou non à voir craquer ces digues de langue et savoir ou pas les colmater c'est à peu près ça comme un déluge sans sens dans lequel on est pris et se noie dans un fracas de syllabes que l'on ne guide plus mais il tourne un fouillis d'images en vrac une lame de fond de tête un tourbillon de vase où se mêlent clair et sombre réussites et ratages des années le tout d'une vie brassée d'un coup laissant à nu l'os dessous quand ça cesse et qu'on reste muet comme épuisé de rien mais là encore après à respirer (Emaz, 2014 : 126).

Avant de continuer avec l'étude d'autres auteurs, nous citerons cet extrait du même recueil que nous venons d'évoquer, dans lequel Emaz semble affirmer que les mots naissent du silence et qu'ils se forment dans le silence :

de longues heures sans parler
les mots vont leur route dedans bizarres
feux sans joie sans cause juste jalons
d'exister au bord
[...]
silence qui bruit d'avant les mots

ou d'après quelque chose comme
du vent

un vent de mots qui poisse

autant en rester là
demain à faire (Ibid. : 209).

Nous poursuivrons cette étude de la présence du silence en tant que thème poétique dans l'œuvre des poètes étudiés, en faisant allusion au poète James Sacré, qui considère que le silence constitue un élément aussi puissant que les mots eux-mêmes en poésie, voire plus, parce que c'est grâce à la présence du silence sur la page que les mots surgissent et parviennent ainsi au lecteur. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* (Sacré, 2003a) :

Je peux mettre un poème et des mots qui semblent
Être de la couleur et ce n'est que du silence
Dans l'écriture qui les permet pourtant [...] (Sacré, 2003a : 182).

Dans cet autre extrait du même recueil, Sacré parle d'une carafe rouge et nous remarquons que le poète accorde une grande importance au silence et à son rapport à l'acte de création poétique lui-même. Dans ce cas-là, Sacré avoue que cet objet qu'il décrit dans le poème, permet de « verser du silence dans les mots », créant ainsi le lien indispensable dans tout acte poétique entre l'objet et la langue, le vécu et les mots qui, paradoxalement, semblent avoir besoin du silence pour être entendus :

[...] difficile
De comprendre que le rouge d'une carafe
Ça sert comme un appareil pour
Verser du silence dans les mots (Ibid. : 206).

Également, dans le recueil *Un paradis de poussière* (Sacré, 2007), nous avons trouvé diverses allusions au silence, qui est présenté comme ce dont la parole manque mais qui finit par faire du bruit dans le poème :

La parole est aussi ce qu'elle n'est pas :
Des souvenirs, en même temps que du silence ;
Je lis tes mots et ce qui vient dans mon cœur
Vient de plus loin que tes mots.

Demain ta lettre sera toujours là
Sa parole touche aux mots de mon poème :
On entend quoi dans le bruit du poème ?

La drôle de charpie que c'est le temps (Sacré, 2007 : 81).

Dans ce même recueil, Sacré affirme que les mots ont la même valeur que le silence, en affirmant ceci : « Les dire [les mots] ne m'apprendra rien plus que les garder dans mon silence » (Ibid. : 85). En même temps, Sacré avoue que parfois, malgré les efforts de l'écrivain pour créer de la parole, ce n'est qu'au silence qu'il aboutit, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Donne-moi ton enfance* (Sacré, 2013a) :

Parfois c'est de la parole au silence
Qu'on va. On s'imagine
Qu'on arrive,
Mais c'est nulle part.
Et comment retrouver
Ce qu'on avait parlé ? (Sacré, 2013a : 47).

Pour ce qui est du recueil *Dans l'œil de l'oubli suivi de Rougigogne* (Sacré, 2015), nous avons trouvé différentes allusions au thème du silence, comme celle qui suit, où Sacré considère que le fait de dire les mots dans le poème, permet au poète de ramener la présence de quelqu'un sur la page, comme si le silence de celle-ci permettait de faire surgir celui ou celle qui est dit par les mots : « Le paysan qui parle tellement loin d'ici c'est tout juste le bruit du mot paysan répété si souvent, un même béret cassé sur beaucoup d'yeux qui vieillissent, le silence épouvantable et familier qui permet quelle présence dans ce poème n'entendez-vous rien ? » (Sacré, 2015 : 88).

Finalement, et, en évoquant les travaux plutôt théoriques de Sacré, nous avons repéré quelques extraits de l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où le poète réfléchit sur la présence du silence dans l'écriture poétique. C'est le cas de ce passage qui suit, dans lequel Sacré avoue que le silence d'un livre réside véritablement – et paradoxalement aussi – dans le bruit émis par les mots qui le constituent : « Le livre est sans doute silencieux à travers le bruit de ses mots, mais comment le saurait-on ? Comment entendre le silence ? » (Sacré, 2013b : 184). De même, dans cet autre exemple, Sacré souligne la difficulté à dire dans le poème et la proximité de celui-ci vis-à-vis du silence : « Parfois le poème cède la place au silence. Les points de suspension : se rencontrent là, peut-être, mon incapacité à dire et mon astuce à dire.

Si on s'en tient au sens, il est certain que les poèmes passent surtout leur temps à dire qu'on ne peut rien dire » (Ibid. : 213).

En ce qui concerne le poète et essayiste Jean-Claude Pinson, nous avons déjà relevé ses propos plus théoriques dans l'introduction de cette partie sur le thème du silence, mais nous voudrions ajouter quelques extraits de ses recueils poétiques, dans lesquels il semble également consacrer quelques lignes à la présence du silence et au rôle qu'il accomplit dans tout acte de création poétique. C'est le cas du recueil *Laiūs au bord de l'eau* (Pinson, 1993), où Pinson présente le silence comme un élément qui serait nécessaire pour l'écriture ou qui, du moins, la favoriserait, ce qui nous renvoie encore une fois à l'idée, déjà plusieurs fois évoquée dans le cas des poètes précédemment cités, de la notion du silence en tant que source ou origine de l'écriture poétique :

J'écris cela en juillet
profitant du silence pour chercher à tâtons
mes mots quand la ville comme évacuée
est partie bavarder sous d'autres cieux (Pinson, 1993 : 45).

Dans le recueil *Fado (avec flocons et fantômes)* (Pinson, 2001), Pinson semble être favorable à un type d'écriture de « coton sur coton », c'est-à-dire de blanc sur blanc, ainsi que nous l'avons souligné dans le cas de Maulpoix qui, lui aussi, exprimait son désir d'écrire « à l'encre blanche », près du silence, en ne faisant presque pas de bruit sur la page. En plus, les deux poètes ont eu recours à la même image pour illustrer cette idée de poésie presque imperceptible et qui demeurerait presque complètement silencieuse, en évoquant l'image de la neige : « (beaucoup de neige fondue ensuite dans les recueils de poésie parus l'année suivante. Maximal enneigement en Dichterland. Coton sur coton. Mois du blanc, du silence, de poésie coite sous la couette en coton) » (Pinson, 2001 : 64). Dans ce même recueil, dans lequel, il ne faut pas l'oublier, Pinson semble écouter les conseils d'écriture de certains poètes et musiciens évoqués, la figure du pseudo Janáček exprime son désir d'avoir affaire à un Pinson poète qui sache mettre en place toutes ses ressources sonores mais qui puisse également demeurer du côté du silence quand il le faut : « Je voudrais, écrit-il, des compositeurs-pinsons qui composent parce qu'ils le sentent, qui débordent de musique mais qui savent aussi garder le silence » (Ibid. : 65).

En continuant notre étude du thème du silence, nous évoquerons le poète Yves Leclair qui, lui aussi, semble être sensible à la présence du silence dans ses œuvres poétiques. Tout

d'abord, il faut rappeler le goût de ce poète – déjà évoqué dans ce travail à plusieurs reprises – pour la contemplation, en rapport souvent avec les philosophies orientales. Si nous avons voulu rappeler ceci, c'est parce que nous avons considéré que le lien que Leclair maintient avec le silence dans sa poésie, témoigne également de cet arrière-goût contemplatif. C'est le cas de cet exemple du recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), où le lecteur est invité à observer le silence dans une attitude que nous pourrions considérer contemplative, et où le silence est évoqué comme une condition nécessaire pour entendre : « Observe le silence et tu entendras quelque chose » (Leclair, 2007 : 18). De même, dans cet autre extrait du même recueil, le silence semble être susceptible d'apporter, le moment venu, un son suprême. C'est pourquoi l'auteur nous encourage à nous taire et à demeurer à l'écoute du silence, tout en critiquant la société actuelle, dans laquelle le silence semble avoir perdu sa place : « Qu'attends-tu pour te taire ? Écrire, n'est-ce pas (contrairement à ce que prône notre société vénale et mercantile) parler en silence, au creux de l'oreille, en coulisse, loin de la scène, du spectacle et des projecteurs ? » (Ibid. : 88). De même, dans ce même recueil, nous avons trouvé l'image de la neige, déjà évoquée dans le cas de Maulpoix et aussi dans celui de Pinson, une image qui permet au poète d'associer la blancheur de la page au silence : « La page, c'est un peu comme la neige. Quand la neige recouvre la terre, le chant du monde s'amuit. La neige étouffe les bruits et fait du monde un euphémisme » (Ibid. : 139).

Finalement, nous citerons un court extrait du recueil *Voie de disparition* (Leclair, 2014b), où Leclair réalise une claire mise en valeur du silence en affirmant qu'il faut toujours demeurer à l'écoute de celui qui reste dans le silence : « Il faut toujours écouter celui qui se tait » (Leclair, 2014b : 31).

Parmi les poètes qui abordent le thème du quotidien d'une manière plus subtile ou timide, nous avons également remarqué cette attention portée sur le thème du silence qui fait partie des thématiques traitées dans leurs recueils poétiques. Nous commencerons par le poète Guy Goffette qui, dans le recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), parle de la poésie comme d'une parole qui n'a pas suffisamment de force pour troubler le silence, qui serait, lui, plus fort que les mots eux-mêmes :

Lieu, cette parole en exil troublant si peu
le silence, comment y glisser ta voix vivante
pauvre robinson, y faire entrer de nouveau
ce corps de bois et de collines, y rallumer
le feu de l'âme en sa nuit, à présent qu'un goût

de cendre et de son, sous le masque du rêveur
pauvre, tient le poète habité par la foudre
mort à ses vers et mort à l'oreille publique (Goffette, 1988 : 158).

Nous ajouterons un morceau du recueil *L'adieu aux lisières* (Goffette, 2007), dans lequel Goffette affirme que si les poètes pouvaient prononcer des mots définitifs, les mots cesseraient de chercher à dire ce qu'ils n'ont pas encore réussi à dire, et ils finiraient par se taire et la poésie serait vouée au silence. Pour Goffette, les mots poétiques continuent d'exister parce qu'ils s'obstinent à dire ce qu'ils ne peuvent pas dire, ou ce qu'ils n'ont pas encore dit ; autrement dit, si cette obstination ne persistait pas, le poète finirait par « accorder sa parole au silence » :

Si l'on pouvait rien qu'une fois
Prononcer des mots définitifs
Comme ceux qui séparent les eaux
Guérissent ou ressuscitent les morts
[...]
Qui, débordant les marges de vaine gloire, qui
refuserait d'accorder sa parole au silence ? (Goffette, 2007 : 194).

Nous finirons avec la poétesse Marie-Claire Bancquart qui, dans son recueil *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents* (Bancquart, 2005), affirme que les mots sont issus du silence, en reprenant ainsi l'idée que nous avons déjà formulée en étudiant la présence du silence dans l'œuvre d'autres poètes, et d'après laquelle le silence représenterait une sorte de source ou d'origine de l'écriture poétique :

Mot
c'est même origine
que muet, que motus

mot-muet ?

Mot-mystère,
mot dans les mots au déroulement nébuleux

parlant proche du rien

cherchant passage imprévisible (Bancquart, 2005 : 114).

Dans ce même recueil que nous venons de citer, Bancquart semble être convaincue que les mots que nous ne disons pas ou que nous n'inscrivons pas sur la page, c'est-à-dire les poèmes que nous n'écrivons pas, sont ceux qui restent en nous, faisant de nous ce que nous sommes vraiment :

On lit sur vos lèvres
les poèmes que vous
n'écrivez pas (Ibid. : 122).

Finalement, dans le recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010), Bancquart fait allusion aux espaces blancs qu'elle laisse dans ses poèmes, en déclarant que ces « blancs » font partie de sa poésie en tant qu'espaces qui accueillent le silence dans le poème :

Mes poèmes sont d'ailleurs très souvent de forme interrogative. Ils sont parsemés de « blancs », le plus souvent entre les vers, quelquefois dans le vers même. Intrusions du silence. Une pareille attente est très souvent exprimée dans la poésie contemporaine. Par ses rythmes et ses paroles, on peut y retrouver cette succession du relié et du rompu (Bancquart, 2010 : 48).

4.3. La mort

La mort est un autre thème que nous avons repéré comme faisant partie de l'œuvre des poètes étudiés en tant que thème poétique. Il est vrai que la mort a toujours fait partie des thèmes poétiques par excellence, ce qui paraît logique, notamment si l'on conçoit la poésie comme ayant la faculté de nous confronter à la réalité et à la vie dans toutes ses formes, y compris celle de notre disparition. L'être humain est conscient de sa mortalité et cette particularité marque inévitablement son rapport au monde et à la vie, un rapport que la poésie tente d'explorer depuis la nuit des temps. Nous pouvons déduire cette omniprésence de la mort en tant que thème poétique de l'essai *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* (Pinson, 1999), du poète et essayiste Jean-Claude Pinson, où il affirme que la poésie en général, par son rapport indéniable à la mort, est « une leçon de ténèbres » :

La poésie (la « grande » poésie) est en quelque manière une *leçon de ténèbres*. Ouverte à l'existence, à sa finitude, elle l'est du même coup à la mort. Car on n'accède à l'intensité du vivre et du dire qu'en ne refusant pas de voir cette mort qui est l'ombre portée constante de l'existence. Non par morbidité, pour mourir à ce monde-ci et se réfugier dans le mensonge d'un autre monde, mais pour davantage s'éveiller à celui-ci. La poésie tire son énergie et sa vérité [...] de s'exposer à cette lumière noire (Pinson, 1999 : 40-41).

Également, dans l'essai *La poésie depuis Baudelaire* (Lemaître, 1993), l'écrivain Henri Lemaître, en faisant allusion au mouvement surréaliste, considère la mort comme un thème poétique qui a toujours fait partie de ce qu'il appelle « la poésie de toujours », ce qui nous permet de confirmer que la mort constitue un thème poétique traditionnel :

La poésie de cet âge surréaliste apparaît aujourd'hui comme ayant véritablement créé un nouvel univers poétique, au-delà et au-dessus des expériences techniques, sans doute indispensables à cette création. [...] C'est aussi la résurrection des thèmes poétiques de la poésie de toujours : l'amour et la femme, la nature et le monde, [...] la mort et l'immortalité, Dieu enfin, et tous les mystères naturels et surnaturels. Grâce à quoi tous les registres poétiques sont exploités comme ils ne l'avaient peut-être pas été depuis longtemps (Lemaître, 1993 : 65-66).

Néanmoins, même si nous savons que la mort représente un thème poétique qui a toujours été présent en poésie, nous avons décidé de l'étudier dans notre travail, parce qu'il nous permet d'établir un autre point de confluence dans l'œuvre des poètes que nous étudions et qui semblent être particulièrement attentifs à la présence du quotidien dans leur poésie. C'est-à-dire le fait que la mort soit un thème poétique typique dans tout type de poésie et dont nous pouvons suivre la trace dans pratiquement toutes les époques et tendances poétiques, nous permet de confirmer qu'elle ne constitue pas un thème exclusivement ou particulièrement traité par les poètes qui font partie de notre travail, même s'il est vrai qu'ils versent un regard particulier sur lui à cause de leur rapport récurrent au quotidien en poésie, qui fait que la mort devienne ainsi un point de convergence dans leurs travaux poétiques.

Nous commencerons notre analyse du thème de la mort, avec le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, qui consacre une part de son travail à la réflexion sur la mort. Pour ce qui est de ses recueils poétiques, nous citerons quelques extraits à titre d'exemple, qui servent à illustrer la fréquente présence des allusions à la mort faites par Maulpoix dans sa poésie. Nous avons remarqué que ce poète associe quelques espaces et éléments à la mort dans sa poésie de manière récurrente. C'est le cas du cimetière qui nous renvoie inévitablement au thème de la mort, ainsi que nous le constatons dans le recueil *Ne cherchez plus mon cœur* (Maulpoix, 1986) :

Sous leur couvercle de marbre noir, rose ou gris, étincelant de propreté, les morts qui font le tour de l'église semblent tout neufs, fleuris de frais avec des roses et des chrysanthèmes de plastique, serrés très près les uns des autres, peut-être pour se tenir au chaud ou se murmurer des histoires la nuit venue (Maulpoix, 1986 : 22).

Un autre espace associé à plusieurs reprises à la mort dans l'œuvre de Maulpoix, c'est la chambre, qui est souvent comparée au sépulcre : « La chambre seule connaît parfois des éternités semblables à celle du sépulcre » (Ibid. : 37). De même, dans le recueil *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990), le ciel apparaît comme une sphère qui aurait une relation avec la mort : « Mais le ciel est une tombe. On n'y rencontre pas les anges, ni les fantômes de ceux que l'on avait aimés » (Maulpoix, 1990 : 37). L'automne représente également une saison qui est souvent liée à l'idée de la mort : « L'automne, dit-il, est la lumière de la mort » (Ibid. : 113).

La neige constitue aussi un autre élément associé à la mort dans l'œuvre poétique de Maulpoix. Par exemple, dans cet extrait du même recueil, elle représente un linceul mortuaire qui couvre le paysage comme s'il était un cadavre : « [...] tandis que la neige au-dehors ensevelirait le paysage » (Ibid. : 135). Cette image est reprise dans le recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a), où Maulpoix attribue à la neige la même faculté de fixer ce qui est périssable que l'on attribue à la mort : « [...] la neige achève son ouvrage : le périssable se cristallise » (Maulpoix, 1996a : 66). Finalement, la couleur bleue est également associée à la mort, il s'agit d'une couleur que Maulpoix, dans cet extrait du recueil précisément intitulé *Une histoire de bleu* (Maulpoix, 1992), considère « une couleur où mourir » (Maulpoix, 1992 : 67).

D'autres fois, nous trouvons une association entre la mort et l'écriture elle-même dans l'œuvre de Maulpoix. C'est ce que nous voyons dans le recueil *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990), où la langue représente un espace qui favorise l'accueil de la mort : « Il sait maintenant que la langue est un lieu où mourir, une sorte de gare, de plage, ou d'aéroport, d'où l'on regarderait les autres s'en aller en voyage et où l'on viendrait s'installer le dimanche, vers six heures [...] » (Maulpoix, 1990 : 17). Par contre, le poète conçoit en même temps l'écriture comme étant un processus d'apprentissage de la mort, comme si l'écriture nous apprenait à confronter l'idée de la mort : « Continuer d'écrire, dit-il. Pour apprendre à mourir » (Ibid. : 119). D'autres fois, le lien entre l'écriture et la mort est poussé si loin par le poète, qu'il considère la mort comme une source possible d'écriture, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Un dimanche après-midi dans la tête* (Maulpoix, 1996a) : « [...] on recouvre la terre de phrases : on se nourrit de ce qui meurt » (Maulpoix, 1996a : 63). Nous pourrions conclure que pour Maulpoix, la mort fait partie de notre existence au même titre que la vie elle-même, ce qu'il affirme dans le recueil *L'écrivain imaginaire* (Maulpoix, 1994) : « [...] puisque vivre et mourir sont une même habitude » (Maulpoix, 1994 : 148).

Dans son recueil *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), nous avons également trouvé des traces de cette présence de la mort qui font partie des réflexions du poète. C'est le cas de cet extrait qui suit, où Maulpoix affirme que « notre seule certitude est la disparition » :

Voici donc des instants perdus et vos visages perdus. Voici la démonstration douce que vous êtes en train de mourir. Communions ensemble dans cette évidence. Apprivoisez, apprivoisons ce qui nous emporte. Tenez, ceci n'est plus mon corps. Ceci n'est pas mon sang. Notre seule certitude est la disparition. Voici la contingence sous son aspect le plus familier : le visage de l'être proche, tel que vous l'avez connu et ne le reverrez jamais (Maulpoix, 2016b : 85).

Il nous faut également citer le dernier recueil poétique publié par Maulpoix, *L'hirondelle rouge* (Maulpoix, 2017), qui s'approche beaucoup du sujet de la mort, dans la mesure où il évoque la disparition des parents du poète, ce qui fait que le thème de la mort soit omniprésent. C'est le cas de cet extrait où Maulpoix évoque l'image de son père dans le cercueil : « Mon père, mon pauvre père... Couché là dans la boîte en bois. Promis à la pourriture et à l'oubli » (Maulpoix, 2017 : 11). Ou encore cet autre passage : « Je l'ai laissée dans sa maison de bois et de terre mouillée ; au toit de pierre » (Maulpoix, 2017 : 43). Dans ce recueil, la mort est tellement présente, que l'écriture même semble naître de la mort : « L'encre revient. Plus noire. Plus lourde. Chargée de plus de nuit. Elle a volé des mots dans les poches des morts » (Maulpoix, 2017 : 62).

La présence de la mort est également visible dans les nombreux essais théoriques et critiques que Maulpoix a écrits. Nous nous limiterons à recueillir quelques exemples qui illustrent l'attention prêtée par cet auteur au thème de la mort, dans ses essais plus théoriques. C'est le cas de *Poétique du texte offert* (Maulpoix, 1996b), un essai où il affirme que « le langage est l'après-perte », ce qui surgit « au-delà de la perte », et il envisage l'écriture comme une manière de s'adresser à celui qui a disparu :

Le langage [...] c'est l'au-delà de la perte. C'est la forme, parfois excessive sinon extravagante, que la perte prend pour parler son absence. Le langage est l'après-perte. [...] Et la parole atteinte de deuil constitue une forme radicalement différente du dire. [...] La poésie, donc, donne les moyens de penser, de méditer, et d'écrire autour de cette absence que fait naître le *rien-toi*, cet autre qui coïncide maintenant avec la mort. Elle permet au poète de circonscrire d'une écriture ambiante le trou dans le réel qu'a creusé la mort d'autrui. C'est le vide que seul le deuil peut remplir. La poésie lui permet de parler méditativement à cet autre qui ne peut et ne pourra jamais lui répondre, de s'adresser à cette absence et à ce néant qui ont pris sa place (Maulpoix, 1996b : 36-43).

Finalement, nous concluons en faisant allusion à l'essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995), où nous avons repéré différentes affirmations qui nous permettent de confirmer la présence de la mort en tant que thème poétique. C'est le cas de cet extrait dans lequel Maulpoix affirme ceci : « Écrire est une manière singulière de mourir » (Maulpoix, 1995 : 81), ou de ce passage où il déclare que : « Autant que philosopher, écrire c'est apprendre à mourir. [...] Écrire, c'est dire : « Mourir je viens ». C'est apprendre à se traverser, se franchir. S'inscrire dans l'intervalle entre la poussière et les dieux » (Ibid. : 95-96).

Nous continuerons notre étude avec le poète James Sacré qui, lui aussi, accorde une place déterminante à la notion de la mort, aussi bien dans ses poèmes que dans ses essais plus théoriques. Nous commencerons par son recueil *Une petite fille silencieuse* (Sacré, 2001), parce que, s'il y a un recueil dans lequel l'idée de la mort est particulièrement présente, c'est sans doute celui-ci, notamment parce que dans ce recueil, dès le titre lui-même, Sacré fait souvent allusion à la mort de sa fille, même si normalement de manière implicite ou subtile. Ainsi, dans ce recueil, la présence de la mort est plus forte que dans le reste de ses recueils. C'est ce que nous constatons dans cet extrait, dans lequel la mort est présentée comme un événement tragiquement quotidien, qui fait partie de nos vies courantes, en nous marquant de son geste ultime :

Quelqu'un voudrait crier après la mort
Et la déchirer, scandale ! et son théâtre !
Alors qu'évidemment
Elle est là, quotidienne et qui donne la main (Sacré, 2001 : 58).

En plus, dans l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), nous avons trouvé des références directes à l'écriture du recueil *Une petite fille silencieuse* (Sacré, 2001), et au rapport qu'il a avec le thème de la mort. Par exemple, Sacré avoue que ce recueil ne parle pas directement de la mort, tout en évoquant la disparition de la petite fille du poète, dont la trace demeure dans le mot « mort » :

Une petite fille silencieuse : le livre ne parle pas de la mort sans doute. Qu'en pourrait-on dire ? Il ne parle que de moi qui pense à cette petite fille partie dans le silence. Dans le mot « mort ». Oui, le mot « mort » est ce silence au bord, ou au centre de tout ce qui est vivant. [...] L'écriture d'*Une petite fille silencieuse* a été la même chose que le vécu d'un événement de mort, ou de ce non-événement. Mais parler de sa douleur en face de la mort de quelqu'un, ça n'a pas trop de sens. Ma douleur ne m'a pas semblé devoir être dite. C'était un livre qui pensait plutôt à la possibilité de dire, qui aurait voulu dire quelque chose de la personne qui

était disparue, ce qui était impossible. En même temps, c'est un livre qui existe parce que cette personne a vécu (Sacré, 2013b : 183-184).

Dans le cas de Sacré, la plupart des réflexions portant sur la mort, sont développées dans ses essais plus théoriques, comme c'est le cas de l'essai *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), que nous venons de citer, et, dans lequel il réfléchit par exemple sur l'inévitable passage du temps qui nous entraîne inéluctablement vers la mort. Le poète réfléchit par exemple sur la raison d'être de sa poésie, en essayant de comprendre pourquoi il écrit, ce qui le conduit à conclure que la poésie l'accompagne dans le cours de sa vie, dont la seule certitude, c'est la mort qui arrivera à la fin : « Je ne sais pas vraiment pourquoi j'écris ces poèmes, ni vraiment dans quel but, je vais avec mes mots dans le temps qui vient pour continuer, dans la solitude ou dans la rencontre : il n'y a sans doute rien au bout du chemin, que la mort. Je ne sais pas en quoi j'ai confiance » (Sacré, 2013b : 22). Néanmoins, et malgré le lien que nous avons repéré entre la mort et l'écriture dans les réflexions de Sacré, il finit par avouer que l'écriture ne nous permet de rien dire sur la mort, même si elle fait partie des gestes d'écriture du poète, de la même manière qu'elle fait partie aussi de tous nos gestes de vie car, en définitive, la mort fait inévitablement partie de notre vie : « Écrire ne peut rien dire de la mort, même si celle-ci est à l'œuvre dans nos gestes de mots, comme en tous nos gestes de vivants, et notre vieillissement » (Ibid. : 184).

En ce qui concerne Antoine Emaz, même s'il est vrai que la présence de la mort comme thème poétique est moins forte que dans l'œuvre des poètes précédemment cités, il consacre quand même quelques passages dans ses recueils à cette thématique. C'est le cas du recueil *Plaie* (Emaz, 2009b), où il parle de l'acte poétique en affirmant que lorsque l'on pose les choses sur la page, on est en train de leur conférer une sorte de repos qu'elles ne pourront pas atteindre ailleurs. Ainsi, les choses que le poète inscrit sur la page, meurent d'une certaine manière dans l'espace poétique, et c'est précisément dans cette mort qu'elles trouveront le repos :

si on pose les choses
elles finiront bien
comme les morts
par reposer
même si
dire en paix
c'est trop dire (Emaz, 2009b : 158).

D'autre part, nous ferons allusion à son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), où il affirme par exemple, que la mort et les mots constituent deux éléments qui nous accompagnent toute notre vie : « Chacun porte en soi à la fois une bibliothèque et un cimetière : ça finit par faire lourd » (Emaz, 2009a : 89). Et, en même temps, nous avons trouvé une allusion du poète lui-même à cet extrait que nous venons de citer, dans un entretien fait par Thierry Guichard dans la revue *Le matricule des anges*, où Emaz parle de l'extrait que nous venons de citer, en soulignant qu'il ressent « une présence des morts très forte », et qui l'accompagne toujours, aussi bien dans sa vie que dans sa poésie : « J'ai dû écrire que chacun se promène avec dans sa tête une bibliothèque et un cimetière. Et que ça fait lourd à la fin. [...] Il y a une présence des morts très forte chez moi. Ce n'est pas forcément marrant. Il y a certaines personnes qu'on n'a pas envie de voir revenir » (Guichard, 2008b : 25).

Dans le cas du poète Jean-Claude Pinson, nous avons déjà évoqué, au début de cette partie, un petit extrait de son essai *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* (Pinson, 1999), dans lequel il fait allusion au rapport que la poésie entretient avec la mort. Néanmoins, ses essais ne sont pas le seul espace qu'il consacre à la réflexion sur la mort ; nous avons également trouvé des traces de cette thématique dans ses recueils poétiques. La présence de ce thème n'est pas aussi importante que dans l'œuvre des poètes que nous venons de citer, mais elle mérite quand même d'être étudiée ici. Par exemple, dans le recueil *Free Jazz* (Pinson, 2004), nous avons trouvé cet extrait dans lequel Pinson tente de réunir les ingrédients nécessaires pour créer un poème, et si nous avons décidé d'ajouter ce passage comme étant en rapport avec la notion de la mort, c'est parce qu'il qualifie ce moment de création poétique comme une manière de rendre à la vie les mots qui figurent sur la page, de les faire bouger pour qu'ils expriment la réalité, en faisant ainsi que le poème « se relève d'entre les morts » :

haut le mains, rendez-vous, la Réalité !
crissements de pneu au saxo, emballement free, colle et ciseaux, deux ou trois faux
raccords : cela suffirait pour qu'un poème sur la page se relève d'entre les morts et
devienne cinéma, movie ? (Pinson, 2004 : 119).

Nous citerons également le recueil *Drapeau rouge* (Pinson, 2008), où nous avons trouvé diverses allusions au thème de la mort, comme c'est le cas de ce passage qui suit, où Pinson affirme qu'il y a des jours dans lesquels il laisse les phrases de côté, ces phrases qui, d'après lui, portent « la mort en elles », comme si elles ne pouvaient que parler du présent et le conserver en quelque sorte, mais sans pouvoir pour autant éviter que la mort arrive :

bien sûr, il y a des jours sans. Pourquoi n'auraient-elles pas droit elles aussi, les phrases, à la méforme, à la déprime, à la fatigue – à des périodes où elles échouent à chanter, à aller jusqu'au terme de la période ? Car elles sont sujettes, comme nous, à la maladie, et mortelles. – Et peut-être même qu'elles ne font que porter déjà, [...] la mort en elles. Car on a beau les masser, les réchauffer, peuvent-elles finalement faire autre chose que mettre en conserve ou surgeler les fruits vivants, jaillissants, du présent ? (Pinson, 2008 : 100).

En ce qui concerne Yves Leclair, même s'il est vrai que les allusions au thème de la mort ne sont pas très nombreuses dans son œuvre, il consacre quand même quelques extraits de ses recueils au développement de cette thématique, ce qui nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un thème qui fait partie de son œuvre poétique. Nous citerons par exemple le recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001), parce que nous y avons trouvé plusieurs allusions au thème de la mort. C'est le cas de cet extrait qui suit, où Leclair parle de la mémoire, qui semble être la seule capable de conserver en vie les traces de ceux qui sont morts, tout en nous rappelant que dès qu'on les oublie, rien ne pourra éviter qu'ils disparaissent à jamais :

On est bien ingrat avec nos propres morts.
Les oubliant, on les enterre une seconde fois.
À jamais. [...] Et dire que dans moins
de cent ans tout sera oublié, tout aura
disparu (Leclair, 2001 : 31).

Néanmoins, dans cet autre exemple appartenant au même recueil, Leclair semble regarder l'arrivée de la mort d'un regard un peu plus encourageant, dans la mesure où l'écoulement du temps nous rapproche inévitablement de la mort, mais nous met peut-être aussi plus près de notre origine :

Le temps m'éloigne, file vers la fin, la tombe,
Me rapprochant peut-être ainsi de l'origine (Ibid. : 35)

Nous finirons par citer un extrait qui fait partie du recueil *Cours s'il pleut* (Leclair, 2014a), où Leclair réfléchit sur l'artifice des conventions sociales qui constituent le décor de nos vies, tout en avouant que lorsque la mort arrivera, il nous sera impossible de masquer nos traits :

Derrière cette façade peut-être nécessaire à l'équilibre du château de cartes de la société, derrière le décor, le bal costumé des apparences (jusque dans les mots si habiles eux aussi à tromper), c'est l'ange du paradis de l'enfance qui peut soudainement apparaître ou la demoiselle de la cerisaie ou telle superbe villa à l'abandon, un potager en jachères, le ravage

ou l'effroi des ruines. Mais quand les traits vieillissent, le masque cache difficilement un autre masque, celui de la mort (Leclair, 2014a : 12-13).

Pour ce qui est des poètes que nous avons considérés secondaires dans notre travail, à cause de leur approche plus timide du thème du quotidien, nous parlerons de Guy Goffette, Marie-Claire Bancquart, William Cliff, Pierre Alferi et Benoît Conort. Dans l'œuvre poétique de ces cinq auteurs, nous avons remarqué une présence importante de la mort qui constitue un thème poétique à part entière dans leur poésie.

Nous commencerons par l'étude de Guy Goffette, qui semble toujours mélanger le thème de la mort avec celui du temps qui passe dans son œuvre. Goffette se montre souvent angoissé par le passage inévitable du temps et l'arrivée de la mort. Face à ce panorama, le poète se présente comme un passant qui ne laisse pas de traces et pour lequel le poème serait la seule chance pour laisser l'empreinte de son passage dans le monde. Par exemple, dans le recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), l'idée du passage du temps qui nous rapproche de plus en plus de la mort est évoquée :

Le soir qui tombe sur tes épaules
enfonce les clous un peu plus bas (Goffette, 1988 : 36).

Dans le recueil *La vie promise* (Goffette, 1991), Goffette reprend cette association de la mort au passage inévitable du temps, ainsi que nous pouvons le voir dans cet exemple qui suit :

[...] laisser le temps
comme la pluie battre ton front
jusqu'à ce que tout redevienne poussière
dans la chambre du mort [...] (Goffette, 1991 : 184).

Pour ce qui est du recueil *L'adieu aux lisières* (Goffette, 2007), le thème de la mort y est repris par le poète, tel que nous pouvons le voir dans l'extrait qui suit, où Goffette parle de la hantise que l'idée de penser à sa disparition provoque en lui. Il semblerait que, plutôt que l'idée de la mort, ce qui effraie le poète, c'est l'idée de la disparition, du fait de partir un jour et de ne rien laisser sur terre, rien qui puisse témoigner de notre présence dans le monde. Par exemple, dans cet extrait qui suit, il y a un poème intitulé *Avant*, qui présente le poème comme étant le dernier caprice de Goffette avant de mourir, parce que le poète sait que ce qu'il aura écrit demeurera après sa mort et témoignera de son passage sur terre :

Avant que la mort vienne,

Écrire encore
Un poème soigné
[...]
Car tout va s'effacer
La vie se perdre,
Si rien dans le poème
Ne continue
Comme un petit vent plein
De secrets et
Qui ne souffle mot, mais
Se contente
De respirer tout bas (Ibid. : 195-196).

En ce qui concerne la poétesse Marie-Claire Bancquart, nous commencerons par l'évocation d'un passage de l'anthologie écrite par Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française : La poésie du XX^{ème} siècle 3 : métamorphoses et modernité*. (Sabatier, 1988), où il consacre quelques lignes à décrire l'œuvre poétique de Bancquart, une description où il ajoute ce qu'il appelle « l'obsession de la mort » comme thème principal du travail poétique de la poétesse : « Les communications secrètes du corps, l'obsession de la mort, la crainte de la dissémination, l'absence de Dieu, la recherche d'un destin, le recours au sacré, à l'éros, les métamorphoses humaines, ce sont là les principaux thèmes de la quête angoissée ou violente de Marie-Claire Bancquart » (Sabatier, 1988 : 550).

Pour ce qui est des recueils poétiques de Bancquart, nous citerons un extrait de *Rituel d'emportement* (Bancquart, 2002), où elle présente les mots comme ayant la faculté de retarder la mort ou, du moins, de faire que nous ayons la sensation que le temps passe moins vite :

Au bois traire un langage végétal

Égorger le temps
Pour prendre avance sur la mort

Insomnier son repos éternel
Retourner son couteau
Dans l'alléluia

Mot
Je t'avale

Au défi des bons dieux (Bancquart, 2002 : 61).

Dans ce même recueil, la mort est envisagée par Bancquart comme un état hors de l'ordinaire, une conception de la mort qui implique qu'on réduise le niveau de tension ou d'angoisse avec lequel la mort est souvent envisagée : « La mort, juste comme un état un peu hors de l'habitude ? » (Ibid. : 306). Finalement, nous ferons allusion au recueil *Explorer l'incertain* (Bancquart, 2010), où la poétesse verse un regard positif sur la mort en la considérant comme celle qui nous mène à faire attention aux choses les plus minimes, auxquelles, nous l'avons déjà vu lors de notre travail, Bancquart accorde une importance capitale dans sa poésie : « La mort, ce « lieu commun », peut inspirer le vif désir à un individu, le lecteur ou moi, de profiter dans l'instant de toute chose, même minime » (Bancquart, 2010 : 18).

Nous continuerons avec le poète William Cliff qui, lui aussi, fait quelques allusions au thème de la mort dans ses recueils poétiques. C'est le cas de son recueil *Épopées* (Cliff, 2008), où il avoue qu'il tente d'éviter de penser à la fin de nos vies qui, malgré tout, arrivera inévitablement. Il cite également les mots du poète Saint-John Perse pour renforcer cette idée selon laquelle les hommes tentent de vivre sans penser à la mort :

il valait mieux sortir en rue où l'on
ne laisse pas le langage trop prendre
d'extension sur notre cervelle tendre
et dans la marche commune oublier
qu'on ne peut pas aller à contre-pente
mais qu'on s'en va vers le bas du sentier

nous vivons d'outre-mort dit Saint-John Perse
ce qui veut dire que les hommes ont
depuis qu'ils vivent la pensée ouverte
sur autre chose qu'un tas de limon
sous lequel un jour tous ils pourriront (Cliff, 2008 : 47-48).

Également, dans cet autre passage du même recueil, Cliff déclare qu'il ne veut pas encore mourir parce qu'il veut écrire un livre. Ainsi, nous constatons que l'écriture est conçue par cet auteur comme une manière de s'éloigner de la mort ou d'éviter même qu'elle arrive, tel que le poète l'affirme, en déclarant : « comme si par un livre / on pouvait éviter le pire ! » :

[...] j'oublie que ce qui m'empêcha de dormir
cette nuit fut une inquiétante douleur au cœur

dont je me demandais si je n'allais pas en mourir

à quoi je me disais non ! non ! ce n'est pas encore l'heure
car il me faut encore écrire un livre et le finir
avant de boire Dieu sait où mon funèbre malheur

ah ! dérision ! Je veux encore voir la publication
d'un livre avant que de mourir comme si par un livre
on pouvait éviter le pire ! et c'est la solution
pourtant que le poète doit poursuivre avec génie ! (Ibid. : 87).

Le poète Pierre Alferi fait aussi quelques allusions à la mort dans ses poèmes, ainsi que nous le constatons dans son recueil *Sentimentale journée* (Alferi, 1997), où la mort constitue le contenu où le poète puise pour écrire. Ainsi, l'écriture est un élan de mort pour Alferi mais, en même temps, cet élan représente le geste d'écriture :

Quel est cet élan
C'est un mouvement de mort
Mais c'est aussi
Une jouissance pure de contenu (Alferi, 1997 : 97).

Un dernier poète à citer dans cette approche du thème de la mort que nous étudions, c'est Benoît Conort, dont l'œuvre poétique témoigne d'une attention particulièrement importante vis-à-vis du thème de la mort. C'est ce que le poète et essayiste Jean-Michel Maulpoix, dans son essai *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), affirme en faisant allusion au premier recueil de Conort, *Pour une île à venir* (Conort, 1988) :

Dans ce livre [*Pour une île à venir*], la mort paraît s'éveiller à même l'enfance ; elle y étend ses ailes, devient hantise. Elle méduse et impose d'emblée un *sentiment intellectuel* qui ne variera plus : celui d'une fondamentale ignorance. De sorte que c'est là comme l'archéologie intime d'une rencontre avec la mort, l'autobiographie d'une accession à l'anonymat qui se donne à lire : celle d'un visage qui se voit déjà crâne et « mordu par la pierre » (Maulpoix, 2016a : 179-180).

Un peu plus tard dans le même essai, Maulpoix développe ses commentaires sur l'œuvre poétique de Conort, en citant les recueils *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001), et *Écrire dans le noir* (Conort, 2006), qu'il considère des recueils dans lesquels la présence de la mort est capitale :

À l'autre extrémité, la saturation rhapsodique de *Cette vie est la nôtre* et d'*Écrire dans le noir* où la mort, la langue et les bruits discordants du monde composent une même masse sombre, une épaisseur de « douleur sourde douleur lourde ». [...] Et voilà que se fait plus âpre l'angoisse de la mort que plus rien n'apprivoise... [...] Sous la plume de Conort, il s'agit plutôt de faire parler la mort directement dans une espèce de prosopopée critique qui ventriloque le sujet lyrique. Le poète est le porte-voix, le portefaix de la mort : il en porte le fardeau et la parole (Ibid. : 180-182).

Cette longue référence que Maulpoix réalise dans son essai à l'œuvre poétique de Conort, conclut avec la déclaration que la mort constitue « le noyau » de l'œuvre de ce poète, en affirmant ceci : « Ce rapport au silence, ou ce désir ultime du silence, me paraît constituer la véritable enveloppe d'une œuvre dont la pensée de la mort est le noyau » (Ibid. : 187-188).

Après avoir vu que la présence de la mort dans l'œuvre de Conort est remarquée par d'autres auteurs, nous tenterons de donner quelques exemples de son travail poétique, qui illustrent cette prédisposition du poète à traiter le thème de la mort dans ses poèmes. C'est ce que nous avons constaté dans son recueil *Cette vie est la nôtre* (Conort, 2001), où la mort est présentée comme celle qui nous accepterait tel que nous sommes. En plus, dans le passage qui suit, loin d'apparaître comme un élément négatif, la mort est décrite comme celle qui nous accompagne dans la traversée vers l'au-delà, en nous délivrant en quelque sorte de la charge de vivre :

[...] la mort
sous des espèces souriantes est la seule qui s'offre
sans rechigner elle nous prend
on en a le cœur tout renversé de tant d'amour
au moment de fermer les yeux tant d'amour quand vivre
décidément est fatigant
elle le sait bien pourvoit à nos chagrins nous accom-
pagne aide le ferryman elle nous fait traverser
quand bien même on refuse de payer [...] (Conort, 2001 : 25).

Nous finirons en évoquant un autre recueil poétique de cet auteur, dont le titre, *Écrire dans le noir* (Conort, 2006), nous rapproche déjà de la noirceur et de l'obscurité que l'on associe souvent à la mort. Dans ce recueil, Conort avoue que, pour lui, toute poésie doit être « funèbre », en déclarant que les mots qui constituent ses poèmes sont « adossés aux morts », et en soulignant que la plus grande valeur de la poésie réside en sa capacité à dire ce que Conort lui-même appelle « la voix des morts » :

Je ne conçois pas de poésie qui ne soit funèbre parce que, justement, un trou attend, dans cette terre, qu'un corps le comble, parce que cela même, qui lui a donné naissance, attend sa mort pour se régénérer, parce que *j'attends, j'insiste* arc-bouté aux mots adossés aux morts par une forme une manifestation particulière dans la langue
je l'appelle poésie.
Et c'est cela que peut la poésie. Dire l'immense
Toujours recommencé tissage de la voix des morts [...] (Conort, 2006 : 20).

4.4. Le voyage

Le voyage constitue le dernier thème que nous allons analyser dans ce chapitre consacré aux thèmes supplémentaires ou qui s'éloignent, du moins en apparence, du but principal de notre étude, qui consiste à étudier directement la présence du quotidien dans l'œuvre poétique des auteurs sélectionnés. Néanmoins, nous avons considéré que ces thèmes complémentaires que nous avons repérés dans l'œuvre poétique et théorique de ces auteurs, sont clés pour une meilleure saisie de l'essence de leur poésie. Le voyage n'est pas un thème poétique nouveau ni un thème exclusivement traité par les poètes que nous étudions dans notre travail, ainsi que nous venons de le voir avec le reste de thèmes étudiés dans ce chapitre. Le voyage est un thème traditionnel et qui constitue sans doute un leitmotiv de la poésie. C'est ce que l'écrivain et essayiste Jean-Luc Maxence nous fait remarquer dans son essai sur la poésie contemporaine *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine* (Maxence, 2014) : « Bien sûr, les poètes voyageurs sont de tous les temps et de toutes les époques. Ils mettent toujours à profit leurs découvertes au gré des pays traversés. Ils offrent à voir, à méditer, à se souvenir, dépassant le simple récit événementiel pour y engager leur être intime » (Maxence, 2014 : 123). De même, dans l'essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), le poète et essayiste Jean-Claude Pinson parle de la « modernité lyrique », en soulignant qu'elle a construit une nouvelle façon d'appréhender l'espace, qui permet au poète d'être libre pour « errer », une liberté que nous pouvons appliquer aussi bien à l'espace physique qu'à celui de la représentation poétique. C'est-à-dire la manière de concevoir l'espace dans la modernité influence inévitablement la manière dont les poètes affrontent le travail poétique : « La modernité lyrique [...] invente une nouvelle façon de concevoir l'espace. Exaltant la liberté du poète d'errer [...] elle identifie les territoires parcourus à ce qu'en révèle le trajet subjectif d'une écriture libérée des contraintes de la représentation objective » (Pinson, 1995 : 197).

Néanmoins, et en nous limitant au paysage contemporain, il faut avouer que la manière dont les poètes que nous étudions envisagent le thème du voyage, est particulière, dans le sens où il s'agit de poètes contemporains, soumis à un rythme de vie caractéristique de la société mondialisée, marquée par les constants déplacements qui ont permis que tout le monde puisse voyager presque n'importe où et de plus en plus vite. Tous ces éléments représentatifs de la vie actuelle nous permettent d'affirmer que, même si le thème du voyage que nous avons repéré dans l'œuvre de ces poètes n'est pas nouveau en poésie, ils le traitent en versant sur lui ce regard contemporain tellement attaché à la notion de voyage et de déplacement de plus en plus rapide et fréquent qui caractérise nos vies de plus en plus mondialisées, tout en apportant la vision particulière que leur attachement au quotidien exerce sur leur poésie.

Nous commencerons cette étude de la présence du voyage en tant que thème poétique, en évoquant la figure de Jean-Michel Maulpoix, un poète dont l'œuvre est marquée par une forte présence des voyages, ce que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises lors de notre travail. Dans cette dernière partie, nous ne ferons donc que résumer en quoi consiste le rapport que l'œuvre poétique de Maulpoix entretient avec le thème du voyage. Tout d'abord, nous citerons un passage de l'anthologie écrite par Monique Pétillon, *À mi-voix : Entretiens et portraits* (Pétillon, 2006), où elle parle de la notion du voyage qui est présente dans l'œuvre de Maulpoix, en soulignant que le mouvement de déplacement et d'aller-retour imposé par le voyage est celui que le poète tente de reproduire sur la page à travers son écriture :

Le voyage : cet écart qui ramène à soi, du lointain au proche, de la Chine au pays natal. Pour « l'espèce de passant » qu'est Jean-Michel Maulpoix, comme pour Réda ou Goffette, partir et revenir, défaire et bâtir : ce mouvement répète celui de l'écriture. D'un envol et d'un pays l'autre, de Saïgon à Stockholm, de Bucarest à Beyrouth, de Kharkov à New York, il inscrit sur son carnet noir des mots justes, des proses légères comme des *Chutes de pluie fines* (Pétillon, 2006 : 197).

Dans la plupart des recueils poétiques de Maulpoix, nous retrouvons le poète muni d'un carnet et se lançant à la découverte du monde dans des voyages qu'il évoque ensuite dans ses poèmes, en mettant en place une sorte de prélèvement de petits détails, paysages, odeurs et sensations vécues lors de ces voyages, ce dont nous avons déjà longuement parlé dans une partie précédente du travail, vouée à l'étude des petits détails quotidiens qui constituent de la matière poétique. Mais, lorsque nous évoquons le thème du voyage dans l'œuvre poétique de Maulpoix, nous sommes obligés de faire spécialement allusion au recueil qui est le plus directement associé à ce thème, qui s'intitule précisément *Le voyageur à son retour* (Maulpoix, 2016b), et

qui, tel que le titre lui-même l'annonce, tourne notamment autour du sujet du voyage. Néanmoins, le poète ne s'arrête pas dans le thème du voyage, il va plus loin dans sa réflexion et utilise la présence des voyages dans le recueil comme véhicule de réflexions poétiques. Par exemple, dans le fragment qui suit, Maulpoix affirme que l'écriture est envisagée de manière différente lorsqu'elle se produit dans un espace étranger ou dans un lieu associé au voyage, comme si la seule idée de partir ailleurs, faisait que les mots tombent sur la page d'une autre manière : « Pour un rien, je suis parti. Des chiffons de bleu dans le ciel. Retrouver le toucher d'une plume sur des pages de carnet dans une chambre inconnue ou un aéroport. Ce sont d'autres battements de cœur. Allez savoir pourquoi... » (Maulpoix, 2016b : 3). Cette idée qui conçoit le voyage comme un générateur d'écriture, est reprise dans cet autre extrait, où Maulpoix avoue qu'il cherche la phrase dans ses voyages, comme s'il voulait que les endroits visités se transforment en mots poétiques : « Je cherche au long de mes déambulations à retrouver ce moment où la ville se fait phrase. Une pulsation où paraît s'abolir le geste même d'écrire » (Ibid. : 4). En fait, il semblerait que ce qui attire vraiment le poète dans les voyages, c'est la découverte de ce qui est inconnu ainsi que de soi-même : « Non, le charme du voyage n'est pas encore rompu : j'éprouve à nouveau, sur le vif, le sentiment de l'inconnu » (Ibid. : 15).

Malgré tout, et même si le recueil que nous venons de citer est sans doute le plus directement lié au thème du voyage, nous avons trouvé la présence de ce thème dans beaucoup de recueils de cet auteur, dont nous citerons brièvement quelques-uns à titre d'exemple. C'est le cas de *Portraits d'un éphémère* (Maulpoix, 1990), où la découverte de nouvelles villes est conçue comme une aventure que le poète aime accompagner de la découverte, également aventureuse, de nouveaux auteurs et de nouveaux livres : « Quand il part en voyage vers une ville inconnue, il emporte quelques livres d'écrivains dont l'œuvre lui est étrangère. Il lui faut s'en aller tout entier à l'aventure et se persuader d'avoir rompu toutes sorte d'attaches » (Maulpoix, 1990 : 54). Nous voyons encore une fois comment l'écriture, que ce soit par le travail de l'écrit ou par celui de la lecture, l'accompagne toujours et partout en marquant ses expériences, même lors de ses voyages.

Dans le dernier recueil de Maulpoix, *L'hirondelle rouge* (Maulpoix, 2017), nous avons également repéré un extrait où le poète énumère des objets quotidiens qu'il aurait découverts lors de ses voyages, et qu'il inclut dans ses poèmes comme des traces de son vécu :

Dois-je poursuivre en vrac l'inventaire de ces souvenirs ? Omelette aux giroldes, odeur de foin sec, roulements d'orage sur la montagne, ressac de galets au bord de la Méditerranée, paquets de cacahuètes dans les tribunes du stade de foot, stature de mon père en bottes au milieu des radis, gâteau de fête et chevaux comtois, bouquets de campenottes, fanfares et flonflons, carrés de chocolat au lait, un œil dans le rétroviseur, un peu mal au cœur, sur la route en lacets qui mène à la mer, une étape dans le Périgord, une bouteille de monbazillac achetée au supermarché, un hôtel poussiéreux au cœur de la Castille, un verre de *rosado* et des sardines grillées sous les tilleuls verts de la promenade... Pendant combien de kilomètres pourrais-je continuer cette liste ? Elle fait le tour du monde (Maulpoix, 2017 : 78).

Mais, avant de passer à l'étude d'autres auteurs, nous ferons allusion aux travaux théorico-critiques de Maulpoix, dans lesquels il consacre également quelques pages à la mention du thème du voyage. C'est ce que nous avons remarqué dans l'essai *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1995), où le poète nous encourage à « prendre la route » pour ainsi accéder à ce qu'il appelle « l'effervescence de la poésie ». Cet extrait nous permet de confirmer que la notion de voyage est très souvent en rapport avec le travail de l'écriture chez Maulpoix : « Pour accéder à l'effervescence de la poésie, il faut partir, prendre la route, [...] car le voyage, comme l'amour et comme la poésie, élargit le monde » (Maulpoix, 1995 : 161). Également, dans l'essai *Adieux au poème* (Maulpoix, 2005), en faisant allusion à la figure du poète lyrique, Maulpoix évoque l'idée de ce qu'il appelle « le voyage lyrique » qui, d'après lui, consiste en un voyage qui permet d'élargir la connaissance du monde, et qui diffère aussi bien du goût de l'exotisme de jadis que du tourisme de masse de nos jours : « Le voyage lyrique n'a rien à voir avec l'usage ancien de l'exotisme. Il consiste plutôt en une remise en mouvement de la personne, curieuse encore de ce monde-ci, de ses replis et ses doublures. Pas de tourisme évidemment, pas de club de vacances » (Maulpoix, 2005 : 90). Finalement, nous citerons un bref extrait de l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), où le poète nous présente le poète lyrique comme étant « un voyageur à la dérive » : « Le lyrique [...] est un marcheur de lisières, un voyageur à la « dérive ». [...] L'écriture lyrique fraie ainsi son chemin parmi les incertitudes et les contradictions » (Maulpoix, 2009 : 92-93).

En ce qui concerne le poète James Sacré, dans son cas, il faut aussi évoquer un recueil où le thème du voyage est l'un des thèmes principaux. Il s'agit d'*America solitudes* (Sacré, 2010a), où le poète raconte son séjour aux États-Unis. Dans ce recueil, Sacré cherche à mettre dans le poème ce qu'il rencontre lors de son voyage mais qui n'est pas visible, qui ne peut être pris en photo ni raconté dans une carte postale. Et c'est la poésie qui lui permet d'atteindre ce

qu'il ne voit pas mais qu'il découvre lors de son voyage, parce qu'il le vit, et c'est précisément ce vécu qu'il veut garder sur la page :

La Posta à Mesilla, les gens d'ici, les touristes, ailleurs et
pas :
On rencontre quoi
Qu'on ne peut pas voir ? (Sacré, 2010a : 15).

Ce que le poète répète plusieurs fois lors de ce recueil, c'est que son intention est d'écrire des poèmes à partir de ce qu'il voit et, surtout, de ce qu'il vit lors de son voyage par les États-Unis, en mettant encore une fois en valeur le lien que la poésie entretient avec le vécu, un aspect que nous avons déjà mentionné dans différentes parties de notre travail, et qui se reproduit dans ce rapport entre le voyage et l'écriture poétique. En plus, Sacré réitère son intention de ne pas vouloir écrire un livre sur l'Amérique, mais d'écrire plutôt son expérience, ce qu'il a vécu dans ce pays à travers les endroits visités, les gens connus, et leurs parlers entendus lors de ce voyage, ce qui nous montre que le voyage ne constitue pas seulement un thème poétique dans l'œuvre de Sacré, mais aussi tout un point d'inspiration pour sa création poétique :

C'est pas vraiment que j'en veux décrire
Les paysages ni l'allure des gens, pas plus
Un système politique et des façons de vivre somme toute
Peu différentes des gestes et paroles qu'on a
Dans mon propre pays, et peut-être
Partout dans le monde
[...]
Et je m'aperçois bien qu'un autre vocabulaire me vient
Et du mouvement dans les vers
À cause des paysages traversés, à cause des gens
rencontrés, n'empêche
Je n'écris pas pour écrire un livre sur l'Amérique (celle des
États-Unis). Je le sais,
J'écris... [...]
Dans les moraines de mes voyages et de mon vécu
Américain : rien plus
Qu'un livre de poèmes.
*
L'Amérique un peu, c'est pas
Pour en dire grand-chose

Mais plutôt pour mettre ensemble
Des poèmes que ce pays donne [...] (Ibid. : 310).

Un autre recueil à mentionner à cause de son important rapport aux voyages dans l'œuvre de Sacré, c'est *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b), dans lequel le poète mélange ses poèmes à des photographies de Bernard Abadie. Cette interaction entre les images et la parole constitue une manière de verser un nouveau regard sur le monde, qui lui permet d'évoquer des endroits visités lors de divers voyages, et de recueillir dans ses poèmes des détails qui échappent à l'image et que seul le poème semble capable de ramasser.

En plus, en dehors des recueils poétiques, Sacré accorde aussi une place dans ses essais à la réflexion sur les voyages et sur le rôle qu'ils accomplissent dans son travail poétique, comme c'est le cas de l'œuvre *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où Sacré avoue que s'il fait une place aux voyages dans ses poèmes, c'est parce qu'ils représentent une part importante de son vécu, qui constitue le noyau central de son œuvre poétique :

Tous ces voyages ! Mais pas pour collectionner des pays, comme font beaucoup de touristes. [...] Il y a des traces de tout cela dans les poèmes puisque je persiste à écrire en rêvant-pensant mon vécu. Des pays rencontrés, plutôt que visités ou étudiés, plutôt que rapidement ou goulument consommés ; des pays rencontrés comme on rencontre des gens. [...] Ces gestes vers l'ailleurs [les voyages] (jusqu'au cœur de ma propre nuit) je les continue dans l'écriture où peut-être quelque lecteur ami (je pense à lui souvent) m'accompagne, en un nouveau pays, celui des mots, qui est toujours mon pays et le pays de l'autre : un même pays (Sacré, 2013b : 68-70).

Finalement, nous ferons allusion à un entretien réalisé par Thierry Guichard dans la revue *Le matricule des anges*, lors duquel on confirme l'importance des voyages dans l'œuvre de ce poète : « Et il faudrait aussi noter l'importance des voyages, les poèmes comme des travellings » (Guichard, 2006 : 15). De même, lors de cet entretien, Sacré avoue que la rencontre de l'ailleurs et de l'inconnu l'a toujours attiré, et que les voyages lui ont fourni des mots et des sonorités qu'il a ensuite mis en poésie :

J'ai toujours été attiré par ce qui n'était pas ma ferme, mon milieu. C'est la rencontre de l'autre et de l'ailleurs qui te renvoie à ce qu'il y a de plus intime en toi. Les voyages me donnent du vocabulaire à travers ce que je vois, du rythme à travers la façon avec laquelle on parcourt les paysages. C'est aussi des bruits de langues. Les voyages me sont importants s'ils s'incarnent dans une personne ou des gens que je peux rencontrer (Guichard, 2006 : 16).

Nous continuerons avec Yves Leclair, qui semble consacrer une part considérable de son travail poétique au développement du thème du voyage. Nous pourrions commencer par citer son recueil *Le journal d'Ithaque* (Leclair, 2012a), parce que dans ce recueil, Leclair raconte le voyage qu'il a fait depuis la Loire jusqu'à la mer Égée. Tous les poèmes qui constituent ce recueil sont des dizains qui représentent, d'après les mots du poète, « quatre-vingt-dix-neuf minuscules odyssees », et le but du poète est de retrouver cette « Terre promise » dont il parle souvent dans ses recueils, une notion que nous avons déjà mentionnée préalablement lors de notre travail. Dans ce recueil, la « Terre promise » poursuivie par Leclair prend la forme de la terre d'Ithaque, définie déjà dans la quatrième de couverture comme un paradis à atteindre. De même, pour cet auteur, tout ce que nous rencontrons lors des voyages, toute chose, toute personne, peut devenir une « Ithaque » ou une « terre promise », c'est pourquoi il se donne la peine de recueillir dans ses poèmes même les détails les plus infimes vécus lors de ces voyages :

Enfant de la campagne et de la mer, j'ai ressenti très tôt l'amour d'une terre en même temps que le sentiment de l'exil, comme mon voisin Joachin du Bellay. Au vrai, nous sommes tous des *voyageurs sans titre*, naufragés involontaires entre les deux rives d'un ici et d'un ailleurs. Pourtant, parfois, lors de nos pérégrinations, des lieux, des moments ou des visages peuvent nous faire croire à une Ithaque, à quelque îlot paradisiaque, à l'utopie d'un royaume.

Le journal d'Ithaque relate en dizains au jour le jour, quatre-vingt-dix-neuf minuscules odyssees depuis les bords de la Loire jusqu'à la mer Égée, vers autant de *belles vues*, sachant que, pour le passant ordinaire en ce bas monde, chaque chose, chaque être peut devenir une Ithaque (Leclair, 2012a : quatrième de couverture).

Lorsque nous parlons de l'œuvre poétique de Leclair, il ne faut pas oublier qu'elle est visiblement marquée par l'influence de poésies et de philosophies orientales, ainsi que nous avons pu le constater à plusieurs reprises lors de notre travail. C'est pourquoi, au moment de faire allusion au thème du voyage, nous tombons à nouveau sur cette influence, qui se manifeste sous l'apparence de la contemplation, qui exige forcément un éloignement de la vie mondaine, et cet éloignement ou isolement demande une vie où « le voyage n'a pas de fin ». Dans l'extrait qui suit, qui fait partie du recueil *Manuel de contemplation en montagne* (Leclair, 2005), le poète évoque la vie de beaucoup d'ermites et de moines qui ont vécu isolés, coupés du monde, en pratiquant la contemplation et la méditation, qui semble être celle qui leur permet de se maintenir dans un voyage constant, aussi bien physique que spirituel, entre le lointain et le proche :

Saigyô dont s'inspira Bashô dans ses libres pèlerinages vécut toute sa vie tantôt en voyage, tantôt en ermitage. Le mot japonais *fûryû*, qui signifie « filer comme le vent », désigne cette manière de vivre en s'éloignant de l'activité mondaine, au profit de la concentration, de l'attention, de la méditation quotidienne. Oui, méditer, c'est, selon la racine sanskrite, « prendre soin », du lointain comme du proche, de l'important comme de l'anodin (comment établir une hiérarchie ?) Alors, nomade ou sédentaire, le voyage n'a pas de fin (Leclair, 2005 : 75-76).

De même, nous citerons un exemple du recueil *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007), où Leclair fait de nouveau allusion à la notion de voyage, mais en relevant son côté le plus symbolique. Il décrit l'homme comme un « voyageur *sans titre* » qui cherche la bonne porte à franchir pour se découvrir lui-même : « Franchir les portes. Voyageur *sans titre* qui passe les frontières, les douanes, à commencer par les intérieures, les moins visibles, et les plus terribles au royaume des bornés. Ah ! Vous cherchez la porte ! Mais il n'est pas sûr qu'elle soit à l'extérieur de vous-même (Leclair, 2007 : 21).

Finalement, nous parlerons du recueil *Orient intime* (Leclair, 2010), où le poète, en parlant du XIX^{ème} siècle et du romantisme, réfléchit aux voyages, comme à des déplacements que nous entamons en essayant de trouver une autre vie qui se trouverait ailleurs. Mais Leclair affirme que ce sentiment est faux – il le qualifie même de « maladie » – et qu'il ne fait que nous éloigner de notre quotidien, qui est, en réalité, là où se trouve la véritable vie d'après le poète :

C'est dès le XIX^{ème} siècle avec l'invention du *steamboat* et du train que le voyage a commencé à devenir une entreprise industrielle. Certes il est vrai que les romantiques avaient beaucoup la nostalgie d'une autre vie ailleurs : cette maladie déprécia leur quotidien. Chacun chanta sa tristesse. Tous burent la mélancolie jusqu'à la lie. Certains mirent fin à leurs jours. Le voyage put leur paraître un remède (Leclair, 2010 : 29).

Pour ce qui est du poète et essayiste Jean-Claude Pinson, la présence du voyage en tant que thème poétique est assez restreinte dans son œuvre, même s'il consacre quelques petits extraits, aussi bien dans ses travaux poétiques que dans ses essais plus théoriques, au développement de ce sujet. C'est le cas du recueil *J'habite ici* (Pinson, 1991), où Pinson avoue, curieusement, qu'il a très peu voyagé, en attribuant la responsabilité de sa tendance vers les icônes au peu de voyages réalisés tout au long de sa vie :

Est-ce parce que j'ai très peu voyagé
que je m'évade si facilement vers les icônes
vers le trompe-l'œil des idées ? (Pinson, 1991 : 63).

En ce qui concerne ses travaux plus théoriques, nous avons repéré, dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), quelques allusions au thème du voyage, comme celle où le poète parle du vertige du voyage, qui est provoqué par le trouble identitaire que tout déplacement vers l'ailleurs provoque en nous :

Mais plus que tout c'est le voyage qui favorise, notamment dans ses moments d'exultation, ce délicieux vertige où l'on oublie son moi. Déjà il donne en général l'occasion de « faire l'expérience d'une certaine dépersonnalisation ». Mais plus encore les modes de déplacement lents et sujets à la syncope répétée de l'arrêt, tel celui qu'induit la « pétrolette », permettant d'éprouver un bienheureux état de dissolution de l'*ego* dans le paysage (Pinson, 1995 : 203).

Nous finirons cette partie consacrée à la présence du voyage comme thème poétique, en évoquant des auteurs que nous avons considérés secondaires, à cause de leur approche plus timide au thème au quotidien, mais dont l'œuvre témoigne d'une présence du voyage en tant que sujet poétique. En commençant par Guy Goffette, nous ferons allusion à son recueil *Les derniers planteurs de fumée* (Goffette, 2011a), dont la quatrième de couverture annonce le goût de ce poète pour les voyages. Néanmoins, il faudrait préciser que les voyages dont il parle dans ce recueil relèvent plutôt de l'imaginaire, c'est-à-dire il s'agit de voyages « immobiles et infinis » que le poète réalise lorsqu'il est contraint de rester dans sa chambre. Mais, malgré l'absence de véritable déplacement physique, ces voyages semblent nous permettre de découvrir d'autres endroits, et de traverser même « les fuseaux horaires » :

Au fond, les vrais voyages sont immobiles. Immobiles et infinis. Solitaires. Silencieux. Souvent, ils commencent dans une chambre où l'on est enfermé parce qu'il pleut ou parce qu'on est malade, obligé de garder le lit. On a huit ou neuf ans, le goût des images qui partent toutes seules dans tous les sens et qu'on lit de même, en sautant par-dessus les fuseaux horaires (Goffette, 2011a : quatrième de couverture).

Un autre recueil digne d'être mentionné, c'est *Partance et autres lieux suivi de Nema problema* (Goffette, 2000), qui annonce depuis le titre un lien indéniable au voyage ou, du moins, au départ et à la découverte d'autres endroits. Dans ce recueil, Goffette avoue qu'avant, il cherchait toujours le départ, mais, maintenant, il dit être capable de partir « sans bouger », en reprenant l'idée que nous venons de formuler sur le voyage imaginaire et « immobile ». Dans l'extrait qui suit, Goffette reprend une formule de Rimbaud, « on ne part pas », qu'il reformule à sa manière, en avouant que les voyages ont souvent lieu dans des départs que nous ne considérons pas de véritables déplacements, mais qui, en réalité, nous font faire de grandes

découvertes : « Avant, je rêvais de partir pour partir et revenais toujours. Je pars sans bouger à présent, et il n'y a pas de retour. « On ne part pas » écrivait Rimbaud, ce qui pourrait s'entendre aussi par : on ne cesse de partir, et les vrais voyages ne sont pas ceux qu'on croit » (Goffette, 2000 : 29). Nous citerons également le recueil *La vie promise* (Goffette, 1991), où Goffette fait allusion au thème du voyage, en reprenant l'idée que les voyages les plus représentatifs ne sont pas forcément ceux qui nous mènent loin dans l'espace :

[...] nous savons
que le poète enseveli là-bas dans le cellier,
sous les pommes et les honneurs,
a vu juste : les plus longs voyages
ne sont que plus sur l'eau (Goffette, 1991 : 252).

C'est-à-dire dans le cas de Goffette, la notion de voyage est très présente dans ses recueils poétiques mais, d'habitude, elle fait allusion à des voyages qui ont lieu dans l'imaginaire du poète ou qui ont la force de transporter le poète vers des recoins de son imaginaire qui lui étaient inconnus, ainsi que Leclair l'affirme dans l'essai *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b), consacré à la figure de Goffette : « Les mots pour le poète Goffette [sont] des mots-valises qui dévalisent le meilleur de la langue et qui favorisent le voyage immobile » (Leclair, 2012b : 64). La sensation ressentie par le poète lors de la découverte de ces nouveaux espaces de son imaginaire, est donc souvent comparée à la sensation du voyageur qui découvre un nouvel espace physique. Par exemple, dans le premier poème du recueil *Un manteau de fortune* (Goffette, 2001), le thème du voyage est évoqué, mais, il s'agit de voyages imaginaires dans lesquels le poète ne se déplace pas physiquement. Ses voyages restent dans le domaine de l'imaginaire :

[...] et qu'il me fallait à tout prix trouver
la bonne lumière pour poser les mers
à leur place sur la carte et ne pas
déborder. J'avais dix ans et
plus de voyages dans les poches
que les grands navigateurs [...] (Goffette, 2001 : 19).

Mais, à part cet extrait que nous venons de citer, la trace des voyages dans l'œuvre de ce poète est visible également dans les titres des sous-parties qui constituent ce recueil. C'est le cas de la section intitulée *Graines de nomadie*, qui s'approche de la thématique du voyage et

du départ à travers des titres comme : *Dimanche, Lisière, Départ, Route, Gare, La Maison de l'orage, Clair d'automne* et *Nomadie*.

D'après Yves Leclair, Goffette est un poète qui a toujours envie d'ailleurs, et cette envie de partance est mise en rapport avec l'enfance de Goffette passée en pensionnat, qui l'a marqué lui et aussi son œuvre poétique de ce que Leclair qualifie de « boulimie du perpétuel départ » :

Le pensionnat, ça vous laisse des traces [...] bonnes et moins bonnes. D'où celle-ci, la plus évidente, de s'échapper, de partir, de mettre les voiles. L'œuvre de Goffette est construite sur la mise en abyme de cette perpétuelle fugue. Sa poésie buissonnière aime l'espace, a besoin d'espace pour se dilater et reconquérir la joie d'être, l'esprit, l'éveil, la fraîcheur de l'enfance d'où [...] cette hantise viscérale, cette angoisse quasi physique de l'enfermement. Le poème de Goffette est claustrophobe. Il obéit au chant des sirènes du voyage, à l'appel de la route, quitte à verser dans une psychopathologie de la *partance*, dans la boulimie du perpétuel départ, dans la religion du nomadisme, hors légende, hors limite » (Leclair, 2012b : 16-17).

Nous continuerons avec le poète William Cliff, un auteur que la critique littéraire Monique Petillon, dans son anthologie *À mi-voix : Entretiens et portraits* (Petillon, 2006), décrit comme étant un « fou des voyages » qui est atteint d'une « faim d'espace » qui le conduit à voyager partout dans le monde, et à intégrer dans ses poèmes des traces de ces nombreux voyages et des expériences vécues et des découvertes faites lors desdits voyages :

Moins provocants, superbement ouverts sur des horizons lointains, les deux derniers recueils *America*, il y a trois ans, et maintenant *En Orient*, sont nés d'une « faim d'espace » qui a poussé le poète à bourlinguer sur de vieux cargos ou dans des bus ferrailleurs, du « triste sur des pampas brésiliennes » aux pistes caillouteuses de « l'infini désert arabe », et au « *chicken soup* de l'océan indien ». Avec ses « galoches de Wallon », Cliff éprouve souvent le désir de quitter son pays, la Belgique, qu'il aime et vitupère, et où il se sent confiné (Petillon, 2006 : 57).

De même, dans la revue de littérature contemporaine *Le matricule des anges*, lors d'un entretien fait par Thierry Guichard en 2007, Cliff nous parle des voyages qu'il a faits en Amérique et en Orient, des voyages qui lui ont permis de quitter ce qu'il appelle « une problématique strictement personnelle » pour partir à la découverte d'autres lieux, d'autres gens et d'autres situations qui, au retour, lui ont permis de regarder sa propre vie d'un regard différent et renouvelé :

Puis, petit à petit, avec mes voyages en Amérique et en Orient, je réalisais d'une part un désir très ancien, celui de sortir d'Europe, de voir le monde, de prendre le bateau surtout. Je suis donc sorti d'une problématique strictement personnelle pour voir le monde et me rendre compte que ma situation, que je trouvais assez difficile, était tout à fait luxueuse par rapport à celle de ceux qui habitaient en Uruguay, au Brésil ou en Bolivie. Ensuite, je suis revenu et j'ai mieux apprécié mon sort. D'où un certain endormissement peut-être. J'ai continué avec *Adieu patries* de raconter mes voyages ou ma vie au jour le jour. Parce qu'on a besoin de se raconter non ? (Guichard, 2007 : 20).

Pour ce qui est des recueils poétiques proprement dits, nous citerons les deux recueils qui semblent exploiter le plus le rapport de ce poète aux voyages, à savoir *America* (Cliff, 2012) et *En Orient* (Cliff, 2012), dont les titres indiquent déjà que les poèmes seront marqués par la notion de voyage, et dans lesquels on raconte en effet des expériences vécues lors de voyages réalisés par l'auteur en Amérique et en Orient. Si nous regardons les sous-parties qui conforment ces deux recueils, nous verrons qu'elles portent toutes le titre des différents endroits visités par le poète lors de ses voyages, ce qui nous introduit, dès le premier contact avec l'œuvre, dans l'univers des voyages. Par exemple, dans le recueil *America* (Cliff, 2012), les différentes parties du recueil s'intitulent ainsi : « Talavera, Montevideo, Cône Sud, Philadelphia, Cape Cod », et, dans le recueil *Orient* (Cliff, 2012), de la manière suivante : « Lahore, Bénarès, Juhu-Beach, terminal, Belgrade et Kars ». À titre d'exemple, nous citerons un petit extrait qui représente le ton de ces deux recueils, où le poète nous fait suivre avec lui son parcours par les différents pays visités :

Il y a du plaisir à se trouver dans une ville
très très lointaine et inconnue et dont nous ignorons
jusqu'au plus traître mot de ce que l'habitant y parle
et de s'asseoir tout seul sur un caillou et démuné
de tout et de rester des heures à regarder comment
l'eau puante d'un port vient se cogner contre la pierre
où notre corps humblement s'est assis et de penser
de penser de penser si longuement que la journée
s'en va au fil de l'eau comme ce poisson mort qui flotte
avec ces mégots et ces feuilles mortes et ces noyaux
crachés se laissant dériver peu à peu vers le large (Cliff, 2012 : 39).

Néanmoins, ces deux recueils ne sont pas les seuls où la présence du voyage est marquée dans l'œuvre de Cliff. Il faut également évoquer *Immense existence* (Cliff, 2010), un recueil où chaque poème évoque aussi un lieu visité par le poète, comme Venise, Ibiza, Tokyo, etc., qui

deviennent d'ailleurs, ainsi que nous l'avons vu dans les deux recueils précédents, les titres des poèmes. Ce recueil constitue également une sorte de parcours que le poète nous invite à faire par les endroits visités, en nous racontant les expériences et les sensations vécues lors de ses voyages, ainsi que nous pouvons le constater dans cet extrait qui suit :

À Helsinki la gare est agréable
(bénies soient les villes qui ont le soin
de donner au voyageur ce recoin
où il pourra cogiter et s'asseoir
car la gare est souvent pour l'étranger
un endroit où il peut se réfugier
après avoir erré par le travers
d'une ville emmurée dans son hiver)
quand on est loin très loin de sa patrie
on aime s'abriter et réfléchir
sur la façon de voir les jours prochains (Cliff, 2010 : 31).

Lors de ce chapitre dédié à l'étude des thèmes qui ont une présence considérable dans l'œuvre des poètes étudiés, mais qui ne sont pas, a priori, directement en rapport avec le thème central de notre étude, à savoir le quotidien, nous avons parlé de la réflexion métapoétique, du silence, de la mort et du voyage, comme des thèmes qui constituent, non seulement des sujets poétiques récurrents dans l'œuvre des poètes étudiés, mais aussi des points de confluence, des aspects dans lesquels ces auteurs semblent s'apparenter ou se ressembler, malgré les différences et les individualités qui les font uniques. En plus, malgré la distance apparente que ces thèmes étudiés gardent avec le thème central du quotidien, ils font quand même partie de la même œuvre poétique dans laquelle nous avons affirmé que la notion du quotidien semble être omniprésente, ce qui implique qu'ils seront inévitablement en rapport, du moins avec quelques aspects de la mise en poésie du quotidien que ces poètes réalisent dans leurs œuvres. C'est-à-dire tous ces thèmes que nous venons d'étudier et qui représentent des thèmes présents dans une plus ou moins grande mesure dans l'œuvre poétique des auteurs étudiés, nous permettent d'affirmer que la thématique poétique qu'ils travaillent est riche et qu'elle ne se limite pas à la mise en poésie du quotidien, même si celle-ci occupe sans doute une place prééminente dans leurs œuvres. D'ailleurs, si nous versons un regard d'ensemble sur ces thèmes que nous venons d'étudier en tant que thèmes poétiques constitutifs de l'œuvre de ces poètes, nous pourrions affirmer qu'ils ont tous, dans une mesure plus ou moins grande, un rapport avec le thème du quotidien, ce thème qui représente le noyau de leur poésie.

Dans le cas de la réflexion métapoétique et de la réflexion sur la situation de la poésie dans le panorama contemporain, même s'il est vrai qu'il s'agit d'un thème assez théorique, ces poètes réfléchissent souvent sur l'écriture poétique elle-même, et tirent des conclusions sur leur manière de concevoir la création poétique à partir de leur travail de mise en poésie du quotidien, une tâche qui a forcément lieu au sein de la dimension poétique et pour laquelle les poètes sont inévitablement confrontés aux mots et à la manière de dresser ces derniers sur la page. C'est-à-dire même s'il est vrai que la réflexion métapoétique ne semble pas être en rapport direct avec le thème central de notre étude, à savoir le quotidien, il faut avouer que tout contact avec les mots et, par extension, avec la réflexion que leur mise en page entraîne, sera influencé par le thème du quotidien, dans la mesure où il détermine et conditionne, dans une grande mesure, la conception poétique de ces auteurs et aussi leur manière d'aborder le questionnement sur le fait poétique qui en découle.

En ce qui concerne le thème du silence, nous avons déjà rappelé qu'il s'agit d'un thème directement lié au quotidien, et que nous avons déjà mentionné lors de notre travail, en soulignant que le silence représente parfois pour ces poètes un espace d'isolement et de réclusion, qui leur permet de quitter les emplois vides et médiatisés du langage caractéristique des échanges quotidiens qu'ils veulent combattre.

Pour ce qui est du thème de la mort, nous avons pu remarquer que lorsque les poètes étudiés font allusion à la fin de la vie ou à notre disparition, ils ont souvent recours à des moments et à des circonstances qui sont loin d'être merveilleuses ou extraordinaires, mais plutôt proches de situations qui se produisent dans nos vies quotidiennes, c'est pourquoi nous pouvons affirmer que, au moment d'évoquer le thème de la mort, ces poètes maintiennent également le contact avec le quotidien qui semble, finalement, imprégner toute leur poésie.

Finalement, par rapport au thème du voyage, nous avons remarqué que lorsque ces poètes inscrivent des moments vécus et des expériences eues lors des voyages, ils ont recours à ce goût pour le quotidien et pour les petits détails qui le constituent, des détails en apparence anodins, comme des odeurs, des sons, des petits gestes habituels qui caractérisent la vie et les mœurs des différents pays et cultures visitées, mais qui deviennent les meilleurs représentants possibles du voyage dans l'espace poétique, ce qui nous montre que le quotidien continue d'être présent aussi lorsque ces poètes font allusion au thème du voyage.

En conclusion, en ce qui concerne la présence de ces thèmes supplémentaires que nous venons de relever dans ce chapitre, et qui constituent des thèmes poétiques que ces auteurs

explorent dans leurs œuvres aussi bien poétiques que plus théoriques, il s'agit de thèmes qui gardent une certaine indépendance par rapport au thème du quotidien, dans la mesure où ils explorent des thématiques présentes traditionnellement dans la poésie depuis longtemps, tout en leur transmettant leur vision contemporaine. Mais, en même temps, nous devrions avouer que ces thèmes continuent d'être en contact, même si à un niveau plus faible, avec le quotidien, probablement parce qu'il est à la base du regard poétique de ces auteurs, qui est imprégné de cette attention particulière vis-à-vis du quotidien, ce qui implique une transmission et une diffusion inévitable de cette présence du quotidien à tout ce qui fait partie de leur poésie.

CHAPITRE 5 : ASPECTS FORMELS

Après avoir analysé les principaux aspects concernant la présence du quotidien dans la poésie des auteurs étudiés, et aussi l'existence d'autres thèmes autour desquels tourne leur poésie et qui semblent constituer des points de confluence dans leurs œuvres, nous allons consacrer quelques pages à l'étude des aspects formels qui caractérisent leur œuvre poétique. Tout d'abord, nous réaliserons une approche générale en englobant tous les auteurs que nous avons décidé d'inclure dans notre travail, à cause de leur proximité significative au thème du quotidien, pour ensuite consacrer quelques commentaires aux caractéristiques formelles plus individuelles ou qui déterminent d'une manière plus particulière et personnelle leur travail poétique. Grâce à cette double démarche, nous tenterons de voir s'il existe aussi des ressemblances ou des points de confluence concernant les aspects formels de l'écriture de ces auteurs. De même, nous essayerons d'analyser si les caractéristiques formelles de ces poètes particulièrement attentifs au quotidien dans leur poésie, représentent également une autre manière de mettre en place cette mise en poésie du quotidien qu'ils réalisent à travers des aspects thématiques déjà étudiés et aussi à travers la manière de les aborder en poésie.

Nous commencerons par faire un parcours rapide par les aspects formels qui caractérisent la poésie contemporaine en général, en guise d'introduction, qui nous aidera à situer les poètes que nous étudions dans le panorama contemporain formel de la poésie. Néanmoins, avant d'entrer dans le paysage contemporain, il faudrait commencer par citer celle qui fut, probablement, l'une des plus grandes révolutions formelles qui ont caractérisé la poésie, en remontant un peu en arrière, parce qu'elle a contribué à réinventer la conception formelle de la poésie, et parce qu'elle représente un bouleversement qui continue toujours de marquer la conception formelle de la poésie de nos jours. Il s'agit de l'apparition du poème en prose qui, depuis Baudelaire et, notamment ses *Petits poèmes en prose* (Baudelaire, 1869), a révolutionné la poésie, ainsi que l'écrivain Julien Roumette l'explique dans son essai *Les poèmes en prose* (Roumette, 2001), en nous rappelant que la modernité, avec cette révolution formelle qui refusait d'utiliser le vers systématiquement, a également contribué à l'exploration de nouvelles démarches poétiques et à l'introduction de nouveaux thèmes, des aspects qui ont contribué à remettre en question la poésie elle-même :

Le vers n'a jamais suffi pour faire un poème. Cette affirmation, les poètes modernes, à la suite des romantiques, l'ont poussée jusqu'à sa conséquence logique : toute forme d'expression peut être poétique. L'important, plus que de respecter des règles de versification, est d'être fidèle à l'harmonie intérieure, à la vision ou à l'inspiration créatrice.

[...] Les romantiques rejettent sans retour l'esthétique classique [...] et à la place, ils réclament et prennent une liberté de création dont ils seront les seuls garants. Le poème en prose est un des fruits de ce refus radical, forme privilégiée par laquelle se crée un nouveau regard sur le monde et la vie moderne. C'est plus qu'une évolution formelle : des thématiques nouvelles apparaissent, la place et la signification de la poésie changent. Le poème en prose introduit une franchise nouvelle, un rapport au lecteur plus direct, se veut, à chaque époque, témoignage en même temps que vision. Plus qu'un genre supplémentaire, c'est une des formes essentielles de la poésie moderne qui naît, une des plus vivantes et des plus fécondes, au XIX^{ème} comme au XX^{ème} siècle (Roumette, 2001 : 5).

Cette démarche révolutionnaire de la poésie de la modernité, qui a marqué le devenir de la poésie jusqu'à nos jours, est également soulignée par le poète et essayiste Jean-Claude Pinson dans son essai *Habiter en poète* (Pinson, 1995), où il fait allusion à la figure de Rimbaud et à ce qu'il appelle « la dérégulation langagière », en évoquant ainsi la grande révolution formelle que ce poète a déclenchée :

La modernité s'est employée à déconstruire toutes les formes fixes héritées du passé. Depuis Rimbaud, elle a renoncé, dans une très large mesure, au vers régulier ou à la rime. [...] D'autre part, [...] la poésie a joué de toutes les ressources du prosaïsme, au risque de ne plus se distinguer de la parole ordinaire. [...] On peut comprendre l'aventure de la dérégulation langagière propre à la modernité poétique comme une tentative visant à compenser la perte des anciennes formes rituelles par l'invention de manières inédites de faire sonner la langue, où puissent se dessiner les contours d'un réel hors de portée de tout autre langage. Par là, la poésie continuerait de se distinguer de la parole usuelle et davantage encore du discours instrumental normalisé (Pinson, 1995 : 127-128).

À part Baudelaire et Rimbaud, une autre figure à mentionner dans cette révolution formelle qui a fondé la modernité et qui continue d'influencer la conception formelle de la poésie contemporaine, est celle de Mallarmé qui, dans *Crise de vers* (Mallarmé, 1896), a également prôné la libération des contraintes de la versification, ainsi que l'écrivain Daniel Leuwers nous permet de le voir dans l'essai *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* (Leuwers, 2010) :

Il s'est produit, au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, une révolution dans la poésie française. La rhétorique, autrefois dominante, a reculé, voire disparu ; une conception nouvelle s'est alors imposée, que nous appelons « moderne ». Mallarmé a été l'un des artisans de cette révolution poétique. Il publie [...] *Crise de vers*. Pourquoi accorder une telle importance à la versification, à l'écroulement du système classique, aux nouvelles expériences alors en cours, dont le vers libre ? La poésie française a été dominée pendant

trois siècles par un système contraignant. [...] La « crise de vers » met fin à la contrainte : les poètes composent désormais sans se laisser entraver par quelque code que ce soit (Leuwers, 2010 : 125-127).

Les poètes contemporains, sont fortement influencés par cet abandon de la versification qui caractérise la modernité, c'est pourquoi nous avons voulu résumer brièvement cet épisode de l'histoire de la poésie française qui continue de marquer l'ère contemporaine. Dans ce chapitre qui suit, nous tenterons d'étudier les principaux éléments qui concernent la conception formelle contemporaine, et qui nous aideront à analyser les aspects formels concernant les poètes étudiés : il s'agit de l'éclatement des genres, de l'expérimentation formelle et du déplacement du poème vers d'autres supports.

5.1. L'éclatement des genres

Dans le panorama contemporain, l'utilisation de la prose en poésie a contribué à aviver le débat qui tourne autour de la question du genre, dans la mesure où avant, la poésie était notamment reconnaissable à sa forme versifiée mais, depuis la modernité, tout texte semble être susceptible de constituer un poème. Jean-Michel Maulpoix fait allusion à cette polémique du genre dans la quatrième de couverture de son essai intitulé précisément *La poésie a mauvais genre* (Maulpoix, 2016a), en affirmant que « la poésie n'est pas réductible à un genre. Elle excède les catégories et met à mal les définitions » (Maulpoix, 2016a : quatrième de couverture). Ce qui est clair, c'est que la distinction entre les genres littéraires n'est plus claire dans le panorama contemporain, où le poème côtoie d'autres genres et se mélange même souvent à eux, ainsi que l'écrivain Daniel Leuwers l'affirme dans son essai *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* (Leuwers, 2010) :

Beaucoup de poètes d'aujourd'hui ne récusent cependant pas une certaine narrativité. [...] Le roman n'est plus marginalisé comme le lieu de la continuité, tandis que la poésie s'adonnerait aux seuls délices de la rupture. [...] Il y a certes des limites, mais non point des frontières entre la poésie et les autres genres littéraires (Leuwers, 2010 : 123).

De même, Jean-Michel Espitallier, dans son essai *Pièces détachées : Une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui* (Espitallier, 2011), en faisant preuve d'un regard plus radical vis-à-vis de la polémique du genre dans le panorama contemporain, affirme que la poésie, en tant que genre littéraire, n'est plus valable pour le classement de la grande diversité de textes qui caractérisent de nos jours la production poétique :

Le genre *poésie* est devenu radicalement inopérant pour au moins la moitié de ce qu'on le charge encore d'identifier. [...] À côté de formes relativement stables et en tout cas génériquement repérables, scintille aujourd'hui une nébuleuse d'écritures orphelines, nomades, sans abris, sans attaches, sans généalogies. [...] Alors, comment définir ces œuvres génériquement indéterminées ? Peut-être en commençant par ne pas chercher à les définir (Espitalier, 2011 : 10).

Yves Leclair, quant à lui, dans son essai *Guy Goffette, sans légende* (Leclair, 2012b), affirme que la différence générique entre la poésie et le roman se trouve, dans une grande partie, dans la commercialisation, qui fait du roman un genre beaucoup plus visible que la poésie mais, en même temps, beaucoup plus soumis aux normes commerciales dictées par les maisons d'édition, les médias et la publicité :

Dans nos civilisations de loisir et de masse, ce que l'on étiquette comme *roman* offre un tourisme pseudo-culturel commercialisable, une marchandise calibrée pour le plus grand nombre au risque de tomber dans la sous-littérature, sorte de *fast-food* verbal à consommer, contrairement à *la cuisine* gourmande du genre poétique. Le roman, plus lucratif pour son auteur, jouit, malgré tout, d'une bonne presse dans le marché du livre en sorte qu'il permet d'*entretenir la danseuse* de la poésie. On sait le conformer aux lubies téléguidées de sa clientèle badaude et rendre, grâce aux obligations vénales des médias, son écrivain plus accessible, plus visible sur la scène, au même titre qu'une marque de lessive, seul mode d'être (ou de paraître) désormais dans notre société du spectacle et de la terreur comptable (Leclair, 2012b : 199-200).

Les poètes qui font partie de notre travail se montrent également concernés par cet éclatement des genres caractéristique de l'époque contemporaine, en pratiquant une écriture poétique qui mélange le vers – même si normalement il s'agit de vers libres, c'est-à-dire qui ne font pas attention à la rime, au mètre ni aux strophes – et la prose indistinctement, ainsi que nous avons pu l'observer dans les nombreux extraits des recueils poétiques cités lors de notre travail. De même, ces poètes réfléchissent, au sein de leurs poèmes ou dans leurs essais plus théoriques, sur la question du genre et sur la distinction entre le vers et la prose, des considérations que nous tenterons de résumer ici. Par exemple, Jean-Michel Maulpoix avoue que son travail poétique est partagé entre la prose et la poésie, ainsi que nous le constatons dans cet entretien fait par Michel Méresse dans la revue *La Sape* : « Je dis parfois à propos de mes textes que c'est de la prose qui s'inquiète de la poésie » (Méresse, 1996). Pour Maulpoix, c'est le débit de l'écriture qui marque la véritable différence entre la poésie et la prose, ce qui rend la distinction entre ces deux formes très difficile. Peut-être pourrions-nous penser que l'une des

caractéristiques essentielles de l'œuvre de Maulpoix réside dans ce partage et dans ce mélange entre prose et poésie qui rend les limites entre les deux très floues. Tout de même, ainsi que nous le voyons dans cet extrait tiré d'un entretien de la revue *Sud*, il semblerait que dans l'œuvre de Maulpoix, il y a une propension à l'utilisation de la prose, et que la poésie existe même grâce à la prose : « La prose est ce à quoi se mesure la poésie. Ce par quoi elle bouge, s'aventure, se transforme et se renouvelle. C'est par la prose que la poésie existe et change. C'est par elle que le poème garde contact avec l'histoire. Le vers n'est rien de plus que l'accélération ou le ralentissement de la prose » (Maulpoix, 1998c). Maulpoix va plus loin dans son entretien avec Michel Méresse, en affirmant que sa conception poétique passe inévitablement par un rapport indéniable avec la prose : « La poésie est dans la prose, la poésie bouge par la prose, la poésie est une vitesse de la prose ; je ne peux pas concevoir la poésie hors d'un rapport extrêmement conflictuel, vivant, changeant, mobile à la prose » (Méresse, 1996). Lors d'un entretien dans la revue *Nu(e)*, Maulpoix parle également de son recueil *Une histoire de bleu* (Maulpoix, 1992), qu'il a du mal à classer dans une catégorie générique concrète, ce qui représente un exemple de l'hésitation et de l'éclatement générique qui caractérise le paysage contemporain :

Mais *Une histoire de bleu*, qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cette prose-là ? ce ne sont pas des poèmes en prose *stricto sensu*, puisqu'il n'y a pas de titres, les textes ne sont pas bouclés, chacun fermé sur soi, ce sont des suites, des compositions. Ce n'est pas non plus de la prose poétique, parce que celle-ci supposerait plutôt un mouvement continu, or là on est en présence de discontinuité, donc on fluctue quelque part entre poème en prose et prose poétique. [...] Parfois il faut se méfier des initiatives prises par les éditeurs qui vont directement déposer le mot « récit » sur la couverture, sans demander l'avis de l'auteur, je crois que cela a été fait sur un ou deux de mes livres (Godmer & Masson, 2011 : 30).

Ce mélange entre la prose et la poésie que nous venons de repérer dans le cas de Maulpoix, constitue un bon exemple de la tendance contemporaine à éclater le classement traditionnel des genres littéraires et à chercher des formules hybrides ou même nouvelles. Pour ce qui est des travaux plus théorico-critiques de Maulpoix, nous citerons l'essai *Pour un lyrisme critique* (Maulpoix, 2009), où il fait allusion à la notion de lyrisme critique et il annonce que le poème en prose conteste « la pureté formelle de la poésie », et qu'il permet d'aborder un lyrisme qui exclut l'élévation et l'émotion :

Le lyrisme critique est notamment à l'œuvre dans le poème en prose qui met en cause la pureté formelle de la poésie, aplatit ou défait son chant. [...] C'est une prose qui dit et qui commente la poésie, qui la place en observation en s'inquiétant de son pourquoi aussi bien que de sa survivance (Maulpoix, 2009 : 25-26).

Dans le cas de James Sacré, il semble être sensible à la distinction entre prose et vers, et il partage la même vision que Maulpoix, dans la mesure où il considère qu'un poème peut être écrit aussi bien en prose qu'en vers, c'est-à-dire la forme du poème n'est pas celle qui le définit en tant que poème. C'est ce que nous constatons dans le recueil *Le poème n'y a vu que des mots* (Sacré, 2007), où Sacré affirme qu'il n'est pas favorable à un type d'écriture poétique soumise aux contraintes de la métrique ou de la versification, mais que son écriture agit plutôt en réaction à d'autres impulsions plus instinctives :

Tu demandais que je te dise
Les règles pour écrire. Qu'après
Tu m'enverrais des poèmes.
Quatorze fois dix pieds par exemple, etc.
Mais c'est pas ça la règle. Ou bien si
Mais n'importe quoi tout pareil,
Les mots que tu parles
Ou que tu lis. Façon qui te viendra
À force d'on sait pas quoi, vouloir et pas vouloir :
Ou qui te viendra pas.
Quatorze fois retour
Par exemple à la ligne, ou juste un peu moins,
Treize, à cause que soudain c'est bien
D'en rester là (Sacré, 2007 : 41).

En ce qui concerne les œuvres plus théoriques de Sacré, nous citerons quelques extraits de son principal essai, *Parler avec le poème* (Sacré, 2013b), où il rejoint l'opinion de Maulpoix, c'est-à-dire il considère que la prose et la poésie ont un même fonctionnement, et qu'elles interagissent l'une avec l'autre inévitablement. Le rythme – dans le cas de Maulpoix nous avons parlé de débit parce qu'il décrit la poésie comme une « vitesse de la prose » – serait le seul capable de marquer la différence entre les deux :

Proses et poèmes fonctionnent pour moi de la même façon ; certes le vers rompt le rythme global d'un texte, mais il y a toujours un rythme grammatical qui fait le chemin ; souvent même les mots grammaticaux lancent le rythme. [...] Poésie en vers ou prose. La pratique de l'une n'influe-t-elle pas forcément sur l'écriture (et la lecture) de l'autre ? D'ailleurs à quelle pratique pure de l'une ou de l'autre pourrait-on se référer ? La poésie versifiée n'est-elle pas toujours sous l'influence de la prose parlée qu'on pratique depuis l'enfance ? Sous celle de toutes les proses écrites et parlées qu'on a découvertes autour de soi, et souvent en diverses langues ? Et cette prose, qu'on parle en général avant de l'écrire, n'est-elle pas

nourrie de tout ce qu'on a entendu qui touche aux vers dans la langue, berceuses, comptines d'enfants, devinettes et proverbes, récitations qu'on apprenait à l'école, slogans publicitaires, etc. ? (Sacré, 2013b : 170).

Dans cet autre extrait du même essai, Sacré avoue qu'il a du mal à distinguer la prose du vers, et il reprend l'idée énoncée par Maulpoix précédemment, d'après laquelle la poésie, c'est de la prose en réalité, mais une prose qui prend une autre allure et un autre rythme ou une autre vitesse sur la page :

Je n'arrive pas à différencier les vers de la prose autrement qu'en disant qu'un vers est une mini-prose qui ne remplit pas toute une ligne du texte ; et qu'à l'inverse une prose peut être comprise comme un vers qui s'étire un peu (ou très) longuement. Par contre je ressens bien que l'accumulation de mini-proses (éventuellement des vers donc) crée un effet de rythme différent de celui qui vient, le plus souvent, dans une prose allongée. Ce sont ces deux pratiques rythmiques qui interfèrent dans mes livres. [...] un vers, pour moi, est une petite prose qui occupe moins d'une ligne dans une page de texte ; une longue prose peut-être comprise comme un vers qui n'en finit pas de trouver sa fin. [...] Alors bien sûr on peut dire que dans un poème tout est indifféremment prose ou vers (Sacré, 2013b : 171-173).

Le poète Antoine Emaz, dans son recueil *Cambouis* (Emaz, 2009a), avoue également qu'il écrit en vers ou en prose indistinctement. Pour lui, la prose et le vers, ce sont des formes complémentaires, et s'il choisit une forme ou l'autre, c'est pour une question de souffle. Nous constatons ainsi, que les poètes que nous étudions coïncident sur ce point, en affirmant que la distinction entre prose et vers ne réside que dans une question de débit, de rythme ou de souffle : « Pas d'opposition entre vers et prose dans mon travail. Ce sont des formes complémentaires ; selon le poème, je passe de l'une à l'autre par une nécessité interne assez obscure, sans doute une question de souffle, ou de masse de parole » (Emaz, 2009a : 90).

Finalement, nous citerons un extrait d'un entretien fait par Thierry Guichard dans la revue *Le matricule des anges*, où Emaz déclare qu'il n'aime pas se limiter à des formes déterminées, mais qu'il préfère se laisser aller par les mouvements de la vie qui le conduisent vers une forme ou l'autre, plutôt que de se calfeutrer dans des formes poétiques préétablies :

Quand j'ai écrit pas mal de poèmes en vers courts, il va y avoir contre vagues avec de la prose. C'est aussi un refus de l'enfermement dans un sujet ou une forme. Ce n'est pas étonnant que l'écriture aille dans différentes directions. Elle est aussi fonction de la vie qui change. [...] Je ne veux pas être coincé dans un mode d'écriture. Sinon on revient à du sonnet ou à une forme fixe. Je ne veux pas de ça (Guichard, 2008b : 23).

En ce qui concerne Jean-Claude Pinson, nous ferons allusion à un extrait d'un dossier sur la poésie contemporaine paru en 2004 dans la revue *Le matricule des anges*, parce qu'il y explique son indifférence vis-à-vis de l'utilisation de la prose ou du vers en poésie, en définissant ses livres comme des « pots-pourris » dans lesquels toutes les formes sont admises, et c'est dans la recherche de ce qu'il appelle « l'ordre musical » que réside la véritable tâche formelle du poète. Encore une fois, c'est dans des aspects rythmiques comme la musique que le poète parvient à donner une forme à ses livres :

D'abord, n'exclure aucun registre (et tout recycler). D'où des livres qui sont des pots-pourris où je mêle et compresse, en prose, vers et versets, autobio et fiction, récits en raccourci, remarques philosophiques, ébauches de scénarios, dialogues, embardées, free, etc. Ensuite, pour chaque livre, trouver l'ordre musical qui lui convienne. Un ordre où le sens puisse s'inventer sans céder à la voracité des idées (ni non plus s'abolir). Cela suppose qu'on puisse avec les mots dormir dans la chambre du poème. Ce n'est pas toujours facile, mais c'est la condition pour aborder des contrées où le discours défaille, où la pensée cesse de signifier, où l'écriture, ensauvagée, ne peut plus que faire signe en direction d'un innommé (Collectif, 2004 : 24).

De même, dans un entretien paru dans la revue *Nu(e)* en 2016, Pinson souligne la tendance de la poésie actuelle à brouiller les frontières qui séparaient traditionnellement les genres :

Si je crois pouvoir retenir aujourd'hui quelque chose, c'est une tendance forte au brouillage des genres dans ce qu'il est convenu d'appeler la littérature « de création ». Entre prose et vers, narration et poème, échanges et jeux de navettes, mélanges et croisements se sont multipliés. Dans ce cadre, ce qui personnellement m'intéresse, c'est d'abord la recherche d'une grande forme prosimétrique, impure, où entrent en collision les modes d'énonciation les plus divers, du narratif à tous ces types de discours dont la poésie est le terrain d'élection (profération, invocation, prière, méditation, chanson, incantation, divagation, etc.) (Thumerel, 2016 : 41-42).

Pour ce qui est de son œuvre poétique, nous citerons le recueil *Fado (avec flocons et fantômes)* (Pinson, 2001), où le sosie de Janáček donne des conseils à Pinson à propos de la forme à donner à ses poèmes. Ce conseil nous laisse voir que pour Pinson toute forme de langue est susceptible de constituer un poème :

Alternez motifs brefs et poèmes un peu longs. Mais des vers courts aussi et des alinéas de proses qui servent de lanceur à la fusée du vers – course d'élan avant le saut

ne pas rédiger. Plutôt secouer chaque motif. Et faire tomber les flocons (Pinson, 2001 : 67).

Finalement, nous ferons allusion au poète Yves Leclair qui, contrairement aux autres auteurs que nous venons d'étudier, est plus favorable à la forme versifiée, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Prendre l'air* (Leclair, 2001), où il affirme que la poésie est supérieure à la prose, en faisant un jeu de mots avec les mots « vert » et « vers » :

Petit à petit le vert finira bien par
prendre le dessus comme la poésie sur
la prose (Leclair, 2001 : 106).

Cette sorte de mise en valeur du vers et même des rimes, est reprise dans le recueil *Le journal d'Ithaque* (Leclair, 2012a), où Leclair nous encourage à laisser « courir les vers » :

Laisse courir les vers : leurs bons
pieds sont d'une autre pointure,
mènent plus loin que le goudron
où tournent les roues des voitures.
Si la vie s'en va vers son point
final, après quelques virgules,
mon bonhomme œil de vers s'allume
comme un téléviseur pour rien.
Si Pharaon devient momie,
rimes seront ma biographie (Leclair, 2012a : 103).

Néanmoins, dans ce même recueil, Leclair décrit son travail poétique en déclarant qu'il tente de « proser » des rimes, ce qui le rapproche un peu plus de l'attitude des auteurs précédemment étudiés, et pour lesquels la poésie passe inévitablement par le contact avec la prose de nos jours :

Je ne peux plus *proser* de rime.
Ma plume a déjà froid aux pieds.
Rimes risquent de s'enrhumer.
Mais reviendrai – promis – rimer (Ibid. : 100).

En plus, en ce qui concerne la forme, il ne faut pas oublier que Leclair est un poète qui a beaucoup exploré les traditions poétiques et philosophiques orientales, ce qui le pousse à s'approcher des formes typiques de ces traditions, comme c'est le cas du haïku, que Leclair

explore notamment dans les recueils *L'Or du commun* (Leclair, 1993) et *Bâtons de randonnées* (Leclair, 2007). Par exemple, dans ce dernier recueil, Leclair inclut deux haïkus que l'écrivain japonais Makoto Kemmoku lui a envoyés :

Makoto Kemmoku m'envoie, depuis le Japon, son *Journal des années d'école*. Je note ces deux haïkus qui tombent à point :

Vœux du Nouvel An
À ceux qui sont mal écrits
va ma préférence.

Oiseaux de passage
Tandis que je suis sorti
Brûler de vieilles lettres (Leclair, 2007 : 13).

Parmi les poètes que nous avons étudiés de manière plus secondaire dans notre travail, à cause de leur approche plus subtile au thème du quotidien, il faut parler de Guy Goffette qui, dans son recueil *Éloge pour une cuisine de province* (Goffette, 1988), se dirige directement au lecteur pour lui avouer qu'il désigne, dans sa poésie, la cassure du vers, en nous montrant ainsi qu'il rejoint l'attitude contemporaine qui cherche à briser les contraintes imposées par le vers :

Au lecteur inconnu
j'ai désigné non le vers lisse
mais sa cassure
cette brèche dans la muraille des vents
où je demeure
un bouquet de roses à la main
jardinier de l'instant perdu
et comptable à jamais
de la lumière inconsolée
sous la paupière des aveugles (Goffette, 1988 : 140).

De même, nous citerons un extrait d'un entretien fait dans la revue *Le matricule des anges*, lors duquel on parle de la parution du roman *Un été autour du cou* que Goffette a publié en 2001. L'écrivain considère cette incursion dans le monde de la prose romanesque comme une anecdote, et souligne la prééminence du poème qui l'emporte toujours chez lui :

Je ne me considère pas comme un romancier. La rédaction du roman *Un été autour du cou*, a été une nécessité du moment. Elle m'a soulagé du boulet que je traînais à mon pied. Écrire

le poème qui m'attend me réjouira beaucoup plus profondément que d'avoir écrit ce livre. Rien, absolument rien, ne vaut un seul bon vers réussi. La poésie reste ma maison de vivre (Paillardet, 2001 : 30).

De même, dans l'émission *Ça rime à quoi ?* animée par Sophie Nauleau sur France Culture, Goffette affirme qu'écrire en prose équivaldrait à écrire « en vers cachés », et qu'il a recours à la prose lorsqu'il sent que « l'émotion est trop forte ». C'est-à-dire chez Goffette, la prose constituerait une manière d'éviter que le poème tombe dans l'exaltation émotionnelle excessive :

[...] Écrit en vers cachés, c'est-à-dire, en prose. Je me laisse toujours porter par la musique de la phrase ou de la langue. Il faut absolument que le sentiment, l'émotion soit passé dans la langue et lui ait donné un mouvement, et il ait trouvé sa forme, un peu comme l'anguille dans l'eau des rivières qui, tout à coup trouve exactement son mouvement parfait. C'est ça que j'attends, et quand je ne le trouve pas ou quand l'émotion est trop forte, j'écris en prose. Mais c'est une prose où de temps à autre le mouvement lyrique ça me prend à la gorge et j'ai besoin de psalmodier d'une certaine manière, de revenir. [...] Je ne m'impose pas de travail, le livre s'écrit et trouve sa forme, la forme qui lui convient (Nauleau, 2013).

En ce qui concerne Pierre Alferi, il se montre favorable à l'emploi de la prose, qu'il ne considère pas opposée à la poésie, mais qu'il croit plutôt être un élément qui « souffle un rythme » à l'écriture. Nous retrouvons l'idée, déjà annoncée dans le cas d'autres poètes qui font partie de notre travail, d'après laquelle le rythme de l'écriture représente un élément clé dans l'identification de l'écriture poétique. C'est ce que nous constatons dans cet extrait d'un entretien fait sur le site de littérature contemporaine *remue.net*, où Alferi a écrit un article intitulé précisément « Vers la prose » : « La prose n'est ni un genre ni l'opposé de la poésie. Elle est l'idéal bas de la littérature, autrement dit un horizon, et lui souffle un rythme, une politique » (Alferi, *remue.net*). De même, dans un article de la revue *French Forum*, intitulé « Une phrase à la limite, un poème. Travail et crise du vers chez Pierre Alferi », le chercheur Éric Trudel décrit le travail poétique d'Alferi comme un « travail de la phrase à la limite du vers » :

En nous tournant vers l'œuvre poétique de Pierre Alferi, c'est justement cette « crise » ouverte, maintenue, ce travail de la phrase à la limite du vers. [...] Pierre Alferi poursuit une pratique multiforme, un travail d'écriture tenant du brouillage, et qui refuse manifestement, de s'en tenir à une quelconque limite : limite entre les voix, les genres, les formes, entre texte et image, entre le lisible et le visible. Mais aussi [...] entre prose et poésie. [...] Pierre Alferi n'hésite pas à reconnaître cette « hantise de la prose » au cœur du poème ; plus, il faut

selon lui admettre que de la prose sortit toute la poésie moderne et qu'elle se retourne vers elle (Trudel, 2009 : 57-58).

Il ne faut pas oublier qu'Alferi se caractérise par un travail poétique beaucoup plus innovateur et, ainsi que nous l'avons déjà vu lors de notre travail, il emprunte souvent des voies d'expérimentation plus extrêmes que le reste des poètes étudiés, ce que nous pouvons constater dans les aspects formels de son travail poétique. Par exemple, dans une vidéo postée dans le site de la maison d'édition P.O.L., dans laquelle il présente sa dernière œuvre, intitulée *Brefs* (Alferi, 2016a), Alferi parle sur la question de la versification et la prosodie en poésie, en se posant des questions sur les possibilités à exploiter par la poésie en rapport avec le rythme :

À quoi ça sert aujourd'hui et pourquoi couper les vers, comment le faire, qu'est-ce qu'on peut chercher, qu'est-ce qu'on peut trouver du côté rythmique qui ne soit pas simplement la rengaine de la prosodie classique, et dans quel but : est-ce qu'il s'agit de faire de jolies choses ? Est-ce qu'il s'agit de faire des objets d'admiration et de contemplation ou, au contraire, enfin, complémentirement, est-ce qu'il s'agit d'aiguiser la pensée, la réflexion, la perception au moyen de ces coupes, de ces changements de rythme, au moyen de cette attention aux micro-détails des mots, à la fois de sens et de son ? Moi, c'est vraiment les questions que je me posais et pour lesquelles je n'avais pas spécialement de réponse a priori, et que j'avais envie d'approfondir et de développer un petit peu, en réaction en l'occurrence, par exemple, à une prise de position formelle dans une revue de poésie (Alferi, 2016b).

Nous continuerons avec le poète Benoît Conort qui, lui aussi, réfléchit sur la différence entre le vers et la prose dans ses travaux. Selon Conort, la poésie est un genre, alors que la prose n'est qu'une forme, ainsi que nous le voyons dans le recueil *Écrire dans le noir* (Conort, 2006) :

En poésie, il est une opposition étonnamment simplificatrice. Elle se réduit, en général, à poésie *versus* prose ; en vérité, pour être exact, il faudrait dire vers *versus* prose.

La poésie après d'après la prose n'existe pas ; la première est un genre, la seconde une forme ; ce qui existe c'est le vers après d'après la prose (on aurait pu, peut-être, à l'époque médiévale, dire le contraire, soit la prose après, d'après le vers ; aujourd'hui le mouvement s'inverse. Épuisement de la prose ?). De surcroît la poésie dite d'après la prose n'est, le plus souvent, qu'un plat prosaïsme... ou imiterait prose vague. Ou bien elle ne désigne que l'œuvre en train de se faire par exhibition des brouillons... (Conort, 2006 : 149-150).

De même, dans cet autre extrait du même recueil, Conort dénonce que dans cette polémique entre vers et prose, on oublie une autre forme, le verset, qui représente pour lui, une

manière de dépasser la division qui sépare la prose du poème, en fondant ce que Conort lui-même appelle le « proème » :

Le verset est cette forme que tous semblent vouloir ignorer ; excès de prose dans le vers, il n'est pas l'intermédiaire entre vers et prose ; plutôt la possibilité de dépasser les deux. Hybride au-delà de l'hybride il invente une autre phrase. Elle sera proème et non, encore une fois, l'ordinaire et banale prosaisation du vers, flou ou roide cadavre ; ligne elle ne se résout elle ne consent ni à la bavarde continuité de la ligne-prose ni aux limites syllabiques jeux des chiffres réduits à deux mains et sclérose du vers (Ibid. 2006 : 150).

Pour ce qui est de William Cliff, il reste assez attaché aux formes traditionnelles du poème, ainsi qu'on l'annonce dans cet extrait d'un entretien fait dans la revue *Le matricule des anges*, où l'on affirme que Cliff est « adepte des formes anciennes » : « Il cite plus volontiers François Villon ou Maurice Scève que les poètes contemporains. Adepte des formes anciennes, William Cliff glisse toute sa modernité dans le corset du poème. Pour s'affranchir » (Guichard, 2007 : 20). Lors de ce même entretien, Cliff parle de l'utilisation de formes traditionnelles de la poésie comme l'alexandrin, l'octosyllabe, le dizain ou le sonnet, en avouant que s'il fait le choix de ces formes poétiques, c'est parce qu'il cherche en elles une certaine « distance objective » vis-à-vis du poème ou une sorte d'impersonnalité en lui :

Par exemple, pour *Autobiographie*, je me suis imposé d'écrire cent sonnets, mais les vers pouvaient faire treize, quatorze pieds ou être en alexandrins. Pour *Conrad Detrez*, je me suis fixé d'écrire cent dizains. Pour *Journal d'un innocent*, c'était 365 dizains. Un par jour. [...] Je pense que le fait d'écrire en vers réguliers, spécialement des quatrains d'alexandrins, écrire dans cette forme très rigide donne une certaine objectivité qui permet une distance et objective un petit peu. Je trouve ça très beau. C'est pour cela que ces derniers temps, j'écris surtout en alexandrins. Cette forme un peu impersonnelle m'intéresse. Quand j'écris un dizain, la forme des rimes est tellement déjà entendue, on la sent déjà venir et ça fatigue. Tandis que si l'on fait des alexandrins à rimes plates, on est toujours suspendu à la suite (Guichard, 2007 : 21).

Finalement, dans ce même entretien, Cliff finit par affirmer que ce qu'il fait en utilisant ces formes traditionnelles dans l'ère contemporaine, c'est introduire la tradition dans la contemporanéité : « J'ai introduit dans une forme traditionnelle la contemporanéité. Cette irruption de la vérité contemporaine crue était quelque chose de nouveau dans les formes anciennes. C'est l'irruption de quelque chose de poignant, d'un peu acide qui a revivifié la poésie » (Guichard, 2007 : 22).

Dans le cas de Marie-Claire Bancquart, elle écrit notamment en vers libres, mais l'aspect formel de son œuvre poétique ne représente pas d'innovation ou d'expérimentation particulière. Cet emploi des vers libres dans la poésie de Bancquart est mentionné par Robert Sabatier dans sa célèbre anthologie *Histoire de la poésie française : La poésie du XX^{ème} siècle* (Sabatier, 1988) : « Cette expérience constante se joue en des poèmes à la syntaxe simple et serrée ou d'une coulée musicale, en vers libres construits avec exigence » (Sabatier, 1988 : 550).

Avant de continuer avec l'étude d'autres aspects formels concernant les poètes étudiés, nous souhaiterions souligner que le fait que ces poètes écrivent notamment des poèmes en prose ou en vers libres, n'implique pas qu'ils aient abandonné les ressources rythmiques de la langue, qu'ils continuent d'exploiter, en cherchant la musique du poème en dehors des formes versifiées, ainsi que Julien Roumette, dans son essai *Les poèmes en prose* (Roumette, 2001) nous permet de le constater :

Il ne s'agit pas de renoncer aux rythmes et aux sons. Il s'agit d'y être, d'y redevenir véritablement attentif pour créer de nouvelles musiques poétiques, inouïes, jusque-là inaudibles et jamais entendues. [...] L'histoire du poème en prose prouve que la prose permet la création d'une poésie forte et belle, musicale, qui n'a rien à envier aux formes versifiées. [...] Dire d'un poème qu'il est en prose n'indique pas grand-chose sur la façon dont il est écrit. Sous l'étiquette commode, simple de non-versification, il faut être attentif aux choix d'écriture du poète. [...] Mais toujours le poète est attentif aux musiques de la langue (Roumette, 2001 : 14-15).

5.2. L'expérimentation formelle

Un autre point à analyser lorsque nous parlons des aspects formels concernant la poésie contemporaine, c'est sans doute l'expérimentation formelle que certains poètes et tendances poétiques ont mise en place. Cette démarche expérimentale commence également avec la modernité, qui donne lieu à la naissance des avant-gardes poétiques, et qui est continuée par la contemporanéité, dans laquelle il y aura des poètes qui, rassemblés souvent autour de revues, accompliront ce travail d'exploration formelle. Parmi ces tendances, nous citerons brièvement celles qui ont été les plus représentatives en France, comme l'Oulipo, fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, qui a cherché l'exploration systématique des innovations formelles en utilisant, entre autres, une écriture à contraintes. Après l'expérience de mai 68, la revue *Tel Quel* est fondée par Marcelin Pleynet et Denis Roche, et elle deviendra la promotrice de la poésie expérimentale. Une autre revue à mentionner, c'est la revue *Change*, créée en 1968 par Jean-Pierre Faye, Maurice Roche et Jacques Roubaud, qui est devenue l'un

des plus importants représentants des recherches formalistes. *TXT* est également une revue à mentionner dans ce cadre de l'expérimentation formelle : créée par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz en 1969, le titre renvoie à la notion de textualisme, et elle s'est caractérisée par la recherche de nouvelles postures esthétiques. Il faudrait aussi parler, dans les années 1970, de la naissance de la poésie sonore, dont Bernard Heidsieck et Henri Chopin ont été les principaux représentants, et qui continue de se développer aujourd'hui avec des poètes comme Christophe Tarkos, Charles Pannekin ou Nathalie Quintane, qui ont également participé à la revue *Java*, créée en 1989 par Jean-Michel Espitallier et Jacques Sivan, et qui a beaucoup exploré la « poésie-action » entre autres. Dans sa démarche expérimentale, la poésie sonore désire libérer la poésie de la page. Un autre représentant de ces tendances formalistes et expérimentales, c'est le collectif éditorial Orange Export Ltd. d'Emmanuel Hocquard, créateur de la dénomination de la « modernité négative ». Pour ce qui est de la poésie « minimaliste » ou « blanche », il faut parler d'André du Bouchet comme le plus grand représentant de cette tendance qui a conduit la poésie à l'épuration des formes. Une autre tendance caractérisée par l'innovation formelle, c'est le littéralisme de Jean-Marie Gleize, qui a revendiqué l'abandon de la métaphore et des images. Il faudrait également parler de la parution, en 1988, de *l'Art Poétique* d'Olivier Cadiot, qui met en place une poésie fragmentée dans laquelle il reproduit des textes trouvés par exemple dans des grammaires. Finalement, nous mentionnerons la *Revue de littérature générale*, fondée par Olivier Cadiot et Pierre Alferi, dont le premier numéro parut en 1995, sous le titre de *La mécanique lyrique*, et dans lequel le ton anti-lyrique et favorable aux expérimentations formelles a été instauré, ouvrant le chemin à une polémique qui a marqué la poésie française des années 1990 notamment, ainsi que nous l'avons déjà évoqué précédemment lors de notre travail.

Face à ce panorama que nous venons de présenter brièvement, et dans lequel nous avons annoncé les principaux protagonistes de l'expérimentation formelle contemporaine, les poètes qui font partie de notre travail se situent dans une position assez éloignée de ces innovations formelles et expérimentales. Ainsi que nous l'avons précédemment dit dans notre travail, dans la polémique qui a marqué la poésie française des années 1990 notamment, qui a divisé les partisans d'une poésie littéraliste, expérimentale et plus soucieuse des aspects formels, et ceux qui sont favorables à une poésie plus lyrique, les poètes que nous étudions dans notre travail se trouvent inscrits dans cette deuxième catégorie, et nous les trouvons souvent en train de critiquer ou de se lamenter des tendances poétiques qui délaissent les capacités lyriques du langage pour ne se limiter qu'à ses ressources formelles. C'est ce que nous constatons dans ces

propos de Jean-Michel Maulpoix, probablement l'un des auteurs les plus engagés dans la défense du lyrisme contemporain – ou plutôt, du « Nouveau Lyrisme » – parmi ceux que nous avons étudiés dans notre travail. Par exemple, dans l'essai *La poésie comme l'amour* (Maulpoix, 1998b), Maulpoix résume très bien cette opposition entre le lyrisme et le littéralisme qui nous aide à comprendre la place que les auteurs que nous étudions occupent par rapport à l'expérimentation formelle en poésie :

Entre 1960 et 1970, l'on a vu en effet se développer, dans la proximité des sciences humaines, des travaux poétiques concentrant l'essentiel de leur attention sur la *production* de l'objet littéraire, sa littérarité ou sa littéralité. [...] Dans cette perspective, fut largement remis en cause le statut « lyrique » du texte poétique, tel qu'il donne à imaginer une continuité idéale entre les mots et les choses. [...] Si le lyrisme réapparaît, c'est donc au moment où reflue cette scientificité et où s'engage la « critique de la critique ». Le lyrisme revalorise alors la notion « d'expérience poétique » contre l'affirmation telquelienne de Denis Roche selon laquelle « toute révolution ne peut être que grammaticale ou syntaxique ». Ce retour du/au lyrisme se situe pour une part dans un déplacement de l'attention de la page blanche [...] vers le monde. Le lyrisme ne peut prendre son essor qu'en se dégageant des préalables théoriques tels qu'ils tendent à isoler l'écriture en la détachant des autres activités humaines. Il implique l'affirmation renouvelée d'une interdépendance étroite entre l'écriture et la vie. Ce rapport se traduit tout d'abord par un nouveau rythme, un nouveau « régime », significatif de la remise en mouvement du discours poétique. [...] L'écriture littérale procède par simplification, soustraction, compression, condensation. Elle recherche des « segments de langue nue ». [...] Elle tend vers un minimalisme tout opposé au maximalisme lyrique. Celui-ci procède au contraire par expansion, adjonction, corrélation, complication, *tissage* d'un réseau de fils nombreux. C'est dans l'enchevêtrement du moi et du réel, de l'imaginaire et de la pensée, que le lyrisme développe sa fluence. Il ne sépare pas le poétique et le théorique. Il est puissance de continuité, là où le littéral est puissance de séparation (Maulpoix, 1998b : 120-122).

Néanmoins, malgré cette distance que les poètes étudiés marquent vis-à-vis des tendances les plus expérimentales de la poésie contemporaine, et malgré la quantité réduite ou presque nulle de contributions réalisées par ces poètes au développement de l'innovation formelle, ils ne sont pas étrangers à toute exploration formelle et, en tant que poètes contemporains, ils mettent parfois en place des démarches poétiques innovatrices dont nous analyserons quelques exemples ici. Par exemple, nous avons remarqué que dans certains passages de leurs recueils, ces poètes introduisent des extraits de textes qu'ils ont pu trouver dans leur entourage, et qu'ils décident d'inclure dans leurs poèmes, en s'approchant ainsi de

lyrique que Maulpoix, dans l'extrait que nous venons de citer, désigne comme « une interdépendance étroite entre l'écriture et la vie ».

Un autre aspect apporté par la modernité poétique et que ces poètes explorent dans leurs recueils, c'est l'utilisation, parfois, d'une écriture assez fragmentée et discontinue, même si, dans la plupart des recueils étudiés, nous avons affaire à une écriture poétique qui se situe près de la lisibilité et de la continuité. C'est notamment dans le cas du poète Antoine Emaz que nous avons repéré une propension à une écriture fragmentaire et qui laisse de l'espace aux blancs sur la page. Néanmoins, ces blancs ne devraient pas être interprétés comme des tentatives minimalistes ou d'épuration du langage mais comme des répit nécessaires pour que le poète reprenne son souffle. Julien Roumette, dans son essai *Les poèmes en prose* (Roumette, 2001), fait allusion aux blancs que le poème en prose a apportés à la poésie, des blancs qui constituent des instants de répit qui servent, aussi bien au poète qu'au lecteur, à reprendre le souffle :

L'utilisation des blancs est un des éléments de composition auquel le poème en prose a beaucoup apporté. [...] Laisser des espaces à l'intérieur d'un texte en prose, c'est installer des respirations, un rythme qui influence sur la lecture et la perception du poème. En introduisant des pauses [...] on contribue à interrompre la lecture pour laisser un instant résonner mots et images. [...] Le blanc qui entoure et isole chaque poème vient souligner chaque mot, chaque phrase, les mettre en évidence, les faire sonner différemment. [...] Cette démarche poétique est fondamentale dans la poésie moderne, très attentive à la façon dont le texte existe sur la page. Le poème en prose est une des formes où s'est opérée cette prise de conscience et où en ont été explorées les premières possibilités créatrices [...] (Roumette, 2001 : 16-18).

C'est ce que nous remarquons précisément dans certains poèmes d'Emaz, dans lesquels la brièveté et la condensation de son écriture, font ressortir les blancs sur la page en y introduisant du rythme et du souffle. C'est le cas de son recueil *De Peu* (Emaz, 2014) :

Au bout du visage
dire encore
que tel
il tient
aimé
tel quel
pentu

dans les mains

il résiste
visage
fermé
encore
aimé

on ne le tait pas (Emaz, 2014 : 87).

Malgré tout, ces espaces blancs que l'écriture condensée et brève d'Emaz laisse parfois sur la page, sont loin de la blancheur que l'écriture plus expérimentale dite « minimaliste » ou même « blanche » de poètes plus expérimentaux comme Anne-Marie Albiach ou Claude Royet-Journoud, fait surgir sur la page.

C'est-à-dire, malgré ces petites incursions dans le champ de l'exploration formelle, il existe une différence évidente et déterminante qui distingue les poètes que nous étudions dans notre travail de ceux qui ont joué un rôle protagoniste dans les mouvements d'expérimentation formelle de la poésie contemporaine. Cette différence réside dans la manière de concevoir l'acte poétique lui-même. Pour les poètes expérimentaux, les ressources formelles du poème constituent, non seulement un chantier de travail indispensable pour la création poétique, mais le but ultime de la poésie, qui réside en effet dans la recherche formelle. C'est ce que nous constatons dans cet extrait de la revue *Littérature*, où, dans un article écrit par Bénédicte Gorillot sous le titre *Christian Prigent : l'effacement poétique à l'œuvre*, on fait allusion aux propos que le poète Christian Prigent, l'un des fondateurs de la revue *TXT* et donc, l'un des plus grands représentants des tendances formalistes, a formulés dans son œuvre *À quoi bon encore des poètes ?* (Prigent, 1996), en affirmant ceci :

Pour Prigent, la (vraie) poésie est, fondamentalement, une dynamique interne dialectique, une puissance d'auto-effacement des formes éculées, un vivifiant pouvoir de toujours tout recommencer, « dans des formes évidemment imprévisibles, dans des formes qui ne seront jamais que des trous d'indéfinitions dans les formes sues, [...] les codes appris, les objets labellisés « littéraires » (AQBP, p.19) (Gorillot, 2009 : 66).

Par contre, les poètes que nous étudions dans notre travail, conçoivent la poésie comme une manière de faire que le sujet poétique puisse dire la vie à travers les mots sur la page, et non pas comme un chantier pour la quête et l'expérimentation formelle du langage, ainsi que le poète Jean-Michel Maulpoix l'affirme dans son recueil *La musique inconnue* (Maulpoix, 2013) : « La poésie, en effet, est plus que tout autre genre celui qui place au premier plan l'entrée

du sujet dans le langage » (Maulpoix, 2013 : 80). C'est pourquoi, même si les poètes que nous avons étudiés consacrent parfois quelques passages à expérimenter avec des formes nouvelles – mais loin quand même des nouveautés extrêmes et radicales des mouvements formalistes – les ressources formelles du poème ne sont pas leur priorité, et leur volonté principale avec la poésie, c'est d'atteindre un espace poétique où le sujet énonciateur puisse s'exprimer. La seule exception qui s'éloignerait de ce groupe de poètes que nous avons analysés dans notre travail, c'est Pierre Alferi qui, lui, représente une voie plus expérimentale de la poésie contemporaine avec sa participation à la fondation de la *Revue de littérature générale* avec Olivier Cadiot en 1995, et avec sa poésie exploratrice aussi bien du point de vue formel que générique. La conception poétique plus expérimentale d'Alferi est visible dans cette définition qu'il donne de la poésie dans un entretien fait par Xavier Person dans la revue *Le matricule des anges*, où Alferi utilise des mots comme « prélèvement », « coupe » ou « forme saillante », pour faire allusion au travail poétique, des termes qui nous font penser aux tendances de discontinuité plus formalistes, plutôt qu'à la continuité prônée par des voies plus lyriques de la poésie :

J'ai tendance à considérer que la poésie est plutôt une affaire de prélèvement, de coupe, de forme saillante, évidente, alors que la prose, le récit, est plutôt quelque chose qui permet d'ouvrir largement le spectre et d'embrasser à la fois beaucoup de types de langages, de registres d'expériences et de formes, de brasser davantage (Person, 2004 : 22).

De même, dans la présentation de son dernier travail aux éditions P.O.L., Alferi se montre favorable à une position d'accueil de nouvelles formes, plutôt qu'à une attitude « militante de renouvellement », ce qui nous montre qu'Alferi est favorable à l'expérimentation poétique sans pour autant devenir un activiste de la rénovation formelle :

Il n'y a pas besoin d'avoir une volonté, comment dire, militante de renouvellement, d'avant-gardisme, c'est inévitablement que toutes les formes se réinterprètent, changent de sens avec le temps, avec l'histoire, se périment et reviennent sous d'autres aspects, et on les comprend d'une façon complètement autre. Donc, heureusement, ça se fait avec le mouvement même de la vie. Mais ce qu'on peut, c'est être plus ou moins attentif à ce qui se renouvelle et être plus ou moins aussi accueillant, avoir envie de voir sortir des choses nouvelles, plutôt que d'avoir envie de passer à grande vitesse et de niveler et d'écraser tout ce qui dépasse. C'est une affaire de pulsion et de désir. Moi, je suis très heureux quand je découvre une ou un écrivain qui me surprend, même si c'est un tout petit truc, ça me fait vraiment objectivement du bien. Donc, c'est vers là que j'essaie de tourner les yeux (Alferi, 2016b).

5.3. D'autres supports et des nouvelles technologies

Un dernier point à mentionner parmi les aspects formels qui caractérisent la poésie contemporaine, c'est l'introduction de nouveaux supports pour la création et la diffusion poétique, et l'utilisation de nouvelles technologies qui apportent des nouvelles possibilités dans l'exploration poétique en dehors de la page. La poésie contemporaine se caractérise, entre autres, par un mouvement de débordement de la page, et par une exploration de plus en plus radicale d'autres supports prêts à accueillir le poème. En plus, le développement incessant et de plus en plus rapide des nouvelles technologies, constitue un champ d'expérimentation magnifique pour cette exploration d'espaces en dehors de la page. Ce mouvement qui pousse le poète contemporain à chercher d'autres surfaces et d'autres espaces poétiques, est résumé par le poète et essayiste Jean-Michel Espitallier dans son essai *Pièces détachées: Une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui* (Espitallier, 2011), où il qualifie le mouvement de débordement de la page qui caractérise l'ère contemporaine de « lieu déterminant et capital de la création » : « Le mouvement de débordement de l'écrit hors du livre, de son déplacement vers d'autres supports, de cette délocalisation générique devenue naturelle à la plupart, s'est amplifié. Il est, sinon dominant, du moins installé comme lieu déterminant et capital de la création » (Espitallier, 2011 : 13). De même, dans le dossier sur la poésie contemporaine que la revue *Magazine littéraire* a publié en 2001, on parle de ce déplacement de la poésie vers d'autres arts et d'autres supports et on souligne l'importance du rôle que le développement des nouvelles technologies joue dans ce panorama contemporain :

Les années 80 et 90 voient la poésie s'approprier peu à peu toutes les techniques de représentation possible, fussent-elles considérées comme « non littéraires ». [...] La progression des moyens technologiques destinés aux télécommunications, à l'édition (de texte, d'images, de sons) a été durant les années 90 à l'origine d'une complexification accrue des poétiques, accusant leur caractère hétérogène. [...] Cette prolifération technique et formelle est probablement le phénomène qui a le plus gravement brouillé la face publique de la poésie contemporaine (Collectif, 2001 : 24-25).

Nous résumerons brièvement les techniques les plus représentatives de ce déplacement de la poésie vers d'autres supports et de son approche à d'autres arts plastiques, en faisant allusion par exemple à des techniques comme le collage, le *cut-up* ou le *ready-made*, qui furent explorées et exploitées dès le début du XX^{ème} siècle, notamment par le surréalisme, et que Jean-Michel Espitallier résume ainsi dans son essai *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Espitallier, 2014) : « Cut-up, collage, ready-made, détournement,

réécriture sont un peu dans le même bateau. Il s'agit chaque fois d'un travail de déplacement, de décalage, de greffe, de délocalisation » (Espitallier, 2014 : 201-202). Mais, il y a d'autres techniques qui font sortir le poème de la page, comme la poésie sonore de Bernard Heidsieck et Henri Chopin, qu'Espitallier explique ainsi dans ce même essai que nous venons de citer : « La poésie sonore n'est pas l'oralisation, accessoirement appareillée, de textes mais une pratique qui engage, rémunère, traite le son comme matière première, redonne au mot sa dimension sonore et le déchausse de sa signifiante (qui fait écran) pour produire d'autres effets de sens » (Ibid. : 205). Nous citerons également la performance, qui consiste en une sorte d'intervention poétique qui a toujours l'action comme base, et qu'Espitallier rassemble autour de ces dénominations : « Lecture-performance, performance poétique, poésie action, etc., la variété des appellations reflète la variété des pratiques » (Ibid. : 215). Un autre domaine exploré par la poésie contemporaine qui veut sortir de la page, est celui de la poésie concrète, visuelle et spatialiste, qui s'approche beaucoup des arts plastiques, et qu'Espitallier décrit ainsi :

La poésie concrète et visuelle [...] reconsidère le rapport signifiant/signifié et remet en cause l'expressivité du poétique autant que le monopole du livre, en s'attachant à la matérialité de la langue, à la lettre comme unité linguistique, formelle [...], à la plasticité du mot comme objet visuel [...] à la spatialisation et au support (livre, affiche, écran, etc.), lequel support s'invite dans le processus de création et s'appréhende comme objet de réflexion sur les conditions d'apparition et de diffusion de l'œuvre (Ibid. : 217-218).

Nous ferons également allusion à la poésie numérique et multimédia, qui explore les différents supports numériques avec des installations multimédias et des vidéo-poésies entre autres : « La poésie numérique s'est autoproclamée depuis une quinzaine d'années, autour de Jean-Pierre Balpe, Philippe Bootz, Philippe Castellin et Jacques Donguy, auteur d'un « Manifeste pour une poésie numérique » publié dans un numéro d'*Art press* en 2002 » (Ibid. : 227). Ici, il faudrait citer le cas du poète Pierre Alferi, qui a beaucoup exploré la voie des « cinépoèmes », dans lesquels il explore les possibilités que l'association de l'image en mouvement et la parole peuvent créer. C'est ce que nous constatons par exemple dans le DVD publié en 2004 sous le titre *Cinépoèmes et films parlants*. Alferi nous parle de ces expériences en rapport notamment avec le cinéma, dans cet extrait de sa présentation de son recueil *Brefs* (Alferi, 2016a), sur le site des éditions P.O.L. :

Depuis plus de quinze ans maintenant, le cinéma, qui était une sorte de manie, de goût personnel un petit peu à part, est rentré vraiment de plein pied dans mon travail d'écriture, [...] et depuis, [...] le rapport entre le récit « littéraire », et le récit filmé, est très important

pour moi. De même que du côté de la poésie aussi, le rapport entre le rythme de la poésie, la prosodie et puis, le rythme du montage dans le cinéma qu'on appelle expérimental, c'est-à-dire qui n'est pas forcément fait avec des prises de vue et qui n'est pas forcément figuratif, qui ne représente pas forcément des choses. C'est très stimulant pour moi, pour chercher des choses, pour inventer des trucs, et pour aussi tenter des hybridations. Donc, ça c'est le côté image animée, qui est une sorte d'obsession, c'est vrai, depuis très longtemps, en ce qui concerne le filmage, la télévision, les caméras, etc., ça me travaille (Alferi, 2016b).

De même, il ne faut pas oublier le grand éventail de possibilités qu'Internet et les réseaux sociaux ont ouvert notamment dès les premières années du XXI^{ème} siècle, avec la création incessante de blogs, sites, revues en ligne, etc., qui font circuler la poésie à une vitesse jamais vue auparavant, ainsi que Jean-Luc Maxence l'explique dans l'essai *Au tournant du siècle : regard critique sur la poésie française contemporaine* (Maxence, 2014) :

Dès ses treize premières années, le XXI^{ème} siècle aura été, en domaine de poésie comme ailleurs, celui de l'avènement des nouvelles donnes d'Internet et des réseaux sociaux. [...] La poésie contemporaine vit et respire haut et fort sur la Toile magique de nos insomnies, ses artères et ses flux n'en finissent jamais d'être traqués par le curseur du voyage virtuel. Un nouveau monde de signes et d'émerveillements se lève (Maxence, 2014 : 151-160).

Dans le cas des poètes qui nous concernent dans notre travail, ils sont placés dans une position assez éloignée de ces performances et recherches formelles qui veulent déplacer le poème en dehors de la page en le rapprochant d'autres arts plastiques et en le transportant à des supports que les nouvelles technologies et l'ère du numérique permettent de créer. Les poètes qui font partie de notre étude demeurent fidèles à la page, même si, dans certains cas, nous avons pu observer un certain contact avec d'autres disciplines artistiques plus plastiques, comme la photographie. C'est le cas de James Sacré par exemple qui, dans son recueil *Mouvementé de mots et de couleurs* (Sacré, 2003b), mélange ses poèmes avec des photographies de Lorand Gaspar, ou dans le recueil *Tissus mis par terre et dans le vent* (Sacré, 2010b), où les poèmes sont accompagnés de photographies de Bernard Abadie, ou encore le recueil *Si les felos traversent par nos poèmes ?* (Sacré, 2012b), où la page accueille aussi bien des photographies d'Emilio Arauxo et de James Sacré lui-même que des poèmes de ce dernier.

Les poètes que nous avons inclus dans notre travail, partagent les caractéristiques essentielles de l'âge contemporain, comme l'emploi indistinct du vers – normalement du vers libre – et de la prose, le manque de spécificité générique de leurs textes, et l'exploration de formes poétiques appartenant à d'autres traditions poétiques, ainsi que nous l'avons vu dans le

cas d'Yves Leclair et son rapport au haïku par exemple. En plus, l'emploi de la prose constitue probablement un élément qui a attiré ces poètes vers le quotidien, en les rapprochant de la vie courante. C'est-à-dire à partir du moment où la poésie, depuis la modernité, a privilégié le poème en prose, l'élévation et la dimension sublime à laquelle le poème était porté par l'emploi du vers a disparu, et la poésie est devenue plus prosaïque et plus terre à terre. Cette perte de « son auréole » que la poésie semble avoir subie avec l'introduction du poème en prose, a donc contribué à ouvrir un accès naturel vers une poésie aux aguets du quotidien, ainsi que Pinson nous le fait remarquer dans un article écrit pour la revue *Littérature* en 2009 :

Déchue de son Olympe, déclassée, la poésie est tombée dans la prose : elle s'écrit désormais en prose et se nourrit de la prose de la vie plutôt que d'ambrosie. Le poète, quant à lui, a cessé d'être un élu. D'ailleurs, écrit Baudelaire, « la dignité [l]'ennuie ». Il préfère, dépouillé de son auréole, pouvoir se promener incognito dans la foule, « semblable à vous », et même s'encanailler, et « se livrer à la crapule, comme les simples mortels ». À l'âge naissant du « poétariat », de la prolifération des « mauvais poètes », ces « non-lecteurs congénitaux » que fustige Mandelstam, il n'est plus, lui le poète ci-devant aristocrate, qu'un poète parmi d'autres (Pinson, 2009 : 22-23).

Néanmoins, en ce qui concerne l'expérimentation formelle et l'introduction de nouveaux supports et de nouveaux moyens pour développer le travail poétique, les poètes que nous étudions dans notre travail – à l'exception de Pierre Alferi – appartiennent à une tendance assez conservatrice de la poésie contemporaine, dans la mesure où ils n'introduisent pas de formes nouvelles, ils n'explorent pas beaucoup les possibilités formelles de la poésie, ainsi que nous le voyons dans d'autres tendances contemporaines comme le lettrisme, le minimalisme, le littéralisme ou la poésie sonore – pour n'en citer que quelques exemples des extrêmes les plus expérimentaux du paysage contemporain. Loin de ces extrêmes, les poètes que nous étudions demeurent dans une position assez peu innovatrice et cherchent d'autres voies d'exploration loin des aspects formels, et qui concernent plutôt la recherche d'une voix lyrique nouvelle, qui saurait apporter une réinterprétation du lyrisme en poésie, en essayant d'aboutir à un lyrisme sobre et retenu, pas affecté ni emphatique, un lyrisme qui saurait s'adapter aux exigences poétiques de l'ère contemporaine sans retomber dans le lyrisme sentimental et plaintif de jadis. Et cette quête d'une voix lyrique réservée et retenue passe, entre autres, par l'introduction du quotidien dans leur poésie, plutôt que par l'exploration de nouvelles formes poétiques, même si nous avons pu constater que le choix d'une écriture simple et sobre, ainsi que la préférence pour la prose poétique dans leurs recueils, représente un reflet dans la forme de leur écriture, de la préférence de ces poètes pour une poésie en contact avec le quotidien.

Ainsi, c'est le quotidien, que ce soit comme thème poétique, ou comme attitude poétique qui cherche à emprunter des mots au langage de tous les jours, qui constitue la véritable contribution innovatrice des poètes étudiés au panorama contemporain.

CONCLUSIONS

À travers l'étude réalisée, nous avons voulu établir les bases de la présence que le quotidien semble avoir dans l'œuvre poétique de certains auteurs contemporains, en ouvrant ainsi une voie d'exploration qui pourrait permettre une meilleure et une plus profonde connaissance de l'espace poétique contemporain en général. Ainsi, nous avons tenté de rassembler les principales manifestations du quotidien qui figurent dans l'œuvre poétique mais aussi dans les réflexions plus théoriques des essais des auteurs sélectionnés, ce qui nous a permis de confirmer notre hypothèse initiale, à savoir que le quotidien représente une voie d'exploration poétique actuelle, qui se développe du moins dans certains milieux poétiques contemporains. Grâce à cette étude, nous avons pu vérifier que le quotidien représente un motif poétique qui se développe avec une importance et une récurrence sans précédent dans l'actualité, et en faisant déclencher des fonctions thématiques et formelles nouvelles en poésie. De même, ce travail nous a donné l'occasion de prouver que l'approche du quotidien constitue un nouvel outil de lecture et d'interprétation du monde contemporain, déterminé par des caractéristiques qui marquent et influencent inévitablement le mode de vie des poètes qui s'y trouvent inscrits et, en conséquence, leur manière d'aborder le travail avec les mots aussi. En rapport avec ceci, nous avons démontré que les traits sociologiques, historiques, culturels, etc. qui déterminent l'ère contemporaine, ont créé un contexte particulièrement favorable à l'abord et à l'exploration du quotidien en poésie.

Cette approche du quotidien réalisée par les poètes qui ont fait l'objet de notre étude, n'est pas tout à fait nouvelle ni inédite. Lors du premier chapitre, dans lequel nous avons voulu réaliser une approche théorique du panorama poétique contemporain, mais aussi des précurseurs de cette lignée de la poésie qui explore le quotidien en tant que mode d'expression, nous avons déjà constaté que les poètes sélectionnés pour notre étude ne sont pas les seuls ni les premiers à avoir remarqué une voie d'exploration poétique dans le quotidien. Néanmoins, il faut souligner le caractère innovateur de ces poètes, en confirmant que leur volonté d'intégrer le quotidien en poésie, devient, non seulement un procédé systématique chez eux, et qui est souvent à la base de leur travail de création, mais aussi un outil d'exploration poétique qui leur permet d'aborder des espaces poétiques traditionnels – nous avons principalement parlé du lyrisme – tout en demeurant actuels. Et c'est précisément dans cette capacité de se servir du quotidien en tant qu'outil pour rassembler la tradition et l'innovation dans un même espace poétique, en réalisant une sorte d'actualisation de certains aspects de la tradition lyrique, que réside leur véritable valeur innovatrice. Ainsi, grâce à la présence du quotidien dans leur poésie,

ces poètes sont parvenus à récupérer quelques valeurs poétiques traditionnellement associées au lyrisme, comme la musicalité du langage, le sujet énonciateur dans le poème, les capacités expressives du langage, et la manifestation de l'expression subjective du poète, sans pour autant retomber dans les poncifs du lyrisme traditionnel, tels que l'émission et l'élévation du chant poétique, l'énonciation quasi exclusive du « moi » du poète, l'ornementation et l'embellissement du langage, et le sentimentalisme, présents dans des périodes poétiques révolues.

Lors de notre étude, nous avons constaté à plusieurs reprises, que le fait d'avoir étudié différents agents poétiques contemporains à partir d'une perspective analytique et comparative, nous a permis d'élargir et d'enrichir notre vision sur la mise en poésie du quotidien dans l'actualité. D'une part, nous avons remarqué que les poètes sélectionnés coïncident souvent dans la manière d'aborder le quotidien dans leur poésie, que ce soit en l'utilisant comme représentant des mêmes thématiques, ou comme outil des mêmes procédés poétiques. Mais, d'autre part, nous avons également constaté que chacun des poètes étudiés apporte sa vision personnelle et particulière à la manière d'aborder le quotidien sur la page, ce qui nous permet de confirmer la tendance individualiste et indépendante qui marque les démarches poétiques contemporaines.

Si nous révisons de manière sommaire les poètes sélectionnés pour notre étude, nous verrons qu'ils partagent tous des points communs et des ressemblances dans leur manière d'aborder le thème du quotidien en poésie. Par exemple, ils croient tous en l'existence d'une dimension extraordinaire au sein du quotidien le plus terre à terre ; ils souhaitent tous réaliser une poésie de circonstance, en demeurant en contact avec la réalité et la vie ; ils croient en la capacité du quotidien d'ouvrir l'accès à des réflexions transcendantes ; ils considèrent le quotidien capable de rendre le message poétique plus facilement transmissible au lecteur ; ils se servent du quotidien pour véhiculer leur critique des aspects négatifs des sociétés actuelles, comme l'effacement identitaire et la perte de repères, qui constituent des caractéristiques de la vie actuelle ; ils sont conscients de l'effort de réception du message poétique à réaliser par tout lecteur, malgré la simplification que la présence du quotidien apporte à ce processus-là ; ils veulent lutter contre la banalisation que le langage risque de subir de nos jours, en ayant recours à la musicalité et en demeurant à l'écoute du quotidien, entre autres ; ils utilisent le quotidien pour développer une approche et un regard critique vis-à-vis du lyrisme poétique traditionnel ; et, de manière générale, ils font tous preuve d'une volonté de réaliser une mise en valeur ou une sorte de dignification du quotidien dans leur poésie.

En ce qui concerne les aspects formels de leur poésie, ils partagent tous un goût particulier pour une écriture simple, près de la lisibilité, et qui demeure en contact avec les mots du quotidien. Tous ces poètes souhaitent s'éloigner de l'ornementation et de l'artifice du langage, tout en conservant un lien indéniable avec la part rythmique et de musicalité du poème. Ils écrivent notamment des poèmes en prose et, lorsqu'ils choisissent le vers, ils font appel au vers libre principalement. C'est-à-dire la prose et le vers constituent des formes complémentaires, plutôt que des formes opposées ou incompatibles pour ces poètes, qui, pourtant, ne témoignent pas d'un renouvellement formel important au sein du panorama poétique contemporain.

Néanmoins, à part ces points de confluence que nous avons profondément étudiés lors de notre travail à partir d'une perspective comparative, ces poètes, en faisant preuve de la nature individuelle qui caractérise le poète contemporain, apportent également leur regard particulier et personnel à la mise en poésie du quotidien. C'est ce que nous nous disposons à relever ici :

En ce qui concerne le poète Jean-Michel Maulpoix, étant donné qu'il consacre une partie importante de son travail au développement de divers aspects théoriques concernant la poésie contemporaine – notamment la notion de « Nouveau Lyrisme » ou de « Lyrisme Critique » – nous avons pu étudier l'approche du quotidien qu'il réalise, aussi bien dans son versant créatif que théorique, ce qui nous a permis de justifier et de soutenir des aspects repérés dans sa poésie, en nous appuyant sur ses propres contributions théoriques. Chez Maulpoix, il y a toujours un souci particulier du lyrisme, qui se voit également reflété dans sa manière d'aborder le quotidien en poésie. Voilà probablement pourquoi il conçoit souvent le quotidien comme une nouvelle voie d'exploration et d'actualisation du lyrisme en poésie.

Une autre caractéristique particulière de la poésie de Maulpoix, c'est qu'il valorise le quotidien en tant qu'outil de redécouverte, de redéfinition et même de remise en cause de la poésie elle-même. La réflexion métapoétique a une forte présence dans l'œuvre de Maulpoix qui, en tant que poète contemporain, questionne souvent le processus de création poétique lui-même. Le quotidien représente donc pour lui un outil précieux pour la réflexion sur la raison d'être de l'acte poétique et il lui permet de demeurer dans l'espace poétique, tout en conservant le contact avec la réalité extérieure au poème, en évitant de tomber ainsi dans l'isolement poétique.

Du point de vue formel, il considère que c'est le débit de la parole qui marque le surgissement du vers ou de la prose sur la page.

Dans le cas de James Sacré, il s'agit d'un poète dont l'écriture est toujours en contact avec la vie, et ce contact est souvent possible grâce à la présence du quotidien dans ses poèmes, qui lui permet d'explorer le vécu même dans ses aspects les plus anodins. En plus, Sacré considère que cette écriture constamment associée à la vie, qui dit le vécu sur la page, lui permettra de parvenir à une poésie authentique et sincère. Aussi avons-nous souvent la sensation que les poèmes de Sacré recueillent en quelque sorte la banalité de la vie, tout en soulignant sa valeur poétique.

Un autre aspect qui caractérise particulièrement la poésie de Sacré, c'est la présence du milieu paysan de son enfance, qui a un poids considérable dans son œuvre et l'éloigne un peu du milieu urbain dominant dans l'œuvre du reste des poètes étudiés. Nous remarquons souvent la présence du patois de sa Vendée natale dans ses poèmes, ce qui nous montre que son écriture est souvent marquée par les traces du parler oral. En plus, le poète fait souvent allusion aux lectures à voix haute de ses poèmes, ce qui nous permet d'affirmer que pour lui, c'est dans l'équilibre entre le son et le sens des mots que réside la raison d'être de tout acte poétique. Pour Sacré, il n'y a pas de langage proprement ou exclusivement poétique, mais tous les mots capables de dire le vécu sur la page sont dignes de faire partie du poème.

Du point de vue formel, il a publié quelques œuvres qui recueillent des poèmes accompagnés de photographies, ce qui lui a permis d'explorer le lien entre le mot et l'image.

Pour ce qui est du poète Antoine Emaz, il cite souvent l'émotion comme étant un élément constitutif et même indispensable dans tout processus poétique. Sa poésie est donc basée sur l'interaction constante entre les mots et l'émotion, qu'il ne faudrait pas confondre avec le sentiment. L'émotion chez Emaz représente plutôt une sorte d'énergie ou de tension qui permet que les mots et le vécu se rassemblent sur la page, sans pour autant tomber dans le sentimentalisme.

Dans l'œuvre poétique d'Emaz, nous remarquons une prédisposition évidente pour une écriture fragmentaire, brève, concise, et qui n'a pas peur d'explorer les limites de l'illisibilité. Nous pourrions même affirmer que c'est précisément le caractère bref et concis de son écriture qui le rapproche du quotidien. De même, Emaz accorde une place privilégiée aux blancs sur la page, ce qu'il obtient à travers une écriture du dépouillement ; néanmoins, ces espaces blancs ne constituent pas une approche à des tendances minimalistes ou « blanches » de la poésie, qui font partie de démarches poétiques plus expérimentales, mais témoignent plutôt d'une manière de reprendre le souffle au sein du poème.

Finalement, nous évoquerons le rôle social qu'Emaz attribue à la poésie, un aspect qu'il considère indispensable pour entamer la création poétique : Emaz a besoin d'une motivation sociale pour aborder le travail poétique, il croit en la quête du collectif et du social que la poésie peut atteindre, et il considère que la poésie ne pourrait pas avoir lieu en dehors du milieu social. C'est pourquoi il revendique que le poète doit être intégré dans la société, et non pas isolé, un ancrage social qu'il obtient souvent en demeurant au plus près du quotidien.

Par rapport à Jean-Claude Pinson, sa formation de philosophe influence en quelque sorte sa manière d'aborder et de concevoir la création poétique, c'est pourquoi nous le voyons parfois en train d'explorer les limites qui séparent la philosophie et la poésie.

De même, chez Pinson, il semble y avoir un rapport particulièrement étroit avec le lyrisme poétique, auquel il parvient à travers le quotidien, qui lui permet en même temps de lutter contre la caricaturisation que le lyrisme subit souvent dans le panorama poétique contemporain. Ainsi, pour Pinson, le quotidien devient non seulement un thème ou un procédé poétique, mais aussi le déclencheur d'un certain lyrisme poétique sur la page, un lyrisme qui demeure en contact avec la réalité grâce au quotidien dont il provient, et qui ne vise ni l'évasion ni l'élévation.

En plus, le rapport que Pinson entretient avec la partie musicale de la poésie, est très fort, entre autres, parce qu'il considère que la sonorité des mots se trouve à l'origine des langues, qu'elle en constitue l'essence. D'ailleurs, Pinson n'a pas peur d'explorer le côté le plus ludique de la sonorité des mots, dont il parvient à extraire toute la potentialité grâce au jeu et au bricolage. La poésie représente une sorte de haut-parleur du monde pour Pinson, dans la mesure où elle veut faire résonner les bruits du monde en elle, en se servant de la composante musicale et sonore des mots qui sont chargés de transmettre le bruit du monde au sein du poème.

En évoquant la figure d'Yves Leclair, il faut dire qu'il est un poète dont le rapport à la tradition philosophique et poétique orientale est très marqué, ce qui est visible dans son goût pour la contemplation, ou dans l'introduction de formes poétiques orientales dans ses poèmes, comme le haïku notamment. D'autres fois, il cite des propos et des dictons formulés par des anciens maîtres bouddhistes. Mais, ce qui nous intéresse ici, c'est de voir la capacité de Leclair de mettre en rapport les préceptes et les enseignements des philosophies orientales avec le quotidien le plus prosaïque dans ses poèmes, dans lesquels il trouve souvent des exemples et des réalisations des pensées orientales anciennes dans les éléments les plus courants et les plus banals de la vie quotidienne.

Leclair insiste sur la disponibilité d'esprit nécessaire à tout poète pour pouvoir parvenir à la quête d'extraordinaire que tout acte ou élément quotidien cache en lui. C'est-à-dire le poète doit développer un regard particulier sur la réalité, un regard qui peut être fourni par la contemplation et par la méditation d'après Leclair, qui lui procurent un état d'esprit favorable pour trouver ce que le quotidien le plus banal a d'extraordinaire. En plus, d'après Leclair, seule l'écriture issue du quotidien peut provoquer l'épanchement de toutes les possibilités que le langage met à notre disposition.

D'autre part, Leclair revendique souvent que c'est dans les choses les plus petites, dans les détails les plus infimes du quotidien, que réside la présence poétique de l'individu dans le monde, en faisant souvent allusion à la célèbre formule du poète allemand Hölderlin, « habiter poétiquement cette terre », qu'il reprend et reformule dans ses poèmes pour soutenir l'idée que c'est en faisant attention aux plus petits détails du quotidien que l'individu trouvera sa place dans le monde, et que le poète pourra atteindre ce que Leclair appelle souvent la « Terre promise » dans ses poèmes, en faisant allusion au but ou à la quête ultime de sa poésie.

Du point de vue formel, à part l'exploration des formes poétiques orientales comme le haïku, Leclair est particulièrement favorable à l'emploi de formes versifiées dans sa poésie, qu'il considère supérieures à la prose, qu'il ne néglige pas pour autant.

Parmi les poètes que nous avons étudiés d'une manière plus sommaire, à cause de leur approche plus timide au thème du quotidien, il faudrait évoquer la figure de Guy Goffette, qui attribue un grand pouvoir aux mots qui constituent le poème, auxquels il confie la tâche de dire le quotidien sur la page, tout en en extrayant la part d'extraordinaire. C'est pourquoi Goffette nous encourage souvent à nous laisser aller par les mots, parce qu'il sait que c'est grâce à eux que nous parviendrons à déchiffrer le quotidien. De même, Goffette accorde une grande valeur consolatrice et salutaire aux mots, qui nous protègent souvent, d'après lui, des circonstances angoissantes de la vie quotidienne, en nous apportant du soulagement et de l'apaisement.

En plus, Goffette accorde une place particulièrement importante au questionnement identitaire dans sa poésie, comme s'il s'agissait d'un sujet qui l'obsède et le hante spécialement. Au moment d'aborder la question de l'identité, Goffette revendique que la poésie représente un moyen d'ôter le masque qui nous couvre au quotidien, et de nous découvrir nous-mêmes.

Pour ce qui est de Pierre Alferi, il faut insister sur sa démarche poétique proche des voies expérimentales de la poésie, qui l'ont poussé à aborder le travail avec les mots à partir

d'une position, sinon incompatible, du moins opposée au lyrisme. C'est pourquoi sa manière de s'approcher du quotidien en poésie, diffère souvent de celle du reste des poètes étudiés, tout en conservant des points de confluence avec eux. Par exemple, il refuse la valeur musicale des mots, en préférant la notion de rythme à sa place, c'est pourquoi il explore souvent les possibilités syntaxiques du poème, comme l'enjambement notamment. En plus, il se montre favorable au caractère ludique de l'écriture et s'approche sans appréhension de l'illisibilité, de la discontinuité et même du silence. Ainsi, Alferi conçoit la présence du quotidien dans sa poésie, non pas comme une nouvelle voie d'accès au lyrisme, mais plutôt comme une manière d'éviter le lyrisme traditionnel de l'ornementation et de l'excès, ce qui le pousse à n'admettre qu'un lyrisme qu'il qualifie lui-même de « littéral » dans sa poésie, en soulignant son pouvoir d'imitation d'une voix anonyme.

Du point de vue formel, étant donné qu'il fait preuve d'une conception poétique plus expérimentale, Alferi est prêt à accueillir des formes plus innovatrices dans ses poèmes, en explorant l'association du poème et de l'image en mouvement, à travers ses « cinépoèmes », entre autres.

En ce qui concerne William Cliff, il montre souvent un regard particulièrement pessimiste vis-à-vis du quotidien, ce que nous constatons notamment dans sa vaste et récurrente critique des aspects les plus négatifs qui caractérisent le quotidien de nos sociétés actuelles, comme la monotonie, la routine, la solitude, l'individualisme, la surconsommation, la surabondance et le manque de liberté entre autres. Cette critique des aspects négatifs de la société actuelle constitue une source de matière poétique féconde chez Cliff.

Du point de vue formel, Cliff se montre favorable à un type de poésie qui privilégie la lisibilité, et condamne les poètes qui frôlent l'illisibilité ou l'hermétisme dans leurs créations. Cliff reste assez proche des formes traditionnelles de la poésie, comme le dizain, l'alexandrin, l'octosyllabe ou le sonnet, tout en revendiquant que s'il a recours à ces formes traditionnelles, c'est parce qu'elles lui permettent d'aborder le poème à partir d'une certaine distance objective qui confère une sorte d'impersonnalité au poème qu'il croit nécessaire.

Marie-Claire Bancquart, quant à elle, insiste sur la volonté d'établir un lien, indispensable à son avis, entre la vie et les mots, qu'elle considère dotés d'une puissance et d'une force singulières. C'est pourquoi, dans la poésie de Bancquart le quotidien est un moyen pour énoncer la vie et la réalité. En plus, cette poétesse annonce son attachement particulier aux petites choses du quotidien, dans la mesure où elle est vouée au même sort qu'elles.

Sa position par rapport au lyrisme est clairement favorable, dès lors qu'elle se considère une poétesse lyrique, à savoir qui veut exprimer la présence du « je » dans le poème, tout en demeurant éloignée de l'autobiographie et du sentimentalisme, ce qu'elle obtient souvent grâce à la présence du quotidien dans ses poèmes.

Finalement, nous ferons allusion à la figure de Benoît Conort, qui maintient une position toujours proche du thème de la mort dans ses poèmes, tout en demeurant du côté du quotidien. De même, Conort insiste particulièrement sur la répétitivité des mots dans les médias notamment, et conçoit la poésie comme une issue pour quitter le bruit médiatique qui menace le langage de nos jours.

Du point de vue formel, Conort revendique la récupération du verset, qui permettrait, d'après lui, de dépasser la dissociation qui oppose souvent la prose et le vers dans les écritures poétiques contemporaines.

Après cette mise au point des ressemblances et des particularités individuelles des poètes étudiés, qui nous a permis de confirmer qu'ils conservent tous des singularités personnelles malgré leur attachement commun au quotidien dans leur poésie, nous nous disposons à réviser les principaux thèmes analysés lors de notre étude. Ces thèmes témoignent de la présence du quotidien dans la poésie des auteurs étudiés, et ils nous ont donc permis de mieux identifier les principaux aspects qui semblent relever du quotidien dans la poésie actuelle.

Dans le premier grand bloc de notre travail, celui qui a voulu analyser les aspects positifs ou neutres de la présence du quotidien en poésie, nous avons observé la volonté des poètes étudiés de tirer l'extraordinaire du quotidien, et nous avons remarqué que tous ces poètes souhaitent identifier et tirer ce que le quotidien le plus banal contient d'extraordinaire en lui. Cette volonté implique, d'une part, une conviction et une croyance en la capacité poétique du quotidien, dans la mesure où ces poètes le croient capable de déployer tout un univers extraordinaire au sein du poème. C'est pourquoi ils prennent souvent le quotidien comme origine de leur poésie, ils réalisent une mise en valeur de la banalité et des aspects les plus triviaux du quotidien, et ils se donnent la peine de mettre ce quotidien en mots poétiques.

Ainsi, tous les poètes étudiés croient en la valeur poétique du quotidien, et leur poésie constitue la meilleure preuve de ce potentiel poétique du quotidien, qu'ils tenteront d'extraire en demeurant dans la dimension du poème et en travaillant auprès des mots, sans lesquels, cette extraction d'extraordinaire du quotidien ne serait pas possible. C'est-à-dire les mots permettent

au poète d'établir un rapport singulier avec la réalité, et c'est grâce à ce rapport unique qu'il parviendra à découvrir ce qu'il y a d'extraordinaire dans les aspects les plus banals du quotidien.

De même, cette confiance vis-à-vis du quotidien dont les poètes étudiés font preuve, se traduit en une manière particulière de travailler avec les mots et se trouve à la base de leur conception poétique. Autrement dit, le fait qu'ils accordent une telle valeur au quotidien en tant qu'éveilleur d'extraordinaire dans la dimension poétique, provoque que leur manière de concevoir et d'envisager le travail poétique soit non seulement influencée mais aussi déterminée par cette poétisation du quotidien.

Le deuxième thème du chapitre qui étudie les aspects positifs ou neutres du quotidien, a été celui d'une poésie de circonstance, en contact avec la réalité et la vie. Avec ce thème, nous avons remarqué que le fait d'écrire une poésie qui est toujours attentive aux différents aspects du quotidien, provoque que les poètes étudiés aboutissent à une poésie que nous pouvons qualifier « de circonstance », à cause du contact qu'elle maintient avec les aspects les plus circonstanciels de la réalité et de la vie. Ces poètes tentent tous de s'approcher de cette poésie de circonstance et, des fois, ils le font en reproduisant des gestes quotidiens qui représentent des gestes de vie, ce qui leur permet d'établir un rapport entre la vie et la poésie, à travers la représentation poétique des gestes que nous répétons au quotidien. D'autres fois, le vécu que ces poètes veulent intégrer dans leurs poèmes, est énoncé par le quotidien, qui joue le rôle d'intermédiaire entre le vécu et la dimension poétique, à travers l'évocation de petites circonstances et de petits détails de la vie de tous les jours. Finalement, ces poètes évoquent parfois des circonstances quotidiennes, qui deviennent, à leur tour, une sorte de refuge qui les protège ou, du moins, les soulage des angoisses existentielles.

Si nous avons baptisé la poésie des poètes étudiés comme « poésie de circonstance », c'est parce que le fait de demeurer toujours auprès du quotidien et le fait d'être aussi persévérants dans leur volonté d'intégrer ce quotidien dans le poème, provoque inévitablement qu'ils établissent un lien particulièrement étroit avec ce que la réalité et la vie ont de plus circonstanciel ou de plus contingent.

Mais, ces poètes vont plus loin, en proclamant que la mise en poésie du quotidien, non seulement entraîne, mais exige un rapport singulier et serré avec les circonstances les plus triviales de ce quotidien. Cette proclamation les pousse en même temps à rejeter la figure du poète idéaliste qui reste isolé dans sa tour d'ivoire, seul dans son illusion poétique, écarté du monde réel et complètement débranché des circonstances pratiques de la vie de tous les jours.

À l'opposé de cette conception poétique que nous venons d'évoquer, les poètes dont il est question dans notre étude, s'appliquent à demeurer les pieds sur terre, en contact permanent avec le quotidien le plus matériel et le plus prosaïque, parce qu'ils considèrent que seule la poésie qui demeure connectée à la réalité quotidienne, pourra être vraie et authentique. Il faut rappeler que cette volonté d'être en contact avec le réel et le vécu n'est pas exclusive des poètes étudiés, mais il est vrai qu'en ayant recours à la poétisation du quotidien, ils ont apporté une manière singulière de concrétiser ce lien que la poésie maintient avec la réalité et la vie.

Le troisième thème que nous avons étudié en rapport avec les aspects positifs ou neutres du quotidien, est celui du quotidien comme accès à une transcendance, avec lequel nous avons vu que la présence de divers aspects du quotidien dans la poésie des auteurs étudiés, peut représenter une voie d'accès à des profondeurs. C'est-à-dire les thèmes, les événements et les détails les plus anodins du quotidien non seulement sont loin d'être triviaux au sein du poème, mais ils acquièrent une ampleur et une portée telles, qu'ils ouvrent la voie d'accès à des réflexions et à des pensées profondes et transcendantes. C'est pourquoi ces poètes insistent sur la mise en poésie de petites choses et de petits détails quotidiens, parce qu'ils les savent susceptibles d'ouvrir la voie vers la transcendance. En plus, ces poètes font souvent allusion à la mémoire, en évoquant des souvenirs qu'ils parviennent à récupérer et à restaurer grâce au contact avec de petits détails quotidiens qui les activent, conduisant ainsi le poète à revisiter des pensées et des événements transcendants. Finalement, ces poètes sont conscients de la fugacité de notre présence dans le monde, ce qui révèle leur conscience temporelle, qui provoque, à son tour, l'envie de conserver des traces de leur présence sur terre. La manière dont ces poètes reflètent leur présence dans le monde se manifeste, logiquement, à travers l'écriture poétique, qui leur permet d'inscrire leur empreinte sur la page. Mais, ce qui est curieux, c'est de voir que les traces de vie qu'ils s'obstinent à écrire et donc, à conserver, constituent souvent des passages anodins et banals de leur vie quotidienne, qu'ils croient pourtant capables d'incarner au mieux leur existence dans le monde.

Ainsi, la mise en poésie du quotidien constitue un chemin inattendu vers la transcendance chez les poètes étudiés, dans la mesure où nous n'aurions pas imaginé que les événements et les détails les plus banals et insignifiants de notre quotidien puissent représenter des voies aussi efficaces vers la transcendance en poésie. Mais, lorsque nous remarquons que ce sont effectivement les aspects les plus anodins de l'existence qui représentent la meilleure empreinte de vie possible en poésie, et qu'ils nous conduisent à des réflexions transcendantes,

nous découvrons la raison pour laquelle ces poètes croient au pouvoir que les détails quotidiens les plus minimes détiennent et déploient en poésie.

Le quatrième et dernier thème de ce chapitre consacré aux aspects positifs ou neutres du quotidien, a été celui qui parle d'atteindre le lecteur à travers le quotidien. Nous savons que tout acte de création poétique aboutit à la transmission du message poétique au lecteur qui, en le recevant, accomplit le processus poétique avec son interprétation. Les poètes que nous avons étudiés, se soucient de ce processus de transmission, qu'ils tentent de rendre plus facile et efficace grâce au contact permanent de leur poésie avec le quotidien. D'après ces poètes, la poésie qui reste auprès du quotidien, atteint plus aisément tout lecteur potentiel. En plus, ils insistent sur l'utilisation d'un langage simple et lisible, constitué de mots quotidiens qui acquièrent une nouvelle portée au sein du poème et deviennent d'excellents transmetteurs du message poétique. De même, ce pari sur l'utilisation d'un langage simple et lisible favorisé par le recours au quotidien, provoque le refus automatique du langage et des tournures complexes et hermétiques en poésie. Or, ces poètes ne s'arrêtent pas dans la revendication d'un langage simple qui rende la transmission du message poétique plus facile, ils insistent également sur la puissance de cette simplicité, qu'ils savent très efficace pour la tâche d'atteinte du lecteur.

L'utilisation d'un langage simple et lisible en poésie, près des emplois langagiers quotidiens, permet en même temps à ces auteurs de démocratiser et de populariser en quelque sorte la poésie, qu'ils contribuent à rendre plus accessible à tout type de lecteur, du plus cultivé au moins instruit, ainsi qu'Antoine Emaz l'affirme dans son recueil, *Planche* (Emaz, 2016) : « je n'écris pour personne, j'écris possiblement pour tout le monde. Le poème comme une forme de soliloque humain ? » (Emaz, 2016 : 129). En même temps, cette démocratisation de la poésie pourrait constituer une tentative pour que la poésie en général, un genre de plus en plus minoritaire et marginal, soit diffusée et répandue à un public sinon plus nombreux, du moins plus divers et hétérogène, ce qui implique un écart notable d'une conception poétique élitiste et qui voudrait que la poésie soit réservée à quelques esprits privilégiés.

Il est évident que le fait de vouloir réaliser une poésie qui demeure auprès du quotidien dans tous ses aspects, aussi bien thématiques que formels, influence inévitablement la manière d'atteindre le lecteur, ainsi que le choix de mots que ces poètes font, privilégiant des mots près des discours quotidiens, plutôt que des mots savants ou érudits, plus traditionnellement associés à la poésie. En plus, les poètes étudiés n'ont pas peur d'avoir recours à des mots et à des tournures simples et quotidiennes, parce qu'ils les savent capables de déclencher les effets

poétiques les plus puissants au sein du poème. De cette manière, ils prouvent que pour récupérer la véritable puissance et la véritable valeur des mots capables d'atteindre le lecteur de la manière la plus efficace possible, ce n'est pas nécessaire d'avoir recours à des mots et à des formules compliquées ou recherchées ; il suffit de faire confiance à la dimension poétique, un espace dans lequel même les mots les plus simples et quotidiens peuvent récupérer et développer leur pouvoir suggestif et expressif, et rappeler ainsi à tout type de lecteur la force de tout acte poétique.

Nous continuerons avec le deuxième grand bloc de notre étude, dans lequel nous avons étudié les aspects négatifs ou critiques de la présence du quotidien en poésie. Le premier thème traité dans ce grand chapitre, a été celui du quotidien en tant que critique des sociétés modernes, lors duquel nous avons remarqué que les poètes qui font l'objet de notre étude, critiquent différents aspects et caractéristiques négatives des sociétés actuelles dans leurs poèmes, en utilisant le quotidien comme véhicule de cette critique. C'est pourquoi, nous retrouvons souvent des traces de quotidien qui figurent dans leurs poèmes, comme des illustrations des aspects négatifs des sociétés actuelles. En plus, le regard que ces auteurs versent sur les caractéristiques les plus négatives de nos sociétés, leur permettra de s'en servir comme outil d'exploration et d'expression poétique, en les faisant devenir des agents de la poétisation du quotidien à laquelle ils aspirent souvent dans leurs poèmes. Parmi les caractéristiques négatives étudiées lors de cette partie, nous avons également parlé de l'effacement identitaire, l'altérité et la perte de repères, des effets négatifs que la vie quotidienne contemporaine semble provoquer et dont les poètes étudiés témoignent dans leur poésie. Ces poètes manifestent souvent la sensation d'effacement et de pluralité identitaire qu'ils éprouvent à cause d'être intégrés dans la roue de la vie quotidienne, ce qui provoque une sorte de sensation de perte de repères aussi bien temporels que spatiaux chez eux. À travers ce souci que les poètes étudiés semblent avoir pour l'effacement identitaire, l'altérité et la perte de repères, ils font preuve d'être atteints par les principales inquiétudes qui tracassent non seulement le poète mais aussi l'individu contemporain en général.

Il ne faut pas oublier que dans le cas des poètes qui nous concernent dans notre étude, le quotidien auquel ils sont attachés dans leur poésie, représente l'espace ou la dimension qu'ils côtoient dans la vie de tous les jours, et qui les met en garde ou les alerte de certains effets qu'il provoque chez l'individu contemporain, comme c'est le cas de l'effacement identitaire, l'altérité ou la perte de repères. De sorte que, lorsque ces poètes inscrivent le quotidien sur la

page, ils le transforment en indicateur et, dans ce cas-là, en dénonciateur-même de certains traits négatifs qui caractérisent nos vies actuelles.

Dans cette première partie, nous avons également examiné le thème de l'effort de réception du message poétique à réaliser par tout lecteur au moment d'accueillir le message poétique. Nous avons repéré que malgré l'effort que les poètes étudiés font pour écrire une poésie simple et lisible, qui puisse atteindre facilement tout type de lecteur, il reste quand même un effort de réception et d'interprétation à faire par tout lecteur. Tout texte écrit et, bien sûr, la poésie aussi, a besoin d'être lu et interprété par un lecteur qui l'accueille et le comprend à sa manière, selon les expériences de vie qu'il a eues, les lectures préalables qu'il a faites, les gens qu'il a rencontrés, les endroits qu'il a visités, etc. Néanmoins, il faut tenir compte de l'influence que les caractéristiques de l'époque contemporaine exercent sur la manière d'accueillir un texte écrit et, plus précisément le poème. Dans l'ère contemporaine, nous sommes soumis à un marché littéraire commercialisé, qui a comme but la consommation des textes plutôt que leur lecture et interprétation. Dans ce contexte où les mots circulent devant nos yeux à une vitesse vertigineuse sans que nous ayons le temps de les assimiler, mais seulement de les avaler, le lecteur contemporain n'est pas habitué à faire un effort, aussi petit soit-il, pour accueillir un message écrit. Il est habitué à recevoir des textes qui n'exigent pas d'effort interprétatif, mais qu'il suffit d'engloutir sans mâcher. C'est pourquoi, lorsqu'il est confronté à un texte poétique, aussi simple et sobre soit-il, le lecteur contemporain se rend compte qu'il y a un travail à faire, qu'il ne suffit pas d'avalier le poème, mais qu'il faudrait en faire une lecture plus calme, à une vitesse inférieure à l'habituelle et en s'arrêtant savourer les mots, écouter leur rythme et leur mélodie, et regarder leur disposition sur la page. Les poètes qui ont fait partie de notre étude tenteront de faciliter la tâche du lecteur en se servant de mots de tous les jours, non pas qu'ils veuillent écrire une poésie complaisante et condescendante, qui contribue encore plus à l'infantilisation déjà évidente du lecteur contemporain, mais parce qu'ils souhaitent être compris du plus grand nombre de lecteurs, quelle que soit leur formation et leur bagage culturel.

En plus, cette critique des aspects négatifs des sociétés modernes que les poètes étudiés réalisent à travers la présence du quotidien dans leur poésie, nous permet d'attribuer un rôle social à leur poésie, et d'affirmer que la poésie ou, du moins, un certain type de poésie, continue d'avoir une fonction sociale dans le contexte contemporain. Nombreux sont les auteurs, poètes et théoriciens que nous avons déjà cités lors de notre travail, qui mettent l'accent sur des aspects comme l'anonymat de l'individu, le rythme de vie frénétique, le style de vie sédentaire, l'excès d'information, le manque de conscience, l'aliénation, etc., qui sont caractéristiques des sociétés

actuelles et qu'ils critiquent d'un regard réprobateur. Ainsi, cette critique qui s'étend aussi bien au domaine de la création poétique elle-même qu'à celui de la théorisation qui l'accompagne, représente une claire preuve, non seulement du souci des poètes pour ce qui constitue l'essence de nos vies actuelles, mais également de leur volonté d'agir sur elles et d'en modifier les traits qu'ils considèrent négatifs. La poésie devient – ou demeure – alors, un moyen d'intervention sociale qui souhaite contribuer à la création d'une société meilleure avec l'outil qui lui est propre, à savoir les mots. C'est pourquoi, la présence du quotidien dans la poésie des poètes choisis, ne se limite pas au développement de certaines thématiques et démarches poétiques, mais elle contribue également à la manifestation du rôle social que la poésie continue de jouer dans le contexte contemporain. C'est ce que Jean-Claude Pinson affirme dans cet extrait d'un entretien paru dans la revue *Nu(e)* en 2016, en faisant allusion au terme « poétique » qu'il évoque souvent et qui lui sert à attribuer une fonction morale à la poésie :

Changer la société, cela passe aussi aujourd'hui, plus que jamais, par la « fabrique de soi ». Cela participe même d'un assez vaste mouvement d'*exode* immanent qui voit de plus en plus d'individus tâcher d'inventer des formes de vie soustraites au modèle qu'impose la société capitaliste de contrôle où nous vivons. [...] Il ne s'est donc pas agi pour moi, après avoir été militant, de simplement « faire poète ». J'ai plutôt voulu, si je puis risquer le mot, vivre en « poète ». Écrire pour écrire, voilà qui ne me satisfaisait pas : par-delà le poème, j'ai voulu l'*ethos*. J'ai eu l'ambition, peut-être chimérique, de faire de l'écriture le vecteur d'une habitation du monde davantage « poétique » (Thumerel, 2016 : 34).

De même, Pinson a forgé le terme de « poétariat », avec lequel il tente d'établir le lien entre la poésie et la politique, en soulignant de cette manière sa fonction sociale, ainsi que Philippe Forest nous le fait remarquer dans un article paru dans la revue *Nu(e)* en 2016 :

Le « poétariat » dont parle Pinson [...] consiste ainsi à conserver à la parole poétique ses dimensions éthiques et politiques telles qu'elles furent pensées au temps de la modernité mais de sorte qu'elles prennent une valeur pertinente et appropriée dans la configuration post-moderne qui reviendrait autrement à les vider de toute forme de signification sensée (Forest, 2016 : 133).

En rapport avec ceci, nous allons citer un bref essai de Pinson lui-même, intitulé *Autrement le monde (sur l'affinité de la poésie et de l'écologie)* (Pinson, 2016b), qui aborde l'alliance possible entre l'écologie et la poésie, dans un monde où ces deux éléments sont de plus en plus négligés et même méprisés. La poésie pourrait représenter, de même que la conception la plus écologique de la nature, une nouvelle manière d'habiter le monde, comme si

la littérature et, plus précisément la poésie, avait son mot à dire sur la catastrophe écologique que nous approchons de plus en plus, comme si la poésie pouvait faire quelque chose, ne serait-ce que proposer une autre manière de vivre, plus respectueuse avec l'environnement :

Que peut la littérature au regard de la catastrophe écologique qui menace ? Pas grand-chose, dira-t-on. Et la poésie, vu sa très faible audience aujourd'hui, sans doute encore moins. Pourtant, n'est-elle pas, séculièrement, cette poésie, une alliée privilégiée de la Nature, liée à elle par ce qu'on pourrait appeler un « contrat pastoral » ? Et, en sa langue même, en son désir de chant, le poème ne dessine-t-il pas, discrètement autant qu'obstinément, la possibilité d'une autre habitation de la terre et du monde ? (Pinson, 2016b : quatrième de couverture).

Ainsi, Pinson revendique le rôle social que la poésie peut jouer de nos jours en affirmant qu'elle peut nous conduire à mettre en question notre propre existence et notre manière d'habiter le monde, et c'est en cela qu'elle peut avoir un rôle social, lié à l'écologie comme dans ce cas-là, ou autre :

La poésie [...] nous invite à sans cesse reprendre la question du sens de l'existence et du bien-fondé de nos modes de vie. Lieu d'une contre-langue, elle encourage la pensée critique à envisager la possibilité d'un autre way of life que celui offert par l'homo oeconomicus (Ibid. : 41-42).

Le poète Antoine Emaz revendique ce même rôle social de la poésie en le mettant parfois en rapport avec l'écologie, ainsi que nous le constatons dans cet extrait d'un entretien fait au poète dans la revue Nu(e) en 2006 :

Aujourd'hui, il y a une vraie nécessité d'alermer sur l'état des lieux de la planète. Que l'on vive en France, en Suisse, en Asie ou en Ethiopie, il n'y en a guère pour plus de cinquante ans si on continue comme on le fait. Le poète peut dire cela, à sa manière, en regardant et en écrivant. Il ne s'agit pas de violenter les gens en les incitant à voter vert ou autre chose, mais à les amener à prendre conscience des questions qui touchent la société dans son ensemble. Je ne pense pas que le poète puisse se défaire de cela. On parlait à une époque de « poésie engagée ». Je ne sais pas si ma poésie est engagée. Je préfère dire qu'elle est lucide. Elle dit ce qui est. Celui qui doit s'engager, éventuellement, c'est le lecteur. Ou moi-même, mais en deçà du poème. Mon engagement personnel dans le syndicalisme, par exemple, n'apparaît pas dans mon écriture. Pas directement, en tout cas. L'écriture n'est pas faite pour ça (Gallarotti-Crivelli, 2006 : 16).

En rapport avec ce rôle social de la poésie dont nous parlons, la poésie des auteurs étudiés, que nous pourrions qualifier comme une poésie « du quotidien », constitue la

représentation d'une société qui ne valorise plus les grands exploits et qui, à cause de la mondialisation de plus en plus exacerbée, a besoin de s'évader et, une manière de s'en soustraire, c'est de revenir sur les choses petites, quotidiennes, qui sont anodines et insignifiantes en apparence, mais qui nous permettent de renouer le contact avec notre côté le plus humain. Le quotidien pourrait donc représenter, pour ces poètes, une manière de retrouver un peu d'humanité dans un monde de plus en plus déshumanisé. D'ailleurs, la plupart des poètes que nous avons étudiés lors de notre travail, insistent sur le rapport indispensable entre vie et langue qui doit être à la base de tout acte poétique, un lien que la présence du quotidien permet de perpétuer dans le poème. C'est précisément grâce à l'alliance de ces deux éléments, la langue et la vie, que le poème demeure un acte humain dans l'actualité.

Le deuxième thème en rapport avec les aspects négatifs ou critiques du quotidien, a été celui de la lutte contre la banalisation du langage. Nous avons constaté que tous les poètes étudiés sont conscients du processus de banalisation que le langage subit dans les échanges quotidiens. Ces poètes se sentent entourés d'un langage aplati et, face à cette dégradation du langage, ils accordent à la poésie le pouvoir de nous éloigner de ces emplois linguistiques banalisés, et aussi la faculté de reconquérir les capacités, la richesse et la force expressive du langage. Parmi les thèmes que nous avons étudiés dans cette partie consacrée à la lutte contre la banalisation du langage, nous avons parlé de la critique du langage usé, vide et médiatisé des échanges quotidiens. Avec ce thème, nous avons voulu mettre en évidence que la critique des aspects négatifs des sociétés actuelles réalisée par les poètes étudiés, touche également et logiquement la dimension du langage et des mots, qui constituent leur principal outil de travail poétique. Ces poètes s'attaquent à l'emploi usé, vide, répétitif et médiatisé des mots que nous faisons dans nos communications habituelles, et ils se réfugient dans la sphère poétique, la seule capable, à leur avis, de redonner leur véritable pouvoir aux mots.

Ainsi, ces poètes nous font constater que nous vivons dans une société soumise à une sorte de logorrhée ou d'incontinence verbale qui envahit notre quotidien, et leur intention de récupérer la véritable puissance des mots est d'autant plus méritoire qu'ils s'obstinent à écrire une poésie qui soit étroitement liée au quotidien, aussi bien dans les thèmes que dans le choix des mots. C'est-à-dire la réaction la plus logique, ou la plus facile, face à cet envahissement de mots et de discours vides des échanges quotidiens, serait probablement celle de s'en éloigner le plus possible et d'avoir recours à des mots et à des tournures étrangères aux emplois linguistiques quotidiens. Néanmoins, ces poètes demeurent auprès des mots de tous les jours en écrivant des poèmes faits de ces mêmes mots qui leur semblent usés et vides dans les discours

quotidiens, parce qu'ils font confiance à la dimension poétique, capable de restituer l'essence et la puissance expressive de ces mots. Ainsi, les mots qu'ils retrouvent lors des communications habituelles et dont ils critiquent la médiatisation et l'évidement de sens, sont souvent les mêmes qui figurent dans leurs poèmes, où ils se réapproprient leur puissance essentielle, grâce au regard poétique qu'ils versent sur eux, en leur attribuant une nouvelle portée au sein du poème.

Ce combat contre la banalisation du langage quotidien, se produit également à travers la remise en valeur de la musicalité du langage, capable, d'après ces auteurs, de nous faire renouer le contact avec le véritable pouvoir des mots. En plus, ces poètes revendiquent une écoute plus attentive du quotidien que les mots qui figurent dans le poème représentent. D'autres fois, cette lutte contre la banalisation du langage se traduit en une sorte de fascination pour les langues étrangères, comme si le fait d'être attentif à d'autres sonorités linguistiques étrangères, permettait de redécouvrir et de récupérer toute la puissance de leur propre langue d'expression poétique.

De sorte que, que ce soit à travers le recours à la musicalité, à travers l'écoute attentive des sons du quotidien ou à travers la fascination pour les langues étrangères, ces poètes nous laissent voir que la poésie, comprise comme le résultat d'un travail intensif et obstiné avec la langue, constitue toujours leur instrument privilégié pour agir sur divers aspects qui caractérisent nos vies actuelles, comme c'est le cas de ce processus de banalisation du langage auquel on est soumis dans nos communications quotidiennes. En même temps, ceci nous montre que pour ces poètes, la poésie ne se limite pas à un exercice d'inscription ou d'écriture de mots sur le papier, mais qu'elle transcende ou dépasse la page et peut, non seulement atteindre la réalité dont le poème est issu, mais aussi la transformer en agissant sur elle. Par exemple, dans le cas précis de la banalisation du langage que les poètes étudiés veulent combattre, ils prouvent que grâce à la remise en valeur de caractéristiques propres au langage, comme la musicalité entre autres, le poème devient une sorte de rappel, de manifeste ou de proclamation des véritables pouvoirs du langage, et acquiert, ainsi, un rôle proactif et agissant. En plus, cette volonté de faire de la poésie une action influente, provoque immédiatement un questionnement, aussi bien chez le poète lui-même que chez le lecteur, sur l'emploi du langage qui est fait au quotidien, poussant probablement tous deux à réviser leurs échanges quotidiens ou, du moins, à être conscient de l'emploi des mots qu'ils font.

De cette manière, la dimension poétique devient un espace qui nous permet d'isoler en quelque sorte les mots des emplois vides et répétitifs qu'ils subissent au quotidien, pour ainsi récupérer toute leur puissance, ce qui transforme automatiquement notre manière d'estimer et de mesurer leur portée, en faisant surgir une nouvelle perception de la valeur des mots que nous pourrions éventuellement extrapoler aux échanges quotidiens.

Avec le troisième thème, nous avons parlé du lyrisme du quotidien en tant que regard critique sur le lyrisme traditionnel, parce que nous avons observé que les poètes étudiés sont parvenus à réinterpréter et à réactualiser quelques valeurs poétiques lyriques, tout en demeurant à l'écart du lyrisme traditionnel, caractérisé par l'effusivité, l'épanchement du « moi », le sentimentalisme, l'élévation du chant poétique ou l'ornementation du langage que les poètes étudiés critiquent et refusent grâce à la présence du quotidien dans leur poésie. Autrement dit, le fait d'écrire une poésie aux abords du quotidien, leur permet de revisiter des ressources lyriques de la poésie, tout en conservant les pieds sur terre et tout en développant une poésie sobre et austère. Voilà pourquoi nous avons parlé du surgissement du « Nouveau Lyrisme » et du « Lyrisme Critique » lors de cette partie, deux notions qui illustrent la volonté de ces poètes d'apporter un regard « nouveau » et « critique » sur le lyrisme en poésie. Nous avons également évoqué la polémique qui a opposé les partisans du lyrisme et ceux du littéralisme dans la dernière décennie du XX^{ème} siècle, pour finalement conclure que la mise en poésie du quotidien que ces auteurs réalisent, constitue une nouvelle voie d'exploration du lyrisme poétique.

Cette nouvelle voie d'exploration lyrique que les poètes étudiés ont développée, et qui a souvent été nommée par les théoriciens de la poésie contemporaine comme « nouveau lyrisme », « lyrisme critique », « lyrisme du banal » ou « réalisme lyrique », a permis à ces poètes de réaliser une remise en valeur du lyrisme poétique, qui passe inévitablement par une remise en question de la place et de la fonction que ces composantes lyriques pouvaient avoir dans le contexte contemporain. Cette redécouverte et cette réinterprétation du lyrisme poétique a été possible chez les poètes qui ont fait partie de notre étude, grâce à leur contact presque permanent avec le quotidien, qui leur a donné l'occasion de fuir les poncifs du lyrisme dont ils ont parfois été accusés, et de revendiquer qu'un lyrisme « nouveau », « banal », « quotidien » ou « critique » était, non seulement possible, mais peut-être aussi nécessaire dans le contexte poétique contemporain, dans lequel les tendances littéralistes ont développé, depuis les années 1960 notamment, une attitude anti-lyrique évidente.

Le quatrième chapitre de notre travail a eu comme but l'étude d'autres thèmes présents dans la poésie des auteurs choisis, ce qui nous a permis d'étudier des thèmes qui, a priori, n'ont pas de rapport direct avec le quotidien, mais qui constituent des points de confluence thématique dans l'œuvre poétique des auteurs étudiés. Ainsi, nous avons parlé de la réflexion métapoétique, du silence, de la mort et du voyage, pour enfin conclure que malgré l'apparente indépendance de ces thèmes vis-à-vis du quotidien, ils conservent quand même un certain lien avec lui, même si d'une manière beaucoup plus subtile que le reste de thèmes principaux étudiés lors de notre travail et qui constituent effectivement des représentations directes du quotidien dans la poésie des auteurs sélectionnés. Néanmoins, malgré la modestie et la discrétion avec laquelle ces thèmes autres se rapportent au quotidien, il est inévitable de remarquer en eux un certain attachement au quotidien, dès lors qu'ils font partie de l'œuvre poétique de ces auteurs, dont le travail avec les mots semble être indissociable de la mise en poésie du quotidien.

Finalement, le dernier chapitre a été dédié à l'étude des aspects formels de l'œuvre des poètes sélectionnés pour notre étude. Lors de ce chapitre, nous avons abordé des thèmes tels que l'éclatement des genres, l'expérimentation formelle et le surgissement d'autres supports et le développement des nouvelles technologies, qui ont sans doute influencé le devenir de la poésie actuelle. Ce dernier chapitre nous a permis d'affirmer que les poètes que nous avons inclus dans notre étude, ne représentent pas les voies les plus expérimentales de la poésie contemporaine et, même s'ils ne sont pas étrangers aux nouveautés et aux progrès formels qui se déroulent dans le paysage poétique contemporain, ils n'en sont pas les principaux promoteurs. Néanmoins, pour ce qui est des aspects formels de la poésie de ces auteurs, nous avons pu vérifier que leur acharnement pour réaliser une poésie aux aguets du quotidien, se manifeste aussi bien dans l'aspect thématique que formel de leurs poèmes, avec des choix de mots et de tournures simples et qui demeurent auprès des emplois linguistiques quotidiens, ce qui constitue une sorte de soutien au niveau formel des thématiques développées par ces poètes aux abords du quotidien.

Pour ce qui est des contributions réalisées par notre travail, nous pourrions affirmer que cette étude constitue une approche innovatrice et originale, tout d'abord, parce qu'il s'agit d'un travail qui étudie une période poétique qui, par son caractère contemporain, continue de se développer toujours et continue de se métamorphoser, en modelant ainsi le paysage contemporain au fur et à mesure, en apportant constamment des modifications qui pourraient ouvrir des nouvelles lignes de recherche. En plus, le fait d'avoir choisi la poésie comme genre littéraire à étudier, représente une autre preuve d'originalité de notre travail, dans la mesure où

la poésie constitue un genre minoritaire et peu étudié de nos jours. Ainsi, ce travail voudrait contribuer humblement à rendre ce genre littéraire plus visible. Enfin, le fait d'avoir choisi le thème du quotidien et sa présence dans la poésie française contemporaine comme objet d'étude, nous permet de souligner le caractère innovateur de ce travail, dès lors qu'il aborde un thème rarement étudié par la recherche.

En dirigeant notre regard vers l'avenir, nous devons avouer que ce travail ne constitue qu'un premier abord de la présence du quotidien dans la poésie française contemporaine, une première approche qui pourrait éventuellement constituer le point de départ d'études ultérieures et plus profondes sur le sujet. Comme suggestions pour le développement du thème à venir, nous proposerions une étude plus vaste du panorama poétique contemporain, qui prenne en considération d'autres poètes et d'autres tendances poétiques que nous n'avons pas contemplées dans notre travail, limité par le temps et l'espace que la réalisation d'une thèse doctorale exige. De même, l'étude pourrait s'ouvrir au paysage contemporain francophone et non seulement français, ou même au contexte international, ce qui donnerait lieu à une étude comparative beaucoup plus vaste, mais qui aurait également le quotidien comme point de départ. En plus, étant donné que les poètes que nous avons étudiés continuent de créer et de développer leur travail poétique de nos jours, nous pourrions reprendre le thème de notre étude dans quelques années, pour vérifier si le devenir de la poésie française contemporaine a suivi les voies que nous avons repérées lors de notre étude ou si, au contraire, les créations poétiques à venir ont changé d'orientation. Finalement, comme possible proposition pour le développement du thème étudié, nous pourrions suggérer l'extension de l'étude du quotidien dans l'ère contemporaine à d'autres genres littéraires comme le roman par exemple, un genre que certains des poètes étudiés pratiquent également, ce qui nous permettrait de voir si le recours au quotidien est une ressource exclusivement poétique ou si, par contre, il constitue un procédé littéraire général dans le panorama de la littérature contemporaine.

Nous finirons en ajoutant que la plupart des thèmes relevés dans notre travail comme étant des représentants de la mise en poésie du quotidien, ne sont pas nouveaux, et constituent des thèmes poétiques traditionnels, ou qui ont déjà été évoqués par d'autres poètes et d'autres tendances poétiques préalables, comme c'est le cas de la mémoire, l'identité, la mort, le silence, l'altérité, le voyage, le lyrisme, la critique sociale, la réception du message poétique, la critique de la dégradation linguistique, etc. Néanmoins, il faut souligner que même si les poètes étudiés ne sont pas les découvreurs du thème du quotidien, ils gardent tous un lien indéniablement étroit et récurrent avec lui, en apportant une nouvelle manière, singulière et originale, d'aborder les

thèmes et les procédés poétiques qui le représentent, grâce à leur travail auprès du quotidien précisément. De ce fait, le travail réalisé a voulu témoigner d'une nouvelle volonté poétique qui se manifeste du moins dans la poésie de certains poètes contemporains, et qui consiste en une nouvelle manière d'aborder les différents aspects que la mise en poésie du quotidien fait surgir au sein du poème, en les traitant comme des reflets de la poétisation du quotidien, ce qui apporte une nouvelle perspective et permet d'actualiser divers thèmes poétiques, en les réinsérant dans le contexte contemporain et en les réinterprétant, toujours à partir d'un regard particulièrement attentif vis-à-vis du quotidien. Ainsi, la principale contribution de la présente thèse au milieu poétique contemporain, c'est d'avoir mis en relief la présence, l'importance, la récurrence et les valeurs poétiques inédites que le quotidien a fait naître dans la poésie française contemporaine. En même temps, il ne faut pas oublier que cette émergence de nouveaux motifs poétiques et de nouvelles fonctions thématiques et formelles que le quotidien a fait surgir en poésie, a sans doute été encouragée par les traits qui caractérisent le monde actuel. À partir de ce renouvellement provoqué par la présence du quotidien en poésie, aussi bien dans la manière d'aborder le travail poétique que dans la manière de faire de ce travail avec les mots un outil de lecture du monde contemporain, notre étude a voulu répondre à la nécessité d'analyser profondément et exhaustivement les nouveaux effets et l'importante répercussion que les divers aspects de la présence du quotidien ont fait surgir dans la poésie française contemporaine. La principale contribution de notre travail a donc été la volonté d'aborder un thème, celui du quotidien, qui n'avait pas été analysé préalablement avec l'étendue et la profondeur avec laquelle nous avons voulu le traiter lors de notre étude, en analysant toutes les composantes qui le constituent et qui témoignent de sa présence en poésie. Le caractère innovateur de la présente thèse est donc indéniable, dans la mesure où elle contribue à l'étude et au développement, non seulement d'un thème poétique à part entière, mais aussi de toute une manière d'aborder et de concevoir la création poétique, qui permet par ailleurs d'ouvrir de nouvelles lignes de recherche dans le domaine littéraire en général, et d'entamer de nouvelles approches dans le milieu poétique contemporain en particulier.

BIBLIOGRAPHIE

RECUEILS POÉTIQUES

ALFERI, Pierre, *Sentimentale journée*. Paris : P.O.L., 1997.

– *La voie des airs*. Paris : P.O.L., 2004.

– *Intime*. Paris : Éditions Inventaire-invention, 2005.

– *Brefs*. Paris : P.O.L., 2016a.

BANCQUART, Marie-Claire, *La vie. Lieu-dit*. Bussy-le-Repos : Obsidiane & Noroît, 1997.

– *Rituel d'emportement*. Bussy-le-Repos : Obsidiane & Le temps qu'il fait, 2002.

– *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*. Bussy-le-Repos : Obsidiane, 2005.

– *Verticale du secret*. Bussy-le-Repos : Obsidiane, 2007.

– *Terre Énergumène*. Bègles : Le Castor Astral, 2009.

– *Explorer l'incertain*. Coaraze : L'amourier, 2010.

– *Violente vie*. Bègles : Le Castor Astral, 2012.

CADIOT, Olivier, *L'art poétique'*. Paris : P.O.L., 1997.

CLIFF, William, *Le pain quotidien*. Paris : La table ronde, 2006.

– *Épopées*. Paris : La table ronde, 2008.

– *Immense existence*. Paris : Gallimard, 2010.

– *America suivi de En Orient*. Paris : Gallimard, 2012.

– *Amour perdu*. Paris : Le dilettante, 2015.

CONORT, Benoît, *Pour une île à venir*. Paris : Gallimard, 1988.

– *Main de nuit*. Lyon : Champ Vallon, 1998.

– *Cette vie est la nôtre*. Lyon : Champ Vallon, 2001.

– *Écrire dans le noir*. Lyon : Champ Vallon, 2006.

DEGUY, Michel, *L'impair*. Tours : Éditions Farrago, 2000.

EMAZ, Antoine, *Ras*. Saint-Benoît-du-Sault : Éditions Tarabuste, 2001a.

– *Lichen lichen*. Paris : Éditions Rehauts, 2003.

– *K.O.* Paris : Éditions Inventaire-invention, 2004.

– *De l'air*. Chaillé-sous-les-Ormeaux : L'idée bleue, 2006.

– *Caisse claire : Poèmes 1990-1997*. Paris : Éditions Points, 2007.

– *Peau*. Saint-Benoît-sur-Sault : Éditions Tarabuste, 2008.

– *Cambouis*. Paris : Éditions du Seuil, 2009a.

– *Plaie*. Saint-Benoît-sur-Sault : Editions Tarabuste, 2009b.

– *Poèmes pauvres*. Baume-les-Dames : AEncrages & Co., 2010.

– *Cuisine*. Montpellier : Publie Papier : 2012.

– *De Peu*. Saint-Benoît-sur-Sault : Éditions Tarabuste, 2014.

– *Planche*. Paris : Éditions Rehauts, 2016.

FOLLAIN, Jean, *Exister suivi de Territoires*. Paris : Gallimard, 1969.

GOFFETTE, Guy, *Éloge pour une cuisine de province*. Paris : Gallimard, 1988.

– *La vie promise*. Paris : Gallimard, 1991.

– *Le pêcheur d'eau*. Paris : Gallimard, 1995.

– *Partance et autres lieux* suivi de *Nema problema*. Paris : Gallimard, 2000.

– *Un manteau de fortune*. Paris : Gallimard, 2001.

– *L'adieu aux lisières*. Paris : Gallimard, 2007.

– *Tombeau du Capricorne*. Paris : Gallimard, 2009.

– *Les derniers planteurs de fumée*. Paris : Gallimard, 2011a.

– *Petits riens pour jours absolus*. Paris : Gallimard, 2016.

- GUILLEVIC, Eugène, *Quotidiennes*. Paris : Gallimard, 2002.
- HOCQUARD, Emmanuel, *Conditions de lumière*. Paris : Éditions P.O.L., 2007.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Œuvres*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1977.
- JACCOTTET, Philippe, *L'encre serait de l'ombre. Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur. 1946-2008*. Paris : Gallimard, 2014.
- LECLAIR, Yves, *L'or du commun*. Paris : Mercure de France, 1993.
- *Prendre l'air*. Paris : Mercure de France, 2001.
 - *Manuel de contemplation en montagne*. Paris : La Table ronde, 2005.
 - *Bâtons de randonnées*. Paris : La table ronde, 2007.
 - *Orient intime*. Paris : Gallimard l'arpenteur, 2010.
 - *Le journal d'Ithaque*. Rennes : La part commune, 2012a.
 - *Cours s'il pleut*. Paris : Gallimard, 2014a.
 - *Voie de disparition*. Paris : Librairie la Brèche Éditions, 2014b.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Ne cherchez plus mon cœur*. Montpellier : Publie Papier, 1986.
- *Portraits d'un éphémère*. Paris : Mercure de France, 1990.
 - *Une histoire de bleu*. Paris : NRF Gallimard, 1992.
 - *L'écrivain imaginaire*. Paris : Mercure de France, 1994.
 - *Un dimanche après-midi dans la tête*. Paris : Mercure de France, 1996a
 - *Domaine public*. Paris : Mercure de France, 1998a.
 - *L'instinct de ciel*. Paris : NRF Gallimard, 2000b.
 - *Chutes de pluie fine*. Paris : Mercure de France, 2002a.
 - *Pas sur la neige*. Paris : Mercure de France, 2004.
 - *Boulevard des capucines*. Paris : Mercure de France, 2006.

– *Journal d'un enfant sage*. Paris : Mercure de France, 2010.

– *La musique inconnue*. Paris : Éditions Corti, 2013.

– *Le voyageur à son retour*. Paris : Le passeur éditeur, 2016b.

– *L'hirondelle rouge*. Paris : Mercure de France, 2017.

MICHAUX, Henri, *Poteaux d'angle*. Paris : Gallimard, 1978.

– *Plume précédé de Lointain intérieur*. Paris : Gallimard, 2004.

PERROS, Georges, *Une vie ordinaire*. Paris : Gallimard, 1967.

PINSON, Jean-Claude, *J'habite ici*. Seyssel : Champs Vallon, 1991.

– *Laius au bord de l'eau*. Seyssel : Champ Vallon, 1993.

– *Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages*. Seyssel :
Champ Vallon, 1997.

– *Fado (avec flocons et fantômes)*. Seyssel : Champ Vallon, 2001.

– *Free Jazz*. Nantes : Éditions Joca Seria, 2004.

– *Drapeau rouge*. Seyssel : Champ Vallon, 2008.

– *Alphabet cyrillique*. Seyssel : Champ Vallon, 2016a.

PONGE, Francis, *Le parti pris des choses*. Paris : Gallimard, 2008

PRIGENT, Christian, *Salut les anciens salut les modernes*. Paris : P.O.L., 2000.

RÉDA, Jacques, *Retour au calme*. Paris : Gallimard, 1989.

REVERDY, Pierre, *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La liberté des mers, suivi de Cette
émotion appelée poésie et autres essais*. Paris : Gallimard, 2012.

RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*. Bruxelles : Alliance typographique, 1873.

SACRÉ, James, *Si peu de terre, tout*. Chaillé-sous-les-Ormeaux : Le dé bleu, 2000.

– *Les mots longtemps, qu'est-ce que le poème attend ?* Saint-Benoît-sur-Sault : Éditions
Tarabuste, 2003a.

- *Mouvementé de mots et de couleurs*. Bazas : Le temps qu'il fait, 2003b.
- *Une petite fille silencieuse*. Marseille : André Dimanche Éditeur, 2001.
- *Âneries pour mal braire*. Saint-Benoît-sur-Sault : Tarabuste Éditeur, 2006.
- *Le poème n'y a vu que des mots*. Chaillé-sous-les-Ormeaux : L'idée bleue, 2007a.
- *Un paradis de poussières*. Marseille : André Dimanche Éditeur, 2007b.
- *America solitudes*. Marseille : André Dimanche Éditeur, 2010a.
- *Tissus mis par terre et dans le vent*. Bègles : Le castor Astral, 2010b.
- *Affaires d'écriture (Ancrits divers)*. Saint-Benoît-sur-Sault : Tarabuste, 2012a.
- *Si les felos traversent par nos poèmes ?* Remoulins-sur-Gardon : Éditions Jacques Brémond. 2012b.
- *Donne-moi ton enfance*. Saint-Benoît-sur-Sault : Tarabuste, 2013a.
- *Dans l'œil de l'oubli suivi de Rougigogne*. Bussy-le-Repos : Obsidiane, 2015.
- *Un effacement continué ?* Nancy : La dragonne, 2016.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ALFERI, Pierre, *Chercher une phrase*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Esprit nouveau et les poètes*. Paris : Altamira, 1997.
- BANCQUART, Marie-Claire, *La poésie en France du surréalisme à nos jours*. Paris : Ellipses, 1996.
- BLIN, Richard, « À fleur de peau », *Le matricule des anges*, n° 42, janvier-février 2003 : 50.
- BOUGAULT, Laurence & WULF, Judith, *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*. Éditions Styl-m de l'A.I.S., 2011.
- BOUHIER, Jean, *Les cahiers de Rochefort*. Paris : René Debresse éditeur, 1941.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*. Paris : Folio, 2008.

- BRICCO, Elisa (sous la direction de), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) : Figurations, configurations et postures énonciatives*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.
- BROPHY, Michael, *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*. Bern : Peter Lang éditions, 2009.
- COLLECTIF, « Dossier : La nouvelle poésie française », *Magazine littéraire* n° 396, mars 2001 : 18-69.
- COLLECTIF, « Dossier La poésie contemporaine en France », *Le matricule des anges* n° 51, mars 2004 : 15-31.
- COLLOT, Michel, « Lyrisme et réalité », *Littérature* n° 110, juin 1998 : 38-48.
- COLOMB-GUILLAUME, Chantal, « Jean-Michel Maulpoix : un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité ». *Poezibao*, 25 mai 2010.
- CÔTÉ, Véronique, *La vie habitable : la poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires*. Québec : Éditions Atelier 10, 2014.
- COUTINHO, Ana Paula, « Tout le reste n'est pas que roman... Inflexions et convergences dans la poésie française post-80 » *Intercâmbio*, vol.6, 2013 : 51-64.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Folio, 2014.
- DEGUY, Michel, *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- DEGUY, Michel, « Le débat », *Littérature* n° 156, décembre 2009 : 6-15.
- DUBOST Gwenaëlle, « En lisant en sacralisant... », *Nu(e)* n° 15, mars 2001 : 58.
- EMAZ, Antoine, « Langues et le monde qu'on regarde, entretien avec Antoine Emaz », *Nu(e)* n° 15, mars 2001b : 5-24.
- ESPITALIER, Jean-Michel, *Pièces détachées : Une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui*. Paris : Pocket, 2011.
- *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Paris : Pocket, 2014.

FOREST, Philippe, « Du recommencement », *Nu(e)* n° 61, octobre 2016 : 133.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*. Paris : Le livre de poche, 2010.

GALLAROTTI-CRIVELLI, Monique, « Entretien avec Antoine Emaz », *Nu(e)* n° 33, septembre 2006 : 9-24.

GLEIZE, Jean-Marie, « Où vont les chiens ? », *Littérature* n° 110, juin 1998 : 70-80.

GODMER, Corinne & MASSON, Jean-Yves, « Jean-Michel Maulpoix, « C'est toujours le commencement, la même aventure incertaine, entretien avec Corinne Godmer et Jean-Yves Masson », *Nu(e)* n° 48, avril 2011 : 9-33.

GORILLOT, Bénédicte, « Christian Prigent : l'effacement poétique à l'œuvre », *Littérature* n° 156, décembre 2009 : 65-78.

GUICHARD, Thierry, « James Sacré : Le poète affectif », *Le matricule des anges*, n° 75, juillet-août 2006 : 14-23.

– « William Cliff : Les chemins sauvages », *Le matricule des anges*, n°83, mai 2007 : 15-23.

– « Animal lucide », *Le matricule des anges* n°93, mai 2008a : 18-27.

– « De l'air ! », *Le matricule des anges* n° 93, mai 2008b : 18-27.

GUILLEVIC, Eugène, *Vivre en poésie ou l'épopée du réel. Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Paris : Le temps des cerises, 2007.

JACOBÉE-BIRIOUK, Sylvie, *Poètes francophones contemporains. Anthologie*. Paris : Ellipses, 2010.

JOUANARD, Gil, « Ludovic Janvier ou la mer à boire entre jour et sommeil », *Littérature* n° 110, juin 1998 : 92-95.

LAUGIER, Emmanuel, « Emaz, choses vues », *Le matricule des anges* n° 38, 15 mars-15 mai 2002a : 42-43.

– « La pensée du dehors », *Le matricule des anges*, n° 41, novembre-décembre 2002b : 44-45.

– « En route pour l'éveil », *Le matricule des anges* n° 51, mars 2004 : 15.

– « Poèmes jusqu’à la corde », *Le matricule des anges* n° 93, mai 2008 : 18-27.

– « Antoine Emaz : Gestes de chiffonnier », *Le matricule des anges* n° 161, mars 2015 : 42.

LECLAIR, Yves, *Guy Goffette, sans légende*. Louvain : Éditions Luce Wilquin, 2012b.

LEMAÎTRE, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*. Paris : Armand Colin, 1993.

LEUWERS, Daniel, *Poètes français des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*. Paris : Librairie Générale Française, 2009.

– *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris : Armand Colin, 2010.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La voix d’Orphée*. Paris : José Corti, 1989.

– *La poésie malgré tout*. Paris : Mercure de France, 1995.

– (en collaboration), *Poétique du texte offert*. Lyon : E.N.S éditions, 1996b.

– *La poésie comme l’amour*. Paris : Mercure de France, 1998b.

– *Du lyrisme*. Paris : Éditions José Corti, 2000a.

– *Le poète perplexe*, Paris : Éditions José Corti, 2002b.

– *Adieux au poème*, Paris : Éditions José Corti, 2005.

– *Pour un lyrisme critique*, Paris : Éditions José Corti, 2009

– *La poésie a mauvais genre*. Clermont-Ferrand : Éditions Corti, 2016a.

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

ORIZET, Jean, *La poésie française contemporaine*. Paris : Le cherche midi, 2004.

PAILLARDET, Pascal, « Goffette prend la prose », *Le matricule des anges* n°36, 15 septembre-15 octobre 2001 : 30.

PERSON, Xavier, « Pierre Alferi : Le sentiment des choses », *Le matricule des anges* n° 51, mars 2004 : 22-23.

- PETILLON, Monique, *À mi-voix : Entretiens et portraits*. Tours : Éditions Farrago, 2006.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète : Essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 1995.
- « Poésie pour « un peuple qui manque » », *Littérature* n° 110, juin 1998 : 34-35.
 - *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* Nantes : Éditions pleins feux, 1999.
 - *Sentimentale et naïve : Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 2002.
 - « Lançons du blé à travers l'éther », *Littérature* n° 156, décembre 2009 : 16-34.
 - *Autrement le monde (sur l'affinité de la poésie et de l'écologie)*. Nantes : Éditions Joca Seria, 2016b.
- PRIGENT, Christian, « TXT et l'héritage surréaliste », Entretien avec Monique Gorillot, P.O.L. août 2006 : 2-7.
- RABATÉ, Dominique, *Gestes lyriques*. Paris : Éditions Corti, 2013.
- RODRIGUEZ, Antonio, « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine », *Études littéraires*, vol.39, n°1, 2007 : 109-124.
- ROUMETTE, Julien, *Les poèmes en prose*. Paris : Ellipses, 2001.
- SABATIER, Robert, *Histoire de la poésie française : La poésie du XX^{ème} siècle*, tome 3. Paris : Albin Michel, 1988.
- SACRÉ, James, *Parler avec le poème*. Genève : La Baconnière, 2013b.
- SIMÉON, Jean-Pierre, *La poésie sauvera le monde : essai*. Paris : Le passeur, 2015.
- THUMEREL, Fabrice, « Jean-Claude Pinson, poéthiquement impur. Entretien. » *Nu(e)* n° 61, octobre 2016 : 41-42.
- TRUDEL, Éric, « Une phrase à la limite, un poème. Travail et crise du vers chez Pierre Alferi », *French Forum*, vol. 34, n° 3, automne 2009 : 57-73.
- « Entre zone et zoo : figures et écriture du devenir-animal chez Pierre Alferi », *French Forum* vol.37, n° 1-2, 2012 : 149-165.

SITOGRAPHIE

- ALFERI, Pierre, «Vers la prose» *remue.net*, [<http://remue.net/cont/alferi1.html>] [Consulté le 18/07/2014].
- Vidéo de Présentation de *Brefs* sur le site des éditions P.O.L. Avril 2016b
[<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-3956-4>]
[Consulté le 15/05/2016]
- BAGLIN, Michel, « Guy Goffette : la parole qui éclaire de l'intérieur », revue *Texture*, 11 mai 2009. [<http://revue-texture.fr/la-parole-qui-eclaire-de-l.html>] [Consulté le 27/03/2013].
- DA CUNHA, Amaury, « Entretien à Pierre Alferi », *Poésie immédiate*. 19 octobre 2012
[<http://poesieimmediate.blog.lemonde.fr/2012/10/19/pierre-alferi-la-seule-chose-vitale-cest-que-lecriture-comme-experience-transformatrice-reste-possible/>] [Consulté le 15/07/2015].
- ESPRITS NOMADES, « Guy Goffette, la poésie comme une fontaine oubliée ». 24/03/2008
[<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/goffette/goffetteguy.html>] [Consulté le 15/06/2014].
- GÉDÉON, Jean, « Jean Follain, un poète de l'École de Rochefort », *La pierre et le sel*, 13 janvier 2012. [<http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2012/01/jean-follain-un-po%C3%A8te-de-l%C3%A9cole-de-rochefort.html>]. [Consulté le 10/10/2016].
- GOFFETTE, Guy, Librairie des Gatines, Paris, Journée de la femme et de la poésie, 2011b.
[<https://www.youtube.com/watch?v=3s2gWqs-JjY>] [Consulté le 25/11/2014].
- MAHOT BOUDIAS, Florian, « Poésie et médias aux XX^{ème} et XIX^{ème} siècles », *Acta Fabula*, vol. 13, n° 9, novembre-décembre 2012.
[<http://www.fabula.org/revue/document7328.phpp>] [Consulté le 14/03/2015].
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Henri Michaux, une vie de plume ».
[<https://www.maulpoix.net/Plume.html>] [Consulté le 08/10/2016].
- « Neuf questions à propos de la poésie d'aujourd'hui... » : réponses de Jean-Michel Maulpoix à une enquête de la revue *Sud* N°118-119, 1998c :
[<http://www.maulpoix.net/poesie.html>] [Consulté le 14/01/2014.]
- « La poésie française depuis 1950 ». 1999 [<https://www.maulpoix.net/Diversite.html>] [Consulté le 17/04/2015].
- Article « Dessine-moi un poème », [<http://www.maulpoix.net/Dessine.pdf>] [Consulté le 07/04/2016].

- Séminaire « La poésie pour quoi faire ? » 2007
[<https://www.maulpoix.net/Obs2007.htm>] [Consulté le 16/05/2013].
- Conférence à l'Université Toulouse II le Mirail « Extraire la beauté du trivial ». 4 décembre 2012.
[https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/extraire_la_beaute_du_trivial_jean_michel_maulpoix.11668]. [Consulté le 15/02/2013].

MÉRESSE, Michel, Entretien à Jean-Michel Maulpoix pour la revue La Sape N°43/44, fait à Paris le mardi 21 Mai 1996. [<http://www.maulpoix.net/Meresse.html>] [Consulté le 21/12/2013.]

NAULEAU, Sophie, Émission *Ça rime à quoi ?* Entretien avec Guy Goffette. Sur France Culture, 07/04/2013. [<http://www.franceculture.fr/emission-ca-rime-a-quoi-guy-goffette-2013-04-07>] [Consulté le 15/02/2015]

- Émission *Ça rime à quoi ?* Entretien avec Yves Leclair, sur France Culture, 14/09/2014
[<https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/yves-leclair-pour-cours-sil-pleut-aux-editions-gallimard-collection-blanche>] [Consulté le 16/01/2015].

PIVOT, Bernard, Émission *Strophes*, entretien à Céline Zins et Benoît Conort, 16 mai 1988.
[<http://www.ina.fr/video/CPB88006151>] [Consulté le 18/03/2014].

QUINTANE, Nathalie « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », 2004 : [<http://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>] [Consulté le 14/04/2015].

RIMBAUD, Arthur, *Lettre du voyant*. 15 mai 1871.
[https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871] [Consulté le 26/12/2016].

RONGIER, Sébastien, « Michel Deguy ne tient pas en place », *remue.net*.
[<https://remue.net/cont/deguy.html>] [Consulté le 09/10/2016].

Site officiel du « Printemps des poètes ».
[<http://www.printempsdespoetes.com/index.php?rub=5&ssrub=69&page=156>] [Consulté le 23/02/2016]