

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

# THÈSE

en vue de l'obtention du  
**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**  
délivré par l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès

présentée et publiquement soutenue  
le vendredi 30 juin 2017

par

**Khalil AL-HMEDI**

*La question du réel dans la poésie de la seconde moitié  
du XX<sup>e</sup> siècle : survivance de la poésie « réaliste » du XIX<sup>e</sup> siècle  
dans les pratiques poétiques contemporaines  
(Philippe JACCOTTET, James SACRÉ, Philippe CLERC)*

sous la direction de  
MM. Jean-Noël PASCAL et Jacques DÜRRENMATT

---

École doctorale ALLPH@  
Spécialité Lettres modernes  
Unité de recherche PLH-ELH (EA 4601)

---

Jury

Mme Isabelle CHOL, professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour  
Mme Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, maître de conférences HDR à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3  
M. Jacques DÜRRENMATT, professeur à l'Université Paris Sorbonne-Paris 4  
M. Jean-Noël PASCAL, professeur à l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès

# THÈSE

en vue de l'obtention du  
**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**  
délivré par l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès

présentée et publiquement soutenue  
le vendredi 30 juin 2017

par

**Khalil AL-HMEDI**

*La question du réel dans la poésie de la seconde moitié  
du XX<sup>e</sup> siècle : survivance de la poésie « réaliste » du XIX<sup>e</sup>  
siècle dans les pratiques poétiques contemporaines  
(Philippe JACCOTTET, James SACRÉ, Philippe CLERC)*

sous la direction de  
MM. Jean-Noël PASCAL et Jacques DÜRRENMATT

École doctorale ALLPH@  
Spécialité Lettres modernes  
Unité de recherche PLH-ELH (EA 4601)

Jury

Mme Isabelle CHOL, professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour  
Mme Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, maître de conférences HDR à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3  
M. Jacques DÜRRENMATT, professeur à l'Université Paris Sorbonne-Paris 4  
M. Jean-Noël PASCAL, professeur à l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès



## **Remerciements**

Sans l'aide et le soutien de plusieurs personnes, ce travail n'aurait pas pu voir le jour sous cette forme. Je tiens en premier lieu à remercier mes professeurs, Jean-Noël Pascal et Jacques Dürrenmatt pour leurs conseils, leur disponibilité et leur confiance.

Je souhaite également remercier les poètes James Sacré et Philippe Clerc pour leur accueil généreux, leur attention bienveillante au cours de ce travail et lors des entretiens qu'ils m'ont accordés.

Je remercie également pour sa gentillesse Patricia Sustrac : son aide apportée lors des derniers mois, ses relectures et ses encouragements ont été un soutien déterminant.

Merci à tous mes amis qui m'ont soutenu et encouragé de près ou de loin.

Enfin, un grand merci à Badrieh, ma femme, qui m'a permis de trouver le temps nécessaire pour mener à bien cette thèse, à mes trois enfants ainsi qu'à ma mère, qui m'a toujours accompagné dans ses pensées et dans ses prières.



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.<sup>1</sup>

James Sacré

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Parler avec le poème*, Genève : La Baconnière (Langages), 2013, p. 12.



## INTRODUCTION

Réunir dans une même étude Philippe Jaccottet, James Sacré et Philippe Clerc peut sembler *a priori* surprenant. En effet, ces poètes sont réputés pour appartenir à « des familles » ou des tendances poétiques très différentes, voire très opposées bien qu'ils appartiennent à une même génération : dix ans seulement, en effet, les séparent.

Voyons d'abord l'aîné, Philippe Jaccottet, né en 1925. Il est souvent classé parmi les poètes « ontologiques » qui constituent l'un des plus grands courants de la poésie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les critiques ne cessent de l'évoquer aux côtés d'auteurs, comme Yves Bonnefoy, Jacques Dupin ou André Du Boucher, qui renouent, lors de leurs débuts, avec le monde sensible en réaction aux excès du surréalisme triomphant : « Ils [Bonnefoy, Dupin, Du Boucher et Jaccottet] rejettent l'écriture automatique, l'exaltation de l'imagination, tout ce qu'il peut y avoir d'idéologique et de "romantique" dans le surréalisme »<sup>1</sup>. Cette famille de poètes accorde à la poésie, selon Christine Van Rogger-Andreucci, « une fonction salvatrice, donneuse ou révélatrice du sens que le monde peut prendre aux yeux du poète et à travers son œuvre »<sup>2</sup>. Ils s'interrogent, chacun à leur façon, sur la présence précaire du monde et des choses qui les entourent et derrière les apparences desquels ils nous suggèrent une réalité profonde<sup>3</sup>. Ils se préoccupent en outre du sens obscur et insaisissable de l'existence humaine et donnent en quelque sorte un fondement spirituel à celle-ci<sup>4</sup>. Dans son étude consacrée à la poésie contemporaine et publiée sur son site officiel, Jean-Michel Maulpoix regroupe ces poètes autour du verbe « Habiter » désignant ainsi toute une famille d'auteurs qui ont commencé à publier dans les années cinquante « assemblés

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La Poésie française depuis 1950 », étude publiée sur son site officiel : <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>.

<sup>2</sup> Christine Van Rogger-Andreucci, « La poésie française contemporaine : enjeux et pratique », article publié sur internet, consultable sur le lien suivant : <http://ler.lettras.up.pt/uploads/ficheiros/4370.pdf>.

<sup>3</sup> *La Poésie française du Moyen-Âge à nos jours*, Michel Jarrety (dir.), Paris, PUF, 1997, p. 484.

<sup>4</sup> Christine Van Rogger-Andreucci, « La poésie françaises contemporaine : enjeux et pratique », *art. cit.*



autour de leur quête commune du lieu et de la présence ainsi que d'un rapport insistant à l'élémentaire »<sup>1</sup>.

James Sacré né en 1939, il appartient, quant à lui, au mouvement poétique des « néo-lyriques » des années quatre-vingt, parmi lesquels figurent des auteurs comme Guy Goffette, Jean-Pierre Lemaire ou encore Jacques Réda. Jean-Michel Maulpoix, qui est le principal « théoricien » de ce courant avec des ouvrages comme *La Voix d'Orphée*, puis *La Poésie comme l'amour*, les regroupe autour de l'infinif « Articuler » dans la mesure où « leur écriture semble orientée vers un désir de synthèse entre la tradition et la modernité »<sup>2</sup>. Les poètes néo-lyriques réagissent surtout aux poètes « textualistes »<sup>3</sup>, anti-lyriques, qui valorisent les recherches formelles au détriment du sens et de la réalité référentielle, mais aussi contre les poètes ontologiques. Ils refusent également les ambitions exaltées du surréalisme et son refus de coller au réel. Ils renouent dès lors avec un discours poétique d'apparence très modeste et très proche de celui de la vie quotidienne qui rend leur poésie lisible pour le grand public. Ils retrouvent « le goût de l'émotion et de l'expression subjective »<sup>4</sup> et portent leur attention sur les petits détails de leur vie quotidienne.

À la différence de Philippe Jaccottet et de James Sacré, Philippe Clerc, né en 1935, ne se revendique d'aucune famille poétique. Il est d'ailleurs peu étudié par la critique et son travail est encore peu balisé dans le champ universitaire. Son écriture poétique frappe par son hétérogénéité et par son refus de tout aspect lyrique. Elle étonne également par sa neutralité et son renoncement à toute linéarité narrative au profit d'une série éclatée de faits inspirés de la vie quotidienne. Une telle écriture nous semble très proche de celles des poètes grammairiens comme Jean Daive, Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach ou encore Claude Royet-Journaud qui « manifeste[nt] un souci de réflexivité critique et de rigueur formelle très accusé »<sup>5</sup> et qui récusent aussi bien aspects transcendantal que subjectif et refusent la métaphore au profit de la littéralité :

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 », *art. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Les poètes textualistes forment un groupe constitué, entre autres de, Francis Ponge, Denis Roche et Jean-Marie Gleize, qui s'est réuni dans les années soixante autour de la revue *Tel Quel* sous l'égide de Francis Ponge.

<sup>4</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 », *art. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

Quand je dis que ce que j'écris est littéral, je ne veux pas dire que je fais état d'événements qui ont eu lieu (même si c'est le cas) ; je veux dire simplement que mes énoncés sont à prendre à la lettre, tels qu'ils sont reproduits, noir sur blanc.<sup>1</sup>

Pourtant, l'écriture de Philippe Clerc manifeste souvent un aspect ludique qui semble parfois la seule logique à prendre en compte dans le poème et qui le rapproche davantage des poètes comme Olivier Cadiot, Nathalie Quintane, Eric Sautou, des années 1990 regroupés par Jean-Michel Maulpoix autour des infinitifs « Déconstruire » ou « Aggraver. » Le discours poétique est anti-lyrique et se caractérise notamment par son émiettement total. Il se compose d'énoncés minimaux, de bribes de conversations familières, de citations de langues étrangères, etc., qui se présentent parfois au lecteur comme une sorte d'exercice exigeant son intervention<sup>2</sup>.

Malgré leur appartenance à des tendances poétiques contradictoires, Philippe Jaccottet, James Sacré et Philippe Clerc partagent – et ce, notablement – un souci commun qui est celui du réel. Il s'agit pour eux de renouer avec la présence concrète des choses, d'être au plus près du monde sensible et de ne faire en aucun cas écran à la réalité. Ils cherchent constamment à établir une « communication simple et directe qui toucherait le grand public »<sup>3</sup>. Certes selon des modalités et des approches différentes, ils représentent, à nos yeux, trois grands aspects de ces réalismes qui ont nourri la poésie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À travers des problématiques certes personnelles auxquelles il a été durement confronté (la mort de proches, le vieillissement), Philippe Jaccottet décentre le souci de soi d'un égoïsme étroit vers un souci de l'universel. L'injonction inscrite au fronton de Delphes « Connais-toi toi-même » devient le point de départ d'une invitation à l'élévation. Cette conception existentielle, qui parcourt la totalité de son œuvre poétique, était fondée dans ses premières publications sur des réflexions théoriques qui s'inspirent du sacré, du mythique et du métaphysique. Mais à partir de *À la lumière d'hiver*, écrit à la suite d'une confrontation réelle à la mort, Jaccottet la refonde sur une vision concrète qui le distancie de sa famille poétique. Dans ce recueil, Jaccottet renonce complètement à ses propos lumineux et emportés et apparaît sous une nouvelle figure poétique rongée par le doute et la peur :

---

<sup>1</sup> Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne » dans *Le Sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joelle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 285.

<sup>2</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 », *art. cit.*

<sup>3</sup> Christine Van Rogger-Andreucci, « La poésie françaises contemporaine : enjeux et pratique », *art. cit.*

Autrefois  
moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,  
me couvrant d'images les yeux,  
j'ai prétendu guider mourant et mort  
  
À présent, lampe soufflée,  
main plus errante, qui tremble,  
je recommence lentement dans l'air.<sup>1</sup>

Jaccottet effectue une révolution poétique : désormais, il « refuse le mensonge et se soucie de la vie droite<sup>2</sup>. ». Ce mensonge, étaient-ce les images mythiques des récits antiques ? Était-ce la façon dont tous ses récits si lumineux rendaient opaques la vérité des cadavres à laquelle il est confronté ? Rien ne sera plus comme avant (« À présent, lampe soufflée »), Jaccottet « recommence ». Ce qui a été fulgurant, ce désastre des corps, les cris de l'agonie l'obligent à reconstruire le réel d'une voix différente.

Contrairement à Jaccottet, Sacré exalte le « réel lié à la résurgence de la subjectivité d'une instance énonciatrice »<sup>3</sup>. Il s'inspire du quotidien, du modeste, du vécu le plus intime, « mais ne renonce pas aux sentiments personnels »<sup>4</sup>. Il a « le goût de la terre [et] l'amour des objets et des actes simples de la vie quotidienne »<sup>5</sup> :

Ce recours au vécu vient du fait que j'ai le parti pris de lier l'écriture du poème au vécu, et donc dès que j'ai un objet devant moi, ou dans ma pensée, le vécu, que ce soit par le souvenir ou à cause de l'expérience présente, est forcément là pour bousculer ce qui se passe dans le poème, le bousculer ou le nourrir ou le colorer d'une façon ou d'une autre etc., mais toujours sans vraiment de but précis.<sup>6</sup>

L'affirmation de la modestie de son projet poétique rapproche James Sacré des poètes de l'École de Rochefort, tels que Jean Bouhier, Eugène Guillevic, René-Guy Cadou qui avaient le souci de repenser la poésie dans son énergie vitale. Il y avait chez eux une forte exigence de reprendre contact avec le monde où ils vivaient pour retrouver le sens de la

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1994, p. 11.

<sup>2</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 184.

<sup>3</sup> Leonardo Sadovnik, *Le Paysage, l'autre, l'écriture dans les poèmes de James Sacré. Le désir de l'œuvre*, thèse dirigée par Renée Ventresque soutenue le 24 novembre 2011, Université Paul Valéry/Montpellier III, p.13.

<sup>4</sup> Marie-Ange Labonne-Paoli, *James Sacré ou la poésie de l'humilité*, thèse dirigée par Marc Gontard soutenue le 30 mars 1992, Université de Rennes 2/Rennes, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>6</sup> « Entretien avec James Sacré », novembre 2015, Annexes.

poésie. Ainsi Jean Bouhier ne distinguait pas la vie et la poésie qui demande des cœurs vivants et non pas des constructions intellectuelles :

La vie c'est la poésie elle-même, c'est la création permanente, c'est la parole qui sort de la chaire et non du cerveau c'est le rythme journalier et non le fin calcul d'une esthétique [...]. Si des hommes, aujourd'hui, récitent des poèmes, c'est d'abord que ces poèmes étaient oraux, clairs, vrais ; c'est qu'ensuite ils répondaient à leur désirs et à leur souffrances, qu'ils étaient le miroir de leur préoccupation.<sup>1</sup>

De même, Luc Bérumont annonçait le déclin du « temps des robots- poètes »<sup>2</sup> et exigeait de les remplacer par « des poètes de sang [qui écrivent] des poèmes signés de notre angoisse<sup>3</sup> ». C'est dans cette conception poétique où la vie et l'homme reprennent leur importance que nous pouvons comprendre le retour de Sacré à la nature ou à la vie champêtre pour chanter la modestie de la vie paysanne dans un langage simple, vivant et humble.

À la différence de James Sacré, Philippe Clerc se soucie du quotidien le plus commun et le plus objectif. Ses pratiques poétiques prennent volontiers pour sujets les choses les plus proches et les plus modestes observées pendant ses voyages, ses promenades ou ses vacances, mais aux dépens de l'émotion. Le poète adopte toujours une position distanciée par rapport au quotidien qu'il évoque :

Guetteur anonyme, sténographe-comptable d'un monde non point affirmé mais observé de manière toujours fugitive, le narrateur-visionnaire novice laisse venir à lui par la porte ouverte de *Nocera* un univers dont la cohérence se construit vaille que vaille, de page en page.<sup>4</sup>

Philippe Clerc écoute le réel, il l'écoute grincer ou le regarde bouger en le consignait dans sa brutalité et son incohérence. « Entre minimalisme et flot verbal, ses textes avancent à grande vitesse »<sup>5</sup> sans chercher jamais à jeter l'ancre dans les endroits qu'il parcourt ou les moments qu'il précise. Jean-Claude Pinson explique que ce « mouvement prolifique de

---

<sup>1</sup> Jean Bouhier, « La bataille du poète », dans *Les Poètes de l'École de Rochefort*, Anthologie présentée par Jean Bouhier, Paris, Seghers, 1983, p. 319.

<sup>2</sup> Luc Bérumont, « Les poètes sur le *Massilia* », article cité dans *Les poètes de l'École de Rochefort, op. cit.*, p. 289.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>4</sup> Anne-Marie Christin, « Du Polygramme à l'espace verbal : l'œuvre double de Philippe Clerc » dans *De la plume au pinceau*, études réunies par Serge Linarès, Valenciennes, Presses Universitaire de Valenciennes, 2007, p. 400.

<sup>5</sup> Jean-Paul Gavard-Pierre, « L'homme qui marche », présentation publiée sur le site suivant : [www.lelitteraire.com/?p=14060](http://www.lelitteraire.com/?p=14060).

l'écriture ne présuppose pas le monde comme un ordre stable à représenter»<sup>1</sup>. Par l'éclatement de la trame narrative et l'émiettement du monde, le poète « nous donne le sentiment de plonger au cœur d'un réel qui n'existe que par l'intentionnalité motrice protéiforme d'un monde qui semble se construire au moment même où l'écriture l'engendre »<sup>2</sup>.

Ce réel qui préoccupe nos trois auteurs, sous ses différents aspects, n'est pas né de l'instant, il trouve en fait déjà son écho dans la tradition de la poésie réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Les thématiques de la paysannerie, des scènes champêtres, des mœurs, des coutumes, de la misère sociale, de la citoyenneté, de l'enfance ou du vécu intime, etc., ont occupé pendant longtemps les pratiques poétiques réalistes de poètes comme Max Buchon, François Coppée, Sully Prudhomme ou Jean Richepin. Quant aux interrogations récurrentes de Jaccottet, elles non plus ne sont pas nouvelles, nous les retrouvons, par exemple, au cœur de la poésie baudelairienne. Cependant James Sacré, Philippe Jaccottet et Philippe Clerc s'accordent pour préconiser une « réhabilitation moderne »<sup>3</sup> de ces réalités. Ils les traitent avec un regard neuf, avec « une sollicitude nouvelle »<sup>4</sup>, à la lumière des mutations esthétiques et poétiques de leur temps ainsi que de leur « façon[s] d'habiter et de voir le monde »<sup>5</sup>.

Cet impératif du monde et du réel, immédiatement sensible, va de pair chez nos auteurs avec une quête commune d'une écriture qui frappe par sa justesse, sa rigueur et sa dimension aussi visuelle que référentielle, et touche le lecteur d'une voix et d'une parole délibérément simple et volontairement désarmée de ce qui pourrait faire écran à la réalité. Nous reviendrons très précisément au cours de notre étude sur cette notion de justesse mais retenons d'abord ce que nos auteurs se soucient d'un langage dépouillé de tout éclat lyrique, d'enchantements et d'harmonies faciles, et de tout excès qui pourrait ouvrir sur l'irréel et laisser la beauté se faire jour. Ils n'hésitent pas à avoir recours aux mots les plus simples, et parfois les plus familiers ou aux plus spécifiques pour être au plus près de la réalité. Ils ont le souci du « détail "vrai",

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, op. cit. p. 104.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99.

de l'adjonction de "contraintes référentielles" aux "contraintes esthétiques" »<sup>1</sup>, ils ont le souci de l'effet de réel, non de l'idéal.

À ce titre, nous verrons que le corpus de textes réunis dans notre étude révèle une méfiance plus que manifeste par rapport à l'emploi de l'image. Ils rejettent notamment l'image de type surréaliste fondée sur les rapprochements fortuits ainsi que l'image allégorique, spirituelle et transcendante qui pourrait s'ouvrir sur le symbolique et l'irréel. Ces trois poètes privilégient au contraire, un système rhétorique très différent : si image il y a, elle ne doit manifester qu'une figure concrète et simple immédiatement lisible et productrice d'un intense effet de réel.

Leur exigence face au réel s'accompagne aussi d'un vœu de simplicité syntaxique et de rythme naturel. Ils misent ainsi sur des constructions phrastiques, des modalités, des temps verbaux et des organisations typographiques qui visent à la justesse de l'expression poétique. Ils opèrent des choix rythmiques permettant clairement de mettre en lumière la sincérité de leur discours poétique. Ils se libèrent des contraintes traditionnelles du vers, se méfient du danger de la rime et refusent les molleses poétiques et les facilités sonores qui pourraient détourner la parole poétique de ce qui serait sa clarté pour s'inscrire dans l'héritage des formes libres. Ils refusent « le beau style » et naviguent entre des formes variées pour rester fidèles à leurs expériences vécues. C'est donc le souci de la vérité qui gouverne la forme du texte et cette ouverture formelle conforte la simplicité de l'accueil fait au lecteur.

Notre thèse est donc la suivante : le réel qui occupe le centre des pratiques poétiques de Philippe Jaccottet, de James Sacré et de Philippe Clerc se manifeste en trois aspects différents les uns des autres : un souci-de-soi élevé à l'universel chez Jaccottet, particulier ou vécu chez Sacré et spectaculaire ou éclaté chez Clerc. Mais ce réel n'est pas le fruit du hasard, il s'inscrit aussi dans la continuité thématique de la poésie réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Notre travail consistera à établir la différence de traitement du réel chez nos trois auteurs et à montrer comment ils parviennent, selon des modalités différentes, à rendre le langage parfaitement contigu au réel en restant chacun dans le respect de leur identité et de leur intégrité.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 103.

Dans une première partie, nous nous proposerons de revenir aux origines de la problématique en remontant à la poésie réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle pour voir comment le discours poétique a pu se faire une place dans le courant réaliste, sous quel[s] aspect[s] et avec quelle[s] démarches rhétorique[s]. À travers un corpus composé de cinq poètes, Max Buchon, François Coppée, Sully Prudhomme, Charles Baudelaire et Jean Richepin, nous tracerons, dans un premier temps, l'évolution de la poésie réaliste depuis ses premières manifestations dans la poésie de Max Buchon jusqu'à la fin du siècle ainsi que sa réception par la critique littéraire. Nous verrons que le sens du réel se développe et s'élargit à travers le temps pour coloniser de nouveaux terrains. Dans un deuxième temps, nous enrichirons notre étude thématique par une analyse stylistique portée sur un corpus choisi de ces mêmes auteurs pour étudier l'évolution de l'écriture réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette partie n'est ni une théorie d'ensemble ni un panorama complet de l'histoire de la poésie réaliste. Elle vise seulement à donner une place à un genre poétique longuement négligé et ignoré par les critiques. Elle nous facilitera l'accès à l'étude du réel chez nos auteurs contemporains et nous permettra de désigner leur dépendance et leur originalité par rapport à leurs prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans une deuxième partie, Nous nous proposerons d'analyser notre corpus selon des méthodologies et des approches différentes. Notre démarche sera également progressive et nous commencerons par le plus évident : la partie thématique. Cette première approche nous permettra, à travers l'analyse des thèmes propres à nos poètes – la question de la mort, du temps et du vieillissement pour Jaccottet ; le monde rural, les souvenirs d'enfance, les traversées marocaines pour Sacré et la représentation éclatée du quotidien de Clerc – de comprendre l'imaginaire poétique de chacun, sa manière d'habiter le monde et de le représenter. Elle nous permettra également de faire des rapprochements systématiques avec les poètes réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle cités ci-dessus pour en monter la différence. Dans une approche comparative, nous approfondirons notre réflexion thématique par une analyse rhétorique pour comprendre les habitudes stylistiques propres à chaque poète. Nous montrerons le rapport du langage poétique au concret, nous verrons que Jaccottet renoue avec le lexique du concret pour le mettre au service de l'abstrait, que Sacré emprunte son vocabulaire à la terre, à des lieux et des paysages inattendus, au parler vendéen et aux expériences vécues à l'étranger et que Clerc consigne les mots que le quotidien le plus commun lui offre. Nous analyserons ensuite le pouvoir référentiel du langage poétique à travers l'étude de termes précis tels que les toponymes, les hypéronymes, les termes

spécialisés, issus par exemples du patois, et les termes triviaux. Nous analyserons également le pouvoir figuratif du langage : dans un parcours individuel, nous découvrirons les efforts de nos auteurs pour réhabiliter les images rhétoriques afin qu'elles puissent créer des liens les plus adéquats avec la réalité.

Dans une troisième partie, nous poursuivons notre analyse stylistique et nous nous attarderons, dans un premier temps, sur l'examen des procédés syntaxiques les plus significatifs. Nous découvrirons que la diversité des rapports de nos auteurs à la réalité les oriente vers des choix syntaxiques très différents dont les points communs sont toujours la simplicité, la justesse et la transparence. Nous verrons également que ces choix (structurels, énonciatifs, temporels et typographiques) montrent que les poètes contemporains sont plus simples et plus modestes dans leurs choix syntaxiques mais aussi plus soucieux du réel que leurs homologues du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un deuxième temps, nous aborderons la question du rythme. Nous assisterons à une remise en question des règles métriques traditionnelles pour renouer avec la tradition du vers libre et de la prose poétique. Nous verrons que cette ouverture ou la liberté formelle s'inscrit dans le but de trouver des « moules »<sup>1</sup> adéquats permettant de faire transparaître clairement le rythme du réel. Une méfiance très manifeste partagée par nos trois auteurs apparaîtra dans l'emploi des formes versifiées et régulières jugées comme fallacieuses en tant qu'elles cherchent l'harmonie de l'écriture au détriment de sa réalité.

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de Henri Meschonnic, dans *Critique du rythme*, Lagrasse, éd. Verdier, 1982, p. 99.





## **1. PREMIÈRE PARTIE**

**La question du réel dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle**



## 1.1. Chapitre premier

### Développement du sens du réel : approche thématique et critique

Henri Mitterand, dans la préface de son livre, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, soulève une des questions les plus épineuses de la théorie littéraire : la question du « roman réaliste ». En effet, cette notion semble *a priori* paradoxale pour la simple raison que le genre romanesque est basé sur la fiction, sur des personnages et des intrigues imaginaires, ce qui est complètement opposé à la vie réelle et quotidienne. On constate pourtant la possibilité d'une coïncidence totale entre les deux notions, à tel point que la tradition critique, en poussant ses analyses beaucoup plus loin, a fini par dire que le roman est le seul genre littéraire qui puisse représenter la réalité. Mitterand défend cette hypothèse en présentant toute une série de définitions du roman, données par les plus grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle tels que Balzac, les Goncourt, Zola et Stendhal. La définition la plus frappante est celle de Stendhal qui voit dans le roman un « miroir que l'on promène le long d'une grande route. Tantôt il reflète à nos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route ».<sup>1</sup>

Les questions qui nous viennent à l'esprit et que la critique a longuement négligées sont les suivantes : Peut-on faire coïncider la poésie et le réalisme, à l'instar de ce que H. Mitterand a fait avec le roman ? Quels liens unissent la poésie au monde réel ? Quelle est la nature de ces liens ? Comment sont-ils tissés ? Enfin, et c'est là le fond de notre travail dans ce chapitre, nous répondrons avec plus de développement à ces dernières questions : Comment les poètes dits « réalistes » ont-ils abordé la réalité et jusqu'à quel degré s'y sont-ils ancrés ? De quelle manière ont-ils participé au développement de l'esthétique réaliste dans la poésie ?

#### 1.1.1. La poésie peut-elle être réaliste ?

Si, à la suite de Stendhal, on accepte l'idée que malgré sa nature fictive et imaginaire, malgré l'invention de ses personnages, le roman « est un miroir qui se promène sur une grande route »<sup>2</sup>, il convient de considérer que la poésie n'est pas naturellement plus fictive ni plus inventive que le roman. Il est vrai que le genre poétique est généralement associé aux règles de la versification, à la variété des formes, à la prépondérance des sonorités, des rimes

---

<sup>1</sup> Henri Mitterand, *Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris : PUF, 1994, p. 1-9.

<sup>2</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, préface de Jean Prévost, Paris : Gallimard, 2000, Livre II, chapitre XIX, p. 479.

et des rythmes qui, ensemble, émeuvent le lecteur et lui donnent l'impression de se retrouver dans un monde qui n'est pas le sien. Cependant, la poésie est toujours en relation avec le monde réel où nous vivons. Cette relation est étroite et constante, comme l'affirme Liviu Rusu au sein d'un ouvrage intitulé *Le Réel dans la littérature et dans la langue* :

Il n'y a pas de création littéraire et artistique sans un rapport étroit avec la réalité. Même l'imagination la plus extravagante puise ses éléments composants aux images de la réalité. Ce qui varie c'est la manière dont sont joints ces éléments et la profondeur avec laquelle est surpris ce qui est essentiel dans la réalité.<sup>1</sup>

Ces propos nous amènent à mettre en avant le fait que, d'un poète à l'autre, il y a plusieurs approches poétiques ou, pour être plus précis, plusieurs degrés de réalité qui se dégagent, selon la manière dont les poètes vont représenter le réel. Autrement dit, certains poètes s'amuse à représenter la réalité telle qu'elle est. Ils s'effacent derrière elle et la traitent de manière objective, sans s'efforcer d'en montrer les sens profonds ni d'en livrer une vision personnelle. Dans ce cas, on pourra parler de « réalisme objectif ». D'autres poètes essaient en revanche de donner une dimension symbolique à la réalité, d'y mélanger le concret et l'abstrait, comme le font par exemple Baudelaire et Sully Prudhomme. Ces derniers s'accordent peut-être avec la conception de l'écrivain réaliste telle qu'elle est proposée par Maupassant :

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.<sup>2</sup>

Cette approche, que nous pouvons qualifier de « subjective », n'est pas opposée à la première, puisqu'elle doit nécessairement passer par le premier niveau de la réalité, qui est la réalité ordinaire et tangible. Toutefois, elle la complète dans la mesure où, grâce à l'imagination dont nous verrons ci-après le rôle essentiel, elle y mêle à la fois des préoccupations d'ordre intellectuel, moral et spirituel, afin de dégager les réalités profondes de l'homme. On peut ainsi parler d'un deuxième niveau de réalisme, plus profond et plus subjectif que le premier, parce qu'il est traité à partir de la vision personnelle du poète.

---

<sup>1</sup> Liviu Rusu, *Le Réel dans la littérature et dans la langue*, actes du X<sup>e</sup> congrès de la fédération internationale des langues et littératures modernes (F.I.L.L.M.), (Strasbourg, de 29 août à 3 septembre 1966), publiés par Paul Vernois, Paris, Librairie C. Klincksisck, 1967, p. 141.

<sup>2</sup> Guy de Maupassant, *Le roman dans Pierre* et Jean, repris dans *Roman*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 708.

Une troisième approche, que l'on désignera comme étant « psychanalytique », est à relier au domaine des surréalistes, dont le but est d'accéder au réel supérieur, c'est-à-dire à une réalité qui résulte de l'interpénétration du réel ordinaire et du rêve, de l'inconscient, comme l'explique André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* :

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité.<sup>1</sup>

Outre l'ouvrage de Liviu Rusu, on peut citer deux autres études plus proches de la période concernée. Ce sont celles de Sainte-Beuve et de Théophile Gautier. Le premier, dans *Nouveaux Lundis*, affirme que le temps des effusions lyriques est révolu. Sainte-Beuve ne cache pas en effet son mépris pour les lamentations du cœur devant les lacs et les rochers, si souvent évoqués par Lamartine. Selon lui, la vogue est à une poésie plus impersonnelle et plus savante :

La plupart de mes lecteurs l'auront déjà senti et en auront fait tout bas la remarque : le monde est présentement occupé et distrait ; il n'a plus d'oreille pour le poète qui se plaint seul, pour celui qui vient nous dire sur tous les tons : « Je suis la fleur des champs égarée au désert... », ou bien « J'étais un jeune oiseau sans plumes à son aile... ». Le monde commence à être rebattu de l'éternelle chanson. La poésie a quitté les déserts, elle s'est transportée et répandue en tous lieux, en tous sujets ; elle se retrouve sous forme détournée et animée dans l'histoire, dans l'érudition, dans la critique, dans l'art appliqué à tout, dans la reconstruction vivante du passé, dans la conception des langues et des origines humaines, dans les perspectives mêmes de la science et de la civilisation future.<sup>2</sup>

Alors que c'est le même constat qui se dégage de son célèbre *Rapport sur les progrès de la poésie* française, Théophile Gautier a pour sa part remarquée qu'après les années cinquante, la muse inquiète s'est mise à chercher de nouvelles sources d'inspiration. Elle n'affirme plus, comme au temps de Musset, « Ah ! Frappe-toi le cœur : c'est là qu'est le génie ! »<sup>3</sup>. La poésie, d'après T. Gautier, ne vise plus à scruter perpétuellement les profondeurs de l'âme

---

<sup>1</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1<sup>er</sup> Manifeste 1924, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1963, p. 24.

<sup>2</sup> Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis, Tome dixième*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 156.

<sup>3</sup> Alfred de Musset, *Premières poésies Poésies nouvelles*, préface de Patrick Berthier, Paris, Gallimard, 1976, p. 127.

humaine, mais plutôt à explorer la philosophie et la science, et principalement l'archéologie et l'histoire, qui offrent aux poètes des sujets grandioses.<sup>1</sup>

En jetant un coup d'œil général sur les productions poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle, on pourra facilement repérer ces nouvelles pistes. Dans *Les Fossiles*, par exemple, Louis Bouilhet chante les révolutions du globe terrestre et la naissance de la vie, sujets effectivement inspirés de la réalité scientifique. De son côté, Maxime du Camp, dans ses *Chants modernes*, célèbre le télégraphe électrique et la locomotive, ce monstre aux yeux de flammes qui court avec une rapidité vertigineuse sur les rails d'acier de ses réseaux. Il exhorte les poètes à suivre son exemple, à ne plus dédaigner la réalité contemporaine et à exploiter, au profit de leur art, les riches filons que la science découvre chaque jour :

L'hélice laisse au loin, parmi les goémons,  
Les tritons d'Amphytrite et sa conque nacrée ;  
La machine à vapeur surpasse Briarée,  
Elle a plus de cent bras pour renverser les monts !<sup>2</sup>

Dans son recueil *Les Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire, qui est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, n'a de cesse, lui aussi, de revenir à la réalité sensible et même parfois brutale pour évoquer d'autres réalités plus profondes. Dans son poème intitulé « Le balcon », il part de l'endroit où il passait des soirées « illuminées par l'ardeur du charbon »<sup>3</sup> pour se rappeler « des minutes heureuses »<sup>4</sup> et des moments intimes partagés avec la femme aimée. De la même façon, il se sert intelligemment et élégamment, dans « L'Albatros », de cet oiseau éponyme pour évoquer la condition du poète : Baudelaire passe de la description de l'albatros, roi dans le ciel et infirme au sol à cause de « ses ailes de géant »<sup>5</sup>, à la description de la situation du poète moderne parmi ses contemporains. Ces deux images réalistes, inspirées l'une de la nature et l'autre de la réalité à laquelle le poète est confronté, évoquent à la fois le sentiment et la pensée de Charles Baudelaire. Celui-ci passe donc d'une réalité concrète à une réalité idéale ou abstraite.

---

<sup>1</sup> Théophile Gautier, « Rapport sur les progrès de la poésie », dans *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris, L. Hachette et C<sup>ir</sup>, 1868, p. 3.

<sup>2</sup> Maxime du Camp, *Les chants modernes*, Paris, Michel Levy frères, 1855, p. 48.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, « Le balcon », texte intégral et dossier par Dominique Carlat, Paris, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2004, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, « L'Albatros », *op. cit.*, p. 12.

Le même souci de se référer à la réalité apparaît dans les poèmes de Sully Prudhomme, de Coppée et de Richepin, pour ne citer qu'eux. D'après les études que nous avons mentionnées et les exemples que nous avons choisi de développer, nous pouvons maintenant affirmer que la poésie et la réalité font, comme pour le roman, toutes les deux, partie intégrante l'une de l'autre.

### 1.1.2. Le réalisme rustique

Avec la sanglante révolution de 1848 qui a provoqué la chute des utopies socialistes et des illusions romantiques, le réalisme est brutalement entré dans l'art, principalement dans le domaine de la peinture et de la littérature, et par conséquent dans les mœurs. En effet, une révolution artistique ne s'accomplit pas sans que son succès ne coïncide avec une crise sociale. Cependant, au moment où l'on commençait à employer le mot *réalisme* dans les champs littéraires, celui-ci a rapidement fini par renvoyer au genre romanesque, notamment avec l'apparition des romans de Flaubert, de Stendhal et de Balzac. Bien entendu, dans ces conditions, ce n'est pas une chose aisée de parler de l'idée d'une poésie réaliste pendant les premières années qui nous séparent de la révolution. Cela pourrait relever de la naïveté, voire d'une manie taxinomique. D'une part, il faut convenir que le grand mouvement romantique dans la poésie n'a pas encore fermé son cycle et semble même devoir imposer sa forme à la poésie de ce siècle. D'autre part, les chefs du mouvement réaliste, en peinture comme en littérature, n'encourageaient pas un pareil mouvement dans la poésie. Courbet par exemple ne considérait pas la poésie comme un genre apte à refléter la réalité et il la classait parmi les genres abstraits :

Il [Courbet] crie ce mot comme un défi, avec son accent traînard. Chaque fois qu'on parle devant lui d'idéal, ou d'imagination, ou de beauté, ou de poésie, ou de mystère, il hausse ses grosses épaules, prend sa bosse et peint un étron.<sup>1</sup>

Quant à Champfleury, il était contre l'idée que la poésie puisse être réaliste. Selon lui, le poète masque l'absence de sa pensée derrière l'enflure de ses phrases, ce qui rend parfois sa poésie incompréhensible pour le lecteur et dès lors, elle s'éloigne de la simplicité que

---

<sup>1</sup> Elie Faure, *Histoire de l'art, L'art moderne II*, Paris, Gallimard, 1987, p. 97-99.



recherche le réalisme.<sup>1</sup> Cependant, malgré ces allégations, la tradition critique reconnaît que la poésie n'est pas sortie intacte de ce mouvement et que les premiers vers réalistes sont apparus dans la poésie de Max Buchon dans les années 1830.

### 1.1.2.1. Buchon, le poète précurseur

Max Buchon, peu connu de nos jours et considéré comme un poète mineur, est pourtant un des plus grands initiateurs du réalisme au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est véritablement grâce à lui que le réalisme a pu voir le jour en tant que mouvement artistique et littéraire. Tandis que la critique fait de Courbet et de Champfleury les principaux initiateurs du réalisme, elle ne fournit que très peu de textes concernant Buchon, alors qu'il a joué un rôle primordial dans l'émergence de ce mouvement. Malgré leur rareté, ces textes révèlent néanmoins, d'une manière très précise, les engagements réalistes de Buchon et les influences qu'il a exercées sur Courbet et Champfleury, ses deux amis. En effet, avec « l'idylle salinoise »<sup>2</sup>, le jeune poète s'est très tôt lancé dans la carrière des lettres en entrant de plain-pied, sans le savoir peut-être, dans le réalisme, qui n'avait encore ni son chef, ni son programme. Son premier recueil, intitulé *Essais poétiques*, est paru en 1839, c'est-à-dire neuf ans avant la révolution de 1848 et dix-huit ans avant la publication de l'ouvrage de Champfleury, *Le Réalisme*, considéré par les critiques comme le manifeste officiel de ce mouvement. Dès les premiers vers de ses *Essais poétiques*, Buchon dévoile une nouvelle méthode et un nouveau programme de travail et de vie, qui se caractérisent par la clarté et la simplicité, en s'éloignant de l'imagination et de l'ambiguïté :

Je n'ai point, il est vrai, de ciel gris à décrire,  
Ni de pensers moelleux, ni de rêve doré,  
Ni de muse surtout pour inspirer ma lyre,  
De muse au bleu regard, au souris empourpré...  
Je n'ai qu'un pauvre cœur ..., un cœur sincère et tendre,  
D'où s'échappent parfois bien des soupirs, hélas !  
C'est assez pour aimer ; est-ce assez pour prétendre

---

<sup>1</sup> Champfleury, *L'art pour le peuple* (catalogue établi rédigé par Luce Abélès), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 28.

<sup>2</sup> Nous voulons souligner, par cette expression, les premières inspirations poétiques de Buchon : celles de Salins (Jura). Le poète décrit maintes fois sa ville natale ainsi que les paysages qui l'entourent, la campagne et les traditions populaires de sa région.

À de brillants succès ?... Non, je n'y compte pas.<sup>1</sup>

Par ces vers, le poète se démarque décidément des outrances et des frénésies du romantisme, de ses affections exagérées, ainsi que de ses grandes envolées lyriques. Il impose audacieusement une nouvelle méthode poétique indépendante, caractérisée par la simplicité et la sincérité de l'expression. Dans la préface de *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté*, Buchon s'en prend de nouveau à l'art romantique, qu'il juge dissocié de la réalité, et précise en même temps la nouvelle fonction de l'art :

La mission de l'art n'est pas de poursuivre chimériquement le Beau, mais de graver sur les pages de l'histoire les mœurs et le tempérament bien déterminé d'une époque, d'une nation, d'une province, triple exigence concentrique à laquelle satisfait d'instinct l'artiste en déposant naïvement son empreinte personnelle sur son œuvre.<sup>2</sup>

Cette vision de la mission de l'art amène Max Buchon à forger un nouveau genre poétique : le poème doit être le témoin de l'authenticité, écrit d'une manière très objective et fidèle, sur un moment donné de l'Histoire et dans un lieu déterminé. Le poète confirme derechef cette nouvelle conception artistique dans la préface de son recueil, *Poésies franc-comtoises*, en mettant en évidence la nécessité du caractère original et authentique de la poésie, qui lui confère son éternité :

L'art ne vit pas d'abstractions, il en meurt. Quand un portrait de famille est un chef-d'œuvre, l'immortalité lui est acquise en principe, et, plus il vieillit, plus les connaisseurs en font cas. Il en est de même pour la poésie, quand elle s'identifie si étroitement aux lieux où elle est née qu'on ne peut plus l'en séparer.<sup>3</sup>

C'est donc du réalisme de la meilleure frappe ; tous ses principes sont là. Le poète, cantonné dans sa province, trouve un immense plaisir à écrire une poésie dont le goût de l'exactitude et de la vérité constituent la première règle. La deuxième est le refus de la fantaisie et de l'imposture. La troisième règle, enfin, est le rejet de tout système et de toute idéalisation de la nature. Comme le montre de manière explicite le sous-titre choisi pour ses

---

<sup>1</sup> Max Buchon, *Essais poétiques, Vignettes par Gustave Courbet*, Besançon, imp. De L. Sainte-Agathe, 1839, p. 4.

<sup>2</sup> Max Buchon, *Noëls et Chants Populaires de la Franche-Comté*, Salins, Librairies Billet et Duvernoix, 1883, p. 7.

<sup>3</sup> Max Buchon, *Poésies franc-comtoises, tableaux domestiques et champêtres*, Salins, imprimerie d'Henri Damelet, 1868, p. 5.

*Poésies franc-comtoises, Tableaux domestiques et champêtres*, Buchon s'intéresse principalement aux gens ordinaires : « Que les courtisans admirent la pompe des grands, mais qu'ils me laissent libre de m'intéresser aux délicatesses des humbles »<sup>1</sup>, déclare-t-il dès la préface de son recueil.

### 1.1.2.2. Son approche thématique

Il est opportun de signaler d'abord que Max Buchon n'était pas un poète exclusivement franc-comtois, mais avant tout un poète provincial, un poète populaire et rustique, et ajoutons-le, un poète original. Buchon s'est attaché à la poésie du cru en chantant, d'une façon très naïve, les travaux, les divertissements, les joies et les chagrins populaires de sa province. Il faut entendre l'adjectif « naïf », que nous avons utilisé pour qualifier sa poésie, dans le sens de « qui représente la réalité telle qu'elle est »<sup>2</sup>. Ses descriptions sont en effet sincères, voire spontanées, et si fidèles au réel que la présence du poète se remarque difficilement dans ses textes. Ce trait distinctif traverse toute l'œuvre de Buchon et se révèle essentiellement par le choix de ses sujets et par sa manière de les traiter.<sup>3</sup> Prenons comme premier exemple « Le feu d'artifice », poème extrait de ses *Essais poétiques* :

Le jour s'enfuit... ; la lune à pas silencieux  
S'avance lentement vers le sommet des cieux ;  
Aux belliqueux accords de la trompe guerrière,  
Une immense cité s'empresse tout entière,  
Et les rochers du Doubs répètent sourdement  
De ce concours nombreux le long frémissement...  
Soudain le canon gronde ; ... et les lots retentissent ;  
Du rivage opposé mille voix applaudissent... ;  
Et debout, près du bord, le peuple bisontin  
Aime à suivre longtemps, dans leur cours incertain,  
Ces jets resplendissants, cette poudre enflammée  
Qui luit, part, siffle, éclate, et retombe en fumée<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>2</sup> C'est en effet l'une des définitions que le dictionnaire du CNRTL donne pour ce terme (I, 2, a). Le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) est une organisation française qui met en ligne des ressources linguistiques et des outils de traitement de la langue. Créé en 2005 par le CNRS, le CNRTL s'appuie sur l'UMR d'Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) de l'Université Nancy-II. En ligne sur [www.cnrtl.fr].

<sup>3</sup> Pour le traitement stylistique des poèmes de Buchon, se référer au chapitre suivant.

<sup>4</sup> Max Buchon, *Essais Poétiques*, « le feu d'artifice », *op. cit.*, p. 63.

Le contenu de ces vers n'a rien d'obscur : le poème décrit simplement une scène de feux d'artifice à Besançon. Max Buchon traite ici d'un thème très ordinaire, voire trivial, tiré de la tradition campagnarde. Sa description est d'une simplicité naturelle, sans apprêt. Outre le recours à la personnification que nous développerons ci-après, on remarque en effet l'absence quasi-totale de figures rhétoriques et de mots brillants. C'est avec le même souci de précision et de sincérité, gravé dans toute sa poésie, que Buchon célèbre le printemps salinois dans un poème qui traduit nettement la naïveté de sa muse et la modestie de son projet poétique :

La sève monte, monte aux branches des vieux aunes,  
Les oiseaux amoureux chantent sur tous les tons,  
Et, dans les cerisiers, grouillent les hannetons ;  
Le long des chemins creux, les linottes mutines  
Picotent les boutons naissant des églantines...  
Et sur les peupliers aux feuillages tremblants  
Le soleil, à grands flots, verse ses rayons blancs.  
Des routes la poussière est bénigne et discrète.  
Le coq, sur son fumier, fait flamboyer sa crête.  
Les bestiaux ravis, sur le bord des étangs  
Hument, à pleins naseaux, les brises du printemps.<sup>1</sup>

Bien loin des effusions du moi valorisées par les Romantiques, Buchon s'efface complètement devant le spectacle printanier qui s'offre à ses yeux. Que l'on observe un instant les verbes de cet extrait... Ils ont absolument tous pour sujet un élément naturel (la sève, le soleil, la poussière) ou un animal (les hannetons, le coq...), qui sont les véritables acteurs de ce poème où l'être humain est évincé. Cela produit un effet de poéticité qui est renforcé par un phénomène de personnification, lequel transparaît par le biais d'adjectifs et de métaphores : tandis que les oiseaux sont « amoureux » (v. 2), les linottes « mutines » (v. 4) et les bestiaux « ravis » (v. 10), le soleil du printemps devient une figure bienveillante, puisqu'il cherche à réchauffer les peupliers qui tremblent encore du froid de l'hiver à peine achevé (v. 6-7). Malgré ces figures de style, qui traduisent simplement la pensée animiste inhérente au monde paysan du XIX<sup>e</sup> siècle, le poète n'hésite pas à s'arrêter sur des images aussi stéréotypées et triviales que celle du « coq, sur son fumier » (v. 9).

---

<sup>1</sup> Max Buchon, *Poésies franc-comtoises*, 3<sup>ème</sup> édition, « Le Printemps », Besançon, Librairie Marion, 1868, p. 11.

On trouvera également chez Buchon des thèmes inspirés de son enfance, lesquels renvoient également à l'identité salinoise. Citons cette scène de « L'École Primaire », qui révèle le sens de l'humour du poète :

À d'autres maintenant, la leçon de lecture.  
Mais qu'est-ce que ces mains pleines de confiture.  
Avec une chandelle affreuse au bout du nez ?  
Allons, mouchez-vous donc, polissons satanés !  
Au tableau, maintenant, voyons l'arithmétique.  
La théorie ici n'est rien dans la pratique :  
Huit moitiés d'ânichons, plus un âne au complet,  
Combien cela fait-il de bêtes, s'il vous plaît ?

Ces trois exemples, bien que différemment traités d'un point de vue stylistique, suffisent à mettre en évidence la simplicité et la naïveté de l'approche thématique de Max Buchon. Les mœurs et les coutumes, ainsi que les scènes champêtres de la Franche-Comté, constituent sa première source d'inspiration. Une fête traditionnelle, une scène du quotidien ou un souvenir d'enfance émeuvent le poète et imposent leur simplicité. C'est finalement grâce à cet art sincère et parfois maladroit que Max Buchon a mérité cette lettre de Victor Hugo :

Je vous remercie, monsieur. Je vous dois la révélation de mon pays natal. Dans ces quelques pages charmantes, vous m'avez fait connaître la Franche-Comté. Je l'aime, cette vieille terre à la fois française et espagnole. [...]. Je vous remercie de me l'avoir envoyée dans ce doux petit livre. Je la vois dans vos vers frais, vivants et vrais. Je vois le village, la prairie, la ferme, le bétail, le paysan, et aussi, ce qui est le vrai but de poète, le dedans des cœurs. Dans ma solitude un peu âpre, sur mon rocher, dans mon tourbillon, face à face avec ce sombre ciel d'hiver, côte à côte avec cet Océan qui est le plus redoutable des mécontents, vous m'avez fait vivre pendant plusieurs heures d'une vie aimable. Je vous rends grâce, Poète.<sup>1</sup>

Ces bénédictions hugoliennes constituent comme un brevet de poète « lakiste »<sup>2</sup> pour Buchon dont la méthode, nous l'avons constaté, est très simple : le poète parcourt les champs, est à l'écoute de la nature et retranscrit la pensée paysanne.

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, dans les *Poésies franc-comtoises* de Max Buchon, *op. cit.*, 1868, p. 3.

<sup>2</sup> Nous ne voulons pas désigner par cet adjectif les poètes lakistes anglais appartenant à la première période du romantisme, mais les poètes lakistes français qui excellent dans la description microscopique, voire triviale, des paysages et de la nature.

### 1.1.2.3. Les influences allemandes

Dans la préface de ses *Poésies Franc-comtoises*, Buchon écrit : « Ainsi mon programme était déjà tout tracé quand je rencontrai les poésies de Hebel. Si je m'attachai avec tant d'amour à l'œuvre de cet excellent homme, c'est que j'entrevois, au-delà de sa tâche si bien remplie, celle que je voudrais avoir mieux remplie moi-même »<sup>1</sup>. Cette déclaration est une défense de sa nouvelle esthétique qu'il prétend originale, en même temps qu'une réponse ferme et claire à ceux, tels que Sainte-Beuve<sup>2</sup>, qui ne voyaient en lui qu'un simple traducteur et imitateur de Hebel. Il faut convenir que lorsqu'il s'est profondément attaché à l'œuvre de Hebel, mais aussi d'Auerbach et de Gotthelf, Buchon n'avait pas encore dessiné de manière claire et précise sa voie littéraire. Ce goût exotique n'était cependant, à ses yeux, qu'un enrichissement de son art simple, sincère et villageois, une recherche approfondie du secret du réalisme, au caractère populaire, qu'il voulait imposer dans la littérature française. Ce point de vue est confirmé par F. Bovet, dans sa préface aux *Poésies complètes* de Hebel :

Les Scènes champêtres de M. Buchon font le pendant de celles de Hebel, non pas qu'elles en soient une imitation. [...] Mais elles représentent la vie du campagnard franc-comtois comme celles de Hebel nous représentent la vie du paysan badois.<sup>3</sup>

Qu'est-ce donc qui a attiré Buchon vers la poésie alémanique, et plus précisément celle de Hebel ? Ce sont principalement les thèmes abordés par ce dernier : l'amour du pays natal, le chant de la nature, la description des traditions, des ouvriers, des paysans et de tous les détails de la vie quotidienne, si chers à Buchon. Toujours selon F. Bovet, Hebel évoque seulement :

Des choses les plus communes, et il en parle dans la langue de tous les jours. [...]. Il n'a pas besoin de choisir ses modèles et de les faire poser ; il n'a pas besoin d'altérer tel détail et d'en dissimuler tel autre ; ces paysans et ces ouvriers qu'il met en scène ou dont il emprunte la manière de sentir et de penser, il les comprend et les aime tels qu'ils sont, et il sait nous les faire aimer.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Max Buchon, *Poésies franc-comtoises*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>2</sup> Sainte-Beuve, dans un article paru dans *Le Constitutionnel*, le 24 avril 1862.

<sup>3</sup> Félix Bovet, dans la préface des *Poésies complètes* de Johan Peter Hébel, (traduites et suivies de scènes champêtres de Max Buchon), Paris, Bonani et Droz, 1853, p. 4.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 3.

La recherche de la simplicité, l'omniprésence de la campagne et l'importance accordée au peuple dans toutes ses tranches de vie, caractérisent la poésie rustique alémanique en général, et en particulier celle de Hébel. C'est donc ce réalisme rustique qui a considérablement influencé Buchon et qui a donné naissance à sa nouvelle Muse poétique.

Le rôle de Buchon dans l'élaboration de la doctrine réaliste apparaît grâce à ses traductions de Hebel et grâce à cette nouvelle conception de la poésie. Il a en effet exercé une influence considérable sur Champfleury et Courbet. D'une part, il leur a transmis, à travers son rôle de traducteur, les idées du villageois réaliste qu'est Hebel, mais aussi celles d'Auerbach et de Gotthelf. Ces idées fourniront à Champfleury et à Courbet les éléments essentiels de leur théorie réaliste. D'autre part, Buchon leur a montré l'art de l'indépendance et de l'originalité littéraire, à travers les thèmes simples, naïfs et rustiques de la Franche-Comté.

#### **1.1.2.4. La réception de la poésie de Buchon**

À la mort de Max Buchon, Victor Hugo écrit : « Il laisse comme poète une œuvre et comme citoyen un exemple »<sup>1</sup>. À la lecture de cet hommage, on pourrait penser que Buchon était sans conteste un de ces poètes qui ont marqué un tournant dans l'histoire de la littérature française. En réalité, il n'en est rien : Max Buchon est resté un poète mineur et méconnu. Il en va de même pour son œuvre poétique, qui a occupé une place modeste dans la poésie française. Pour autant, personne ne peut nier son enthousiasme ni ses efforts en faveur du mouvement réaliste. Efforts qui ont commencé de bonne heure, d'abord par le refus du romantisme, ensuite par le rôle d'intermédiaire qu'il a joué entre les lettres réalistes germaniques et les lettres françaises, et enfin, par sa tentative de tracer le premier chemin vers le réalisme, à travers ses *Essais poétiques*.

Comme le fait remarquer Champfleury, « Paris ne lui a pas accordé le brevet de capacité qu'elle décerne si difficilement aux hommes qui sont appelés à tracer de laborieux sillons pendant toute leur existence »<sup>2</sup>. Nous allons tenter d'expliquer pourquoi l'œuvre de Buchon,

---

<sup>1</sup> Cité par Jean-Claude Dubos dans « Buchon Max : Scènes de la vie comtoise », présentation par Michel Venus, Sainte-Croix, Presse du Belvédère, 2004, p. 329.

<sup>2</sup> Champfleury, dans la préface de *Poésies ; Poésie franc-comtoises /Max Buchon. Poésie de Hebel*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878, p. 2.

ce félibre provincial, n'a effectivement pas su forcer les portes de la renommée en France, ni eu de véritable impact sur la littérature parisienne.

Dans un premier temps, il convient de souligner que Max Buchon est toujours resté fidèle à sa province, dont il chante la nature et décrit les traditions. Contrairement à tous les littérateurs provinciaux qui fréquentaient les salons parisiens, le poète franc-comtois a refusé de quitter son petit village de Salins et, « inflexible dans ses principes et ses vertus »<sup>1</sup>, selon les mots de Champfleury, il a volontiers tourné le dos à Paris. En retour, Paris a fait de même. Mais tandis que les parisiens, conventionnels, ne goûtaient guère ses chansons populaires, les francs-comtois n'étaient pas sensibles au réalisme qui leur était révélé dans les journaux de Salins. Champfleury ne cessera de répéter à son ami cette leçon :

Nulle part en Europe on n'apprendra à écrire un réel français qu'à Paris... Le provincialisme a son côté utile, à la condition d'en sortir.<sup>2</sup>

Il ajoute plus loin que « sa Muse est restée rustique. De la plupart de ses pièces s'échappent une saveur domestique, une franchise de touche qui ont leur charme, à condition qu'on veuille bien y pénétrer »<sup>3</sup>. Cette discordance entre Buchon et ses lecteurs parisiens tient non seulement au fait que ses tableaux rustiques et réalistes sont trop empreints de couleur locale, mais aussi à son emploi du patois franc-comtois. Sainte-Beuve reproche en effet au poète d'être resté enfermé dans ce dialecte qu'il définit comme « une langue qui est restée à l'état rustique et qui n'a pas fait fortune »<sup>4</sup>. De même Champfleury conseillait à son ami de se débarrasser de ce patois, où selon lui la littérature et la poésie avaient peu à glaner.

La Muse de Max Buchon, empruntant aux paysannes leurs robes de tous les jours, ne coïncidait pas, à cette époque, avec la Muse française qui ne se figurait la campagne qu'à travers la toilette d'« une bergère aux plus beaux jours de fête »<sup>5</sup>. Étant également d'origine salinoise, Courbet n'a lui non plus épargné aucun effort pour tirer son ami vers le chemin de la gloire. Il a ainsi écrit :

---

<sup>1</sup> Selon Jules Troubat, *Une amitié à la D'arthez, Champfleury, Courbet, Max Buchon*, Paris, Lucien Duc, Éditeur, 1900, p. 57.

<sup>2</sup> Champfleury, cité par Jules Troubat dans *Une amitié à la D'arthez, Champfleury, Courbet, Max Buchon*, op. cit.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>4</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, tome X, Paris, Michel Levy Frères, 1868, p. 173.

<sup>5</sup> Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, chant II, publié avec des notes par É. Geruzez, Paris, Librairie hachettes et C<sup>ie</sup>, 1881, p. 15.



Si ce sauvage, notre ami Buchon, avait voulu habiter Paris et se mettre au courant des mœurs, en un mot faire ce que nous avons fait, il aurait fait l'affaire... il avait tout ce que n'avait pas Champfleury... C'est d'autant plus dommage qu'il avait en lui des qualités qu'il n'a pas osées, il avait l'esprit de critique, la rationalité franc-comtoise, il avait le style, l'éducation nécessaire, la faculté généralisatrice, de la fortune que nous n'avions pas.<sup>1</sup>

Dans un deuxième temps, si l'on observe l'œuvre poétique de Buchon dans sa totalité, il faut convenir du fait que le réalisme du poète franc-comtois est un réalisme du premier degré. Max Buchon représente en effet la réalité telle qu'elle est immédiatement visible, comme le souligne Hugo Frey dans la thèse qu'il a consacrée au poète : « réaliste dans toute la force du terme, Buchon préfère la laideur vraie des choses à une beauté imaginaire et ne dédaigne ni un détail trivial, ni une scène vulgaire »<sup>2</sup>. Pour F. Bovet, ce type de réalisme manque cruellement de profondeur :

Buchon semble borner son ambition à être le copiste fidèle de la nature, il ne va pas au-delà de ce qu'il voit, il peint pour peindre. Il appelle un chat un chat, une chèvre une chèvre, et même le dirai-je ? Un cochon un cochon... Oui un cochon ! [...]. La pauvre bête a perdu tous ses titres. Voilà le réalisme dans tout son scandale.<sup>3</sup>

Si Buchon n'a pas fait une considérable trouée dans la littérature française, c'est parce qu'il s'est borné, comme d'autres poètes de son temps, à une reproduction littérale et photographique de la réalité. Il est par conséquent tombé dans le vérisme, c'est-à-dire l'annotation fidèle et minutieuse, voire crue, du détail réputé vrai, au point que ses poèmes ont été considérés comme « l'imitation servile du vrai »<sup>4</sup>. Aux yeux de Bovet, « comme Buchon supprime encore tout ce qui dans Hebel est prédiction morale et philosophie, Buchon est plus réaliste encore que Hebel lui-même »<sup>5</sup>. La foncière erreur du poète franc-comtois est donc de n'avoir pas été capable d'introduire dans son œuvre des questions d'ordre existentiel, philosophique ou moral, sur la souffrance, la vie et la mort. Or, c'est exactement ce qui lui aurait permis de s'élever au-delà de ce premier degré de réalisme pour accéder au deuxième degré, comme l'ont fait les poètes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Lettre de Courbet à Buchon, datée de 1863 ou 1864, citée dans *Les Débuts du roman rustique : Suisse, Allemagne, France* de Rudolf Zellweger, Editeur, E. Droz, 1941, p. 204.

<sup>2</sup> Hugo Frey, *Buchon et son œuvre*, Besançon, Imprimerie de l'Est, 1940, p. 156.

<sup>3</sup> Félix Bovet, dans sa préface aux *Poésies complètes de J.-P. Hebel*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>4</sup> Philippe Van den Heede, *Réalisme et vérité dans la littérature*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2006, p. 67.

<sup>5</sup> Félix Bovet, dans sa préface aux *Poésies complètes de J.-P. Hebel*, *op. cit.*, p. 5.

Enfin, si le réalisme de Buchon n'a pas fait de lui un grand poète et n'a pas su piquer la curiosité des lecteurs parisiens les plus blasés, il a néanmoins préparé toute une génération, alors plongée dans les outrances et les frénésies du romantisme, à découvrir les mines cachées de cet art nouveau. Les grands fleuves n'ont pas, souvent, d'autres origines que ces ruisselets. Quoique resté très vrai, naïf et paysan, incapable de plaire au plus grand nombre de ses contemporains, Buchon mérite cependant d'être applaudi et salué pour son rôle de précurseur.

### **1.1.3. Le réalisme familial et social de François Coppée**

La poésie de François Coppée apparaît dans la littérature juste après la naissance officielle du mouvement réaliste et impose une nouvelle esthétique réaliste, très différente de celle, rustique, de Buchon. Elle présente un caractère insurrectionnel qui s'oppose à tous ceux qui cherchent dans la poésie le raffinement du fond et la curiosité de la forme. La vie intime et familiale du poète a joué un rôle primordial dans son inspiration poétique. En effet, la famille de Coppée lui a enseigné l'art de la simplicité, de l'affection et de la déférence. Elle lui a également fourni des images lyriques qui ont nourri essentiellement ses premiers recueils. De plus, comme tous les autres écrivains de la capitale, Paris l'a formé, aussi bien moralement qu'intellectuellement, et lui a inspiré beaucoup de ces sujets terre à terre qui inscrivent son œuvre dans la vraisemblance.<sup>1</sup> François Coppée connaissait Paris dans ses moindres replis et dans tous ses aspects familiaux, bourgeois et populaires. Il a vécu dans les faubourgs, s'est mêlé aux petites gens de son quartier, aux jours de fête, et il chérissait sincèrement les pauvres. Pour autant, il est toujours resté le fils obéissant de la capitale, fidèle et loyal :

Il est le fils de ce Paris [...] qu'il aime pour ses qualités et même pour ses défauts, qu'il admire jusque dans ses fureurs et ses folies, qu'il pardonne jusque dans ses ivresses sur lesquelles il jette le manteau indulgent des fils de Noé, de ce Paris dont il a sondé toutes les intimités, fait ressortir les poésies cachées, glorifié les patriotiques grandeurs.<sup>2</sup>

Nous allons maintenant explorer le réalisme de la poésie coppéenne. Nous verrons qu'il oscille entre un lyrisme personnel et un lyrisme d'inspiration parisienne qui reflète les soucis et les drames des habitants de son faubourg.

---

<sup>1</sup> Adolphe Lescure, *François Coppée, l'homme, la vie et l'œuvre*, avec des fragments de mémoires par François Coppée, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1889, pp. 1-30.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 16.

### 1.1.3.1. La poésie lyrique

La poésie lyrique coppéenne apparaît essentiellement dans deux recueils, *Le Reliquaire* ainsi que *Promenades et Intérieurs*, où Coppée essayait encore ses ailes naissantes de poète en exploitant largement les premières veines franches de son talent. Les poèmes du *Reliquaire* sont imprégnés de la profonde douleur qui fait suite à la mort de son père et de sa sœur cadette. Ils racontent souvent, avec une grande sincérité, les émotions profondes du poète dévoilées fidèlement au lecteur, sous forme de confidences. Citons par exemple ces vers exprimant les hommages et les grâces que le poète rend à ses parents et à sa sœur aînée :

C'est une histoire simple et très mélancolique  
Que raconte l'étrange et lugubre relique :  
Les baisers sur les mains froides des vieux parents ;  
La bénédiction tremblante des mourants ;  
Et puis deux orphelins tout seuls, le petit frère  
Infirme, étiolé, qui souffre et qui se serre,  
Frileux, contre le sein d'un ange aux cheveux blonds ;  
La grande sœur, si pâle avec ses voiles longs,  
Qui, la veille, devant le linceul et le cierge,  
Jurait aux parents morts, à Jésus, à la Vierge,  
D'être une mère au pauvre enfant, frêle roseau ;<sup>1</sup>

Citons également ces vers élégiaques dont la tonalité farouchement triste reflète la souffrance profonde et précoce qui, à la mort de son père, a accablé les fragiles épaules du poète et affligé son âme :

Puis un signe de croix était une fatigue  
Pour son bras. Il savait souffrir, et non prier.  
Il est mort ! Une nuit, je l'entendis crier.  
J'accourus, je penchai la tête vers sa couche,  
Et sa dernière haleine a passé sur ma bouche,  
Et depuis ce temps-là je n'ai plus de gaîté.<sup>2</sup>

Les poèmes de *Promenades et Intérieurs* sont quant à eux inspirés de la réalité familière et quotidienne. François Coppée fait de Paris et ses faubourgs le cadre ou l'horizon de tous ses poèmes. Il prend plaisir à décrire la région suburbaine de Paris malgré sa laideur, à chanter la campagne dont la robe change au rythme des saisons et à raconter de menus souvenirs. Il

---

<sup>1</sup> François Coppée, « Une sainte », *Le Reliquaire* dans *Poésie complètes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1923, p.17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

dépeint, avec l'œil d'un photographe, le pêcheur qui suit des yeux son petit flotteur rouge et « le liège [qui] soudain fait un plongeon trompeur »<sup>1</sup>. Il s'attarde sur l'aiguilleur, habitant un modeste logis près du chemin de fer, qui est parfois remplacé par sa femme pour tenir le levier ; ou encore sur la veuve dont le fils est parti à la guerre et qui, demandant de ses nouvelles aux passants, l'attend impatiemment sur le seuil de sa maison<sup>2</sup>. Dans la banlieue, Coppée s'intéresse surtout aux petites gens qui animent les baraques et les guinguettes. Si l'on peut lui reprocher de s'en tenir trop souvent à des énumérations en rimes riches de détails plats, il faut convenir que le poète en obtient néanmoins un effet singulier, comme dans l'exemple suivant :

Vous en rirez. Mais j'ai toujours trouvé touchants  
Ces couples de pioupious qui s'en vont par les champs,  
Côte à côte, épluchant l'écorce de baguettes  
Qu'ils prirent aux bosquets des prochaines guinguettes.  
Je vois le sous-préfet présidant le bureau,  
Le paysan qui tire un mauvais numéro,  
Les rubans au chapeau, le sac sur les épaules,  
Et les adieux naïfs, le soir, auprès des saules,  
À celle qui promet de ne pas oublier  
En s'essuyant les yeux avec son tablier.<sup>3</sup>

De toute évidence, ces premières tentatives poétiques sont tirées de l'inspiration personnelle, étroite et triste, d'un « homme au début de l'ambition et de l'art qui ne sait pas encore se préoccuper du spectacle extérieur et de la vie des autres »<sup>4</sup>. Malgré tout, on ne peut que saluer la sobriété, l'exactitude du dessin, la justesse des couleurs employées et surtout la sincérité de ces premiers recueils. Ce sont ces qualités maîtresses qui aideront Coppée à prendre conscience de sa force poétique, à laisser libre cours à sa virtuosité et à s'ouvrir davantage aux autres, pour aborder sans défaillance toutes les vérités du « spectacle extérieur ».

---

<sup>1</sup> François Coppée, *Promenades et Intérieurs*, Paris, Alphonse Lemerre, 1920, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup> Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1886, pp. 79-111.

### 1.1.3.2. La poésie populaire

Avec *Les Humbles*, le poète se libère totalement du lyrisme en passant d'un regard tourné vers le dedans à un regard orienté vers le dehors. Dans ce recueil, François Coppée nous présente en effet une poésie impersonnelle qui lui vaut la reconnaissance de son talent et marque un véritable tournant dans l'histoire de la poésie française. Recueil le plus marquant de son œuvre, *Les Humbles* met en scène les histoires des gens issus des classes moyennes et inférieures. Coppée donne à ces histoires ordinaires une dimension épique dans la mesure où, en dépit de leur statut social, ses héros ont quelque chose de sublime et sont capables d'accomplir des actions éclatantes. Il met en lumière non seulement les douleurs, les frustrations, les sacrifices ingénument héroïques, mais aussi les générosités, les plaisirs et les petits bonheurs de ceux que le poète aime nommer « les vaincus résignés de la vie »<sup>1</sup> et de l'art.

L'originalité de ce recueil vient du fait qu'il introduit dans le domaine poétique du XIX<sup>e</sup> siècle des thèmes et des figures qui jusque-là lui étaient étrangers. *Les Humbles* dévoile les drames cachés des gens simples tels que le petit employé, le boutiquier et l'ouvrier, dans un cadre qui n'est pas celui de la légende ni même de l'Histoire, mais celui de la réalité contemporaine. Le poète nous donne à voir, sans détours, la pauvreté et le monde du travail tels qu'ils sont. Coppée fait preuve d'une véritable capacité d'observation qui lui permet de viser juste. Aux yeux d'Adolphe Lescure, la vérité est l'élément premier de sa poésie.<sup>2</sup>

Le premier conte noir des *Humbles* célèbre la figure de la nourrice, victime domestique de l'ingratitude sociale. Coppée raconte la touchante histoire de ce personnage avec beaucoup de sympathie :

Elle était orpheline et servait dans les fermes.  
Saint-Martin et Saint-Jean d'été sont les deux termes  
Où les gros métayers, au chef-lieu de canton,  
Disputant et frappant à terre du bâton,  
Viennent, pour la saison, louer des domestiques.  
À peine arrivait-elle en ces marchés rustiques,  
Qu'un fermier l'embauchait au plus vite, enchanté

---

<sup>1</sup> François Coppée, *Poésies complètes*, illustrations de Émile Boilvin et Rossi, Alphonse Lemerre, Paris, 1923, p. 163.

<sup>2</sup> Adolphe Lescure, *François Coppée, l'homme, la vie et l'œuvre*, op. cit., p. 144.

Par sa figure franche et sa belle santé.<sup>1</sup>

Cette femme honnête et brave, une fois mariée et mère à peine, se fait exploiter par un mari fainéant, ivrogne, sans pitié et sans cœur, qui la soumet aux affronts d'une maternité mercenaire :

Ce monstre, le jour même où sa femme accoucha,  
– L'huissier ayant saisi le ménage, – chercha  
Le moyen d'exploiter encore sa femelle ;  
Et quand il vit son fils mordant à la mamelle,  
Il se frotta les mains. Chose horrible ! Il fallut,  
Pour sauver le vieux toit, la vache et le bahut,  
Que la mère quittât son pays, sa chaumière,  
Son enfant, les yeux clos encore à la lumière,  
Et qui, dans son berceau, gémissait, l'innocent !  
Qu'elle vendît, hélas ! Son lait, plus que son sang,  
Et que, le front courbé par cet acte servile,  
Douloureuse, elle prit le chemin de la ville.<sup>2</sup>

La pauvre paysanne sacrifie ainsi le bonheur de sa première maternité pour le salut commun de sa famille. Elle est engagée par un couple de bourgeois pour nourrir un enfant chétif et malingre, fruit d'un mariage froid et sans amour. Le sacrifice de la nourrice est d'autant plus grand qu'il est mis en parallèle avec l'insouciance de la mère du nourrisson, femme égoïste et frivole qui ne voit dans la grossesse qu'une gêne et dans la maternité qu'un ennui :

Triste foyer ! La mère était toujours en course,  
Le père était au cercle, au Palais, à la Bourse ;  
Et, quand à leur enfant, ils ne le voyaient pas,  
Sauf quelquefois, le soir, à l'heure des repas,  
Où le chef de maison, par pure bonté d'âme,  
S'écriait : « Votre fils est fort joli, madame ! »  
Puis, époux plein d'égards et sachant ce qu'il doit,  
Il riait au petit et lui donnait son doigt.  
Mais Madame bâillait, n'étant pas satisfaite  
D'une robe apportée alors pour quelque fête,  
Et, jugeant qu'on avait assez de l'avorton,  
Disait : « Il se fait tard. Allez coucher Gaston. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> François Coppée, «la nourrice », *Poésies complètes, op. cit.*, p. 269.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 271.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 274.

L'enfant bourgeois ne tarde pas à succomber sur le sein de la nourrice. Celle-ci, libérée de l'engagement qui la liait à ses maîtres, souhaite aussitôt retourner auprès de son propre nourrisson. Elle oublie d'un seul coup toute l'amertume et la rancœur qu'elle a pu ressentir, heureuse face à la perspective de pouvoir maintenant se consacrer uniquement à son enfant chéri, la chair de sa chair. Elle ne demande rien, sinon de vivre joyeusement ce qui lui reste de sa vraie maternité :

Congédiée alors avec quelques louis  
Et l'esprit inquiet de cette mort subite,  
La nourrice voulut revenir au plus vite  
Au fils qu'elle pouvait allaiter aujourd'hui,  
À l'enfant campagnard, qui se portait bien, lui !<sup>1</sup>

Mais la fin de ce court récit est tragique : en rentrant chez elle, la nourrice ne trouve qu'un berceau vide. Son enfant est mort :

La porte est entr'ouverte, elle entre. – Qu'il fait noir ! [...]  
Et, dans l'ombre, parmi les choses de rebut,  
Sale, brisé, couvert de toiles d'araignée,  
– Objet horrible aux yeux d'une mère indignée  
Et qu'on avait jeté dans ce coin sans remord, –  
L'humble berceau d'osier du petit enfant mort.  
Elle tomba. C'était la fin du sacrifice.<sup>2</sup>

Dans ce récit poétique, tout est frappant : le thème, la netteté et la simplicité avec laquelle l'histoire est racontée, les événements se succédant par ordre chronologique. Toute l'esthétique réaliste est là : l'intrigue puise dans le quotidien, les descriptions permettent de mieux appréhender le réel, le poète met en évidence les rapports qui unissent le personnage et son milieu. Dès les premiers vers, il précise le lieu, le temps et les circonstances de son sujet : « Saint-Martin et Saint-Jean d'été sont les deux fermes / Où les gros métayers, au chef-lieu de canton, / Viennent, pour la saison, louer des domestiques ». Coppée décrit ensuite son personnage et tous les détails sont porteurs de sens. Ce qui saute aux yeux dans cette description, c'est la manière dont la nourrice est présentée : elle est effacée dans le texte, de la même façon qu'elle est effacée dans la société. Elle n'a pas de nom, on sait seulement qu'elle est « orpheline » et qu'elle travaille en tant que « domestique » dans les fermes. Le poète la

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 276.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 277.

décrit en suivant le point de vue de ces « gros métayers » qui souhaitent l'embaucher. Son regard reflète donc celui de la société mais il s'en dégage une tonalité ironique, dissimulée dans le choix des adjectifs et des figures rhétoriques qui dévalorisent le personnage « robuste comme un bœuf », « exacte comme un coq » ou encore « probe comme un gendarme ». Par leur aspect populaire, ces images révèlent une certaine familiarité et montrent que le poète est non seulement très proche de ce milieu mais aussi très conscient de la situation de ces humbles.

Avec, dans l'observation comme dans l'expression, la même exactitude visant à s'approcher au plus près de la vérité, Coppée raconte beaucoup de ces histoires cachées et muettes. Citons par exemple celle du « Petit Épiciier », un homme brave à qui la vie semble sourire jusqu'au moment où il se marie avec une femme hargneuse et froide qui ne veut pas avoir d'enfant. Il souffre atrocement de ne pas connaître le sentiment de la paternité car « Il n'avait qu'un désir, il n'avait qu'un espoir / Être père ! C'était son idéal »<sup>1</sup>. Accablé de tristesse et de désespoir, seul dans sa boutique qui est aussi sombre que son cœur, il ne trouve de réconfort que lorsqu'il peut se montrer charitable envers les enfants des autres. Citons également l'histoire d'une orpheline élevée par un bourgeois qui l'a obligée à lui faire une terrible promesse : celle de vivre fille à jamais afin de ne pas se mésallier. Or la jeune fille est amoureuse du fils d'un fermier, d'un amour pudique et secret. Le serment qui ne peut être rompu brise les deux jeunes cœurs et tue tout espoir d'union future<sup>2</sup>. Enfin, mentionnons l'histoire de cet adolescent né hors mariage qui apprend de sa mère qu'elle ne peut plus travailler et qu'elle est endettée. L'adolescent comprend qu'il va devoir abandonner ses rêves, alors que ses brillantes études lui promettaient un avenir radieux. Condamné au sacrifice de ses ambitions et de ses espérances légitimes, il connaît une morne existence de petit employé qui doit également travailler de nuit, mettant à profit ses talents de musicien, afin de gonfler un peu son maigre revenu :

Il apprit qu'il n'avait que le nom de sa mère  
Et qu'elle n'était pas veuve aux yeux de la loi. [...]  
Un drame très banal. Le coupable était mort  
Brusquement, sans avoir pu réparer son tort ;  
Elle eût voulu le suivre en ce moment funeste,

---

<sup>1</sup> *Ibid.* « Le Petit Épiciier », p. 280.

<sup>2</sup> *Ibid.* « Petits bourgeois », p. 289.



Mais elle avait un fils – « Un fils ! tu sais le reste.  
 Voilà, depuis seize ans, mon désespoir profond.  
 Je n'ai plus de santé, mes pauvres yeux s'en vont,  
 Tu n'as pas de métier et nous avons des dettes. »  
 L'enfant avait rêvé gloire, sabre, épauettes,  
 Un avenir doré, les honneurs les plus grands.  
 À présent, il voulait gagner douze cents francs,  
 [...]

Un emploi très modeste occupa sa journée ;  
 Et la bonne moitié de sa nuit fut donnée  
 À racler des couplets dans un café-concert ;  
 Car il avait raison, et pour vivre, tout sert.  
 Mais, du jour où l'enfant accepta la bataille,  
 Il cessa tout à coup de grandir ; et sa taille  
 Restait petite ainsi que son ambition.<sup>1</sup>

À travers ces exemples que nous n'avons multipliés que pour montrer la substance de la poésie des *Humbles*, il peut sembler au lecteur que la poésie de François Coppée n'est que la peinture exacte de la réalité familière et populaire. Or, c'est en délaissant tout ce qui est à ses yeux poncif et précieux que le poète dévoile bravement tous les secrets du réel, fait tomber tous les masques et fouille soigneusement tous les détails. Le réalisme de François Coppée, qui découle naturellement de ses textes, sans exagération ni mauvais goût, s'affirme d'abord dans le choix de ses personnages. Ce n'est pas parce qu'il s'agit de gens simples et ordinaires qu'ils ne sont pas capables de ressentir une douleur immense ou une mélancolie profonde, de faire preuve d'une grande bonté d'âme, de se sacrifier pour ceux qu'ils aiment ou encore d'accomplir des exploits dignes des plus grands héros. Le réalisme coppéen apparaît également dans la manière dont le poète présente ces personnages. Tantôt il dépeint leur physionomie, comme celle de l'épicier, « Ce petit homme roux, aux pâleurs malades »<sup>2</sup>. Tantôt il dresse un portrait moral, comme par exemple celui du mari de la nourrice : « Elle épousa ce beau tyran de cabaret, / Ce fainéant avait des instincts de vampire »<sup>3</sup>. Tantôt, enfin, il décrit une attitude, un geste, une démarche ou un comportement, tel que le sacrifice de la mère du petit épicier qui, veuve depuis peu, préfère être confrontée à la solitude plutôt que de contrarier sa bru jalouse : « Je la gêne et ne puis plaire à cette jeunesse. / Je retourne à Soissons, vois-tu, cela vaut mieux. / Elle dit, de l'air doux et résigné des vieux, / Et partit,

---

<sup>1</sup> *Ibid.* « Un fils », p. 282.

<sup>2</sup> *Ibid.* « Le Petit Épicier », p. 278.

<sup>3</sup> *Ibid.* « la nourrice », p. 270.

sans pleurer, mais affreusement triste »<sup>1</sup>. Ainsi, que ce soit à travers un portrait physique, moral, ou à travers la description des actions de ses personnages, le poète, quoi que formellement absent du texte, s'engage et prend parti, implicitement, pour l'un ou l'autre des personnages qu'il nous présente.

Cette faculté extraordinaire d'observation et cette virtuosité poétique remarquable nous amène à affirmer, sans hésitation, que ces drames présentés par François Coppée, laissant souvent l'émotion du lecteur flotter entre un sourire et une larme, ne sont pas moins touchants ni moins dramatiques que les histoires racontées par Balzac ou par Maupassant. On retrouve en effet dans sa poésie toutes les joies simples, tous les malheurs triviaux et tous les actes héroïques ignorés qui méritent d'être célébrés et que le poète dépeint avec un très haut degré de netteté et de sincérité.

### **1.1.3.3. François Coppée, un novateur ?**

Tout commence avec l'apparition des *Humbles* en 1872. Nous n'exagérerions pas en disant que c'est à partir de cette date que Coppée a véritablement marqué la poésie française. Le mouvement qu'il amorce se caractérise par la nouveauté du sujet et de la manière dont celui-ci est traité. Pour certains, ce mouvement est assez semblable à celui qui emporte le roman à la même époque. Il est donc novateur dans tous les sens du terme car au moment où la plupart des poètes français étaient encore épris du rare, du précieux, de l'extraordinaire et se plongeaient encore dans les grandioses spectacles de la nature ou de l'Histoire, Coppée s'est intéressé au quotidien des gens ordinaires. Il était l'un des rares à oser sonder, avec ses vers audacieux, les mystères des vies silencieuses et à panser doucement les blessures des petites gens. Le seul à être capable de faire jaillir une nouvelle humanité, avant lui muette et dédaignée, ainsi que des sentiments simples et des passions triviales. Il était l'un des rares, enfin, à accepter volontiers d'être le porte-parole de ces humbles qui l'attendaient depuis la disparition de François Villon. Le même sang chauffait les veines poétiques de ces deux hommes qui, l'un comme l'autre, avaient besoin de pouvoir choisir librement leur source d'inspiration, afin que leur génie puisse se déployer.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.* « Le Petit Épiciers », p. 280.

<sup>2</sup> Edmond Haraucourt, « François Coppée », dans *Le Correspondant*, Paris, revue mensuelle : religion, philosophie, politique, 1908, p. 878.

Cette originalité, qui apparaissait déjà en filigrane dans les premiers essais poétiques de François Coppée, s'épanouit largement dans la poésie des *Humbles*. Rien de plus humain que cette poésie d'un genre nouveau, où les détails les plus mesquins deviennent des signes de la beauté cachée, du charme secret d'une vie. Rien de plus réaliste que ces misères et ces résignations que le poète honore d'une attention spéciale en les célébrant dans sa poésie.

Il est vrai que Sainte-Beuve avait déjà donné des exemples de cette poésie réaliste dans *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*<sup>1</sup>, mais par leur forme cruellement recherchée et entortillée, ces poèmes restent beaucoup moins réalistes que ceux de Coppée<sup>2</sup>. Hugo aussi, dans *La Légende des siècles*, avait mené de semblables tentatives. Il chantait souvent les petites gens en montrant leurs infortunes dramatiques, leurs douleurs désespérées et leurs sacrifices éclatants. Citons par exemple l'histoire du « petit Paul » qui a perdu sa mère, au moment même où il est venu au monde. Orphelin de mère, il devient très tôt orphelin de père car celui-ci se remarie et confie Paul à son aïeul. Hugo décrit minutieusement les moments de joie extrême que vit l'enfant en compagnie de son grand-père, moments qui contrastent amèrement avec les jours noirs que lui fait subir sa marâtre après la mort du vieillard. Malgré cette attention toute particulière portée aux malheurs des personnes de condition sociale modeste, il faut admettre que l'auteur des *Misérables* ne peut pas se passer de l'élégance et de l'éloquence qui marquent son style, même devant la réalité la plus sombre. Il ne peut pas chanter l'histoire du petit Paul sans y rajouter quelque chose de lui-même, sans reprocher à Dieu ce sombre destin, ni sans faire appel à toute la beauté de la nature<sup>3</sup> :

Donc l'humble petit Paul naquit, fut orphelin,  
Eut son grand œil bleu d'ombre et de lumière plein,  
Balbutia les mots de la langue ingénue,  
Eut la fraîche impudeur de l'innocence nue,  
Fut cet ange qu'est l'homme avant d'être complet ;  
Et l'aïeul ; par les ans pâlis, le contemplait  
Comme on contemple un ciel qui lentement se dore.  
Oh ! Comme ce couchant adorait cette aurore !<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, *op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>4</sup> Victor Hugo, « Petit Paul », *La Légende des siècles*, nouvelle série, Tome II, Paris, Calmann Lévy, 1877, p. 323.

Contrairement à ceux de François Coppée qui en sont presque dépourvus, les vers de Victor Hugo sont truffés d'images rhétoriques. L'emploi fréquent de l'oxymore (« son grand œil bleu d'ombre et de lumière plein »), de la métaphore (« cet ange », « ce couchant », « cette aurore ») et de la comparaison (« l'aïeul [...] le contemplait / Comme on contemple un ciel qui lentement se dore ») donne à sa poésie de la grandeur, mais selon nous, cette grandeur rend la poésie de Victor Hugo moins réaliste que celle de Coppée.

François Coppée est donc le premier à exceller dans le genre de la poésie réaliste, et sa supériorité par rapport à ses contemporains vient du fait qu'il est capable de tisser d'une bagatelle un poème et d'y réserver la part de la poésie. Dans la composition de ses vers, il fait preuve d'une habileté technique et d'une virtuosité poétique incomparables. Ces deux traits sont caractéristiques de son originalité et de sa créativité. On peut se référer au témoignage d'Edmond Haraucourt, dans *Le Correspondant*, pour bien mettre en évidence cette singularité :

Il est novateur, non seulement par le choix des sujets, mais aussi par la texture de son vers : pour des images insolites avant lui, il apporte un tour personnel, des vocables, un rythme, et son alexandrin est si vraiment à lui que, dès la première heure, on va pouvoir en composer la parodie. [...]. Sa métrique est d'un nombre admirable, multiple, complexe, retors : il excelle à l'agencement des sonorités lentes qui tout à coup se relèvent d'un trille imprévu, et par le contraste de son prosaïsme intentionnel avec la magnificence de ses rimes, il engendre pour l'œil, pour l'oreille, pour l'esprit, des effets de surprise qui nous sont ravissement [...].<sup>1</sup>

Mentionnons également les hommages qu'Alphonse de Lescure rend à l'auteur des *Humbles* dans un ouvrage intitulé *La vie et l'œuvre de François Coppée*. Celui-ci ne peut que faire l'éloge de cette originalité remarquable et de ce talent extraordinaire :

C'est là qu'il devait planter, sur un de ces coteaux modérés dont Sainte-Beuve lui avait enseigné le chemin, ce drapeau d'une inspiration toute personnelle, indépendante de toute imitation, supérieure à toute rivalité. Ce recueil des *Humbles*, qui demeure un des ouvrages les plus caractéristiques de son talent, sacra dès son apparition, son auteur comme maître dans cet art tout particulier, où la vérité classique du sentiment humain, la justesse pittoresque de l'impression vue,

---

<sup>1</sup> Edmond Haraucourt, « François Coppée », dans *Le Correspondant*, *op. cit.*, p. 880.

vécue, sont assaisonnées, aiguisées de cet accent tout contemporain qu'on a appelé modernisme ou modernité.<sup>1</sup>

Un peu plus loin, Lescure met en lumière la persévérance et le courage de ce poète qui va directement vers son but, à savoir la réalité et rien d'autre, faisant de sa réputation littéraire le dernier de ses soucis :

Coppée eut non seulement le courage de son système, il en eut, comme tous les vrais novateurs et initiateurs, la témérité, il poussa parfois sa méthode à l'extrême, ne s'inquiétant que du suffrage des hommes sincères comme lui, et se moquant d'avance des trop faciles représailles de la charge et de la parodie. La vérité seule supporte la charge. La réalité, même quand elle fait rire, n'est jamais ridicule.<sup>2</sup>

Cette glorieuse reconnaissance que tout le monde recherche n'intéresse pas Coppée. En 1906, dans la préface de son livre, « *Des vers français* », il affirme y avoir renoncé, préférant la sincérité de l'art et la réalité des vers, la joie d'être fidèle à soi-même, à Paris, aux humbles et à la Poésie :

D'ailleurs, je m'inquiète peu du sort de ce livre. La renommée littéraire est une vanité à laquelle j'ai renoncé, comme à bien d'autres. Qu'on me pardonne seulement une innocente fierté, celle de cultiver encore, au soir de ma vie, un art qui fut mon constant souci et qui m'a donné mes joies les meilleures. Peut-être ai-je été un très insuffisant serviteur de la Poésie ; je demeure du moins un des plus fidèles.<sup>3</sup>

Ces gens simples qui ne pouvaient pas se payer le luxe de la poésie s'élèvent désormais et grâce à Coppée jusqu'à ses hauteurs. Ainsi le poète des humbles est digne du titre de novateur. François Coppée est en effet l'initiateur d'une nouvelle méthode poétique, parce qu'il est audacieusement entré dans l'existence disgraciée par le destin aveugle de ces humbles, dans leur intérieur sombre et plein de sacrifices quotidiens, pour faire de leurs secrets profonds et de leurs cruelles souffrances des poèmes qui ont constellé la poésie française.

---

<sup>1</sup> Adolphe Lescure, *François Coppée, l'homme, la vie et l'œuvre, avec des fragments de mémoires par François Coppée*, op. cit., p. 137.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>3</sup> François Coppée, *Poésies complètes*, op. cit., p. 31-32.

#### 1.1.3.4. La réception de la poésie de François Coppée

Nombreux sont ceux qui ont applaudi l'œuvre de François Coppée et qui ont trouvé un immense plaisir dans la sincérité de son art et dans la chaleur de ses vers. Par l'originalité et la clarté de son projet poétique, qui touche profondément les soucis d'une classe très vaste de la société, le poète a pu gagner la confiance du lecteur et recevoir les éloges de ses homologues. Paul Bourget révèle l'un des secrets à l'origine de ce succès précoce, tout en exprimant son admiration pour ce génie littéraire :

Il semblait qu'une bonne fée présidât à la conduite de sa vie personnelle et littéraire. Le succès lui avait été accordé très jeune. Depuis *Le Passant*, ses œuvres se succédaient, toutes originales, toutes bien accueillies d'un public pour lequel il était mieux qu'un auteur, un ami<sup>1</sup>.

De cette manière, pour un certain nombre de critiques et d'hommes de lettres, la nouveauté et la familiarité de l'approche thématique de Coppée ont constitué son premier laissez-passer. On rajoutera à cela son éducation populaire. Rappelons en effet que c'est la situation familiale et financière de Coppée qui l'a empêché de devenir un poète conventionnel, conforme aux normes et usages reçus. Formé par la dureté et la mélancolie de la vie faubourienne, il était très proche des pauvres et savait, mieux que les autres poètes, comprendre leurs drames et les transmettre au lecteur avec justesse et simplicité. Cela confère à son œuvre une authenticité, une prééminence et une singularité remarquables :

Aucun écrivain contemporain n'aura connu une saute plus brusque de destinée que le petit employé du ministère de la guerre qui se trouva tout à coup, en 1869, être devenu cet « auteur applaudi du *Passant* ». Tous les salons s'ouvrirent soudain devant ce jeune homme. Du plus modeste des milieux, il fut transporté dans le plus luxueux, comme par la magie de cette lampe merveilleuse qui fait d'Aladin, le fils du tailleur, le gendre du roi. [...]. Il avait trouvé une poésie vraie, et il l'avait trouvée, comme je le disais, avec son cœur. Bonnement et simplement, il a laissé sa vie entrer dans sa sensibilité, et de là, passer dans son cœur.<sup>2</sup>

Coppée ne doit son succès ni aux fées ni à la lampe magique d'Aladin, mais bien à la réalité dure et amère qu'il a vécue auprès de sa famille et des pauvres gens. C'est parce qu'il a

---

<sup>1</sup> Paul Bourget, *Pages de Critique et de Doctrine*, Paris, Librairie Plon, 1912, p. 269.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 278.

su rester fidèle à sa classe, à ses traditions, et parce qu'il connaissait très bien la valeur des humbles qu'il a célébrés, que son œuvre poétique a pu briller.

Outre l'admiration de P. Bourget, on signalera celle de Cherbuliez qui, dans sa réponse au discours de François Coppée, prononcée le 18 décembre 1884 à l'Académie française, exalte ce génie littéraire et rend hommage à la singularité et à la nouveauté de ses sujets poétiques :

Vous êtes, Monsieur, un Parisien de Paris et votre enfance s'est écoulée dans l'enceinte des fortifications. Ce ne sont pas les rochers et les torrents qui vous ont inspiré vos premiers vers. C'est une plante adorable que la renoncule glaciale qu'on cueille sur les hautes cimes en grattant la neige ; mais il ne fait pas dédaigner, comme une espèce trop vulgaire, la joubarbe qui pousse parmi les mousses de toits ou le coquelicot bien rouge, qui sonne la fanfare sur la crête d'une vieille muraille effritée. Vous n'avez jamais pensée qu'il n'y eût de beau que le rare, et vous avez découvert de bonne heure que les choses les plus communes ont une grâce de nouveauté pour qui sait les voir.<sup>1</sup>

Terminons par les propos de Jules Lemaître qui fait lui aussi l'éloge du talent de Coppée en saluant la souplesse de ses vers, la précision de son langage, la justesse de ses images et en soulignant la place prépondérante qu'on lui doit dans la poésie française, mais aussi sa spontanéité ainsi que son habile maîtrise de la versification et des mots :

Volontiers j'appellerais l'auteur du *Reliquaire* et des *Récits et élégies* le plus adroit, le plus doué de nos rimeurs. Il est venu au bon moment, quand notre versification n'avait plus grand progrès à faire, d'habiles poètes ayant tour à tour développé ses ressources naturelles. L'histoire en serait curieuse. [...]. M. François Coppée me rappelle les grands versificateurs de « l'âge d'argent » de la littérature latine. Il a les souplesses d'un Stace et les roueries d'un Claudien. Il est peut-être le seul poète de nos jours qui soit capable de faire sur commande de très bons vers. Et il est devenu en effet une façon de poète officiel, toujours prêt, lors des anniversaires et des inaugurations, à dire ce qu'il faut, et le disant à merveille.<sup>2</sup>

François Coppée était donc, aux yeux de la majorité de ses contemporains, un subtil assembleur de rimes et un grand peintre familier de la vie moderne. Mais, soucieux de relater tout ce qui peut sembler n'être que les petites insignifiances du quotidien, il a également été

---

<sup>1</sup> Lettre à Victor Cherbuliez citée par Adolphe Lescure dans *François Coppée, l'homme, la vie et l'œuvre*, *op. cit.* p. 182.

<sup>2</sup> Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, *op. cit.* p. 84

confronté à des détracteurs. Les Zutistes, groupe de poètes les plus novateurs de la période (parmi lesquels on peut citer Rimbaud, Verlaine, Consorts et Cros), ont fait de Coppée la cible parfaite de leur production parodique<sup>1</sup>, se moquant de son style modeste et de son réalisme cru. De même, Denis Saint-Amand, dans un article publié en 2009<sup>2</sup>, minimalise le succès littéraire de Coppée et ne voit en lui que le responsable de la naissance d'un genre nouveau, qu'il appelle « le Faux-Coppée »<sup>3</sup>, et celle du groupe des « Vilains Bonhommes » à la suite de la représentation de sa pièce, *Le Passant*<sup>4</sup>.

Aujourd'hui, si le nom de Coppée est délaissé, ce désintéressement n'est pas lié à un manque de virtuosité ou d'habileté technique, ni à son refus de la « grande poésie » comme le suggère Saint-Amand dans son article. Il s'agit plutôt, à nos yeux, d'un cas d'abandon général qu'a subi la poésie française dans son ensemble, comme le remarque Jules Lemaître : « Non, non, ne croyez pas que les poètes soient lus. Les plus heureux sont récités quelques fois »<sup>5</sup>. Peut-être que le problème est directement lié, comme le dit Edmond Haraucourt, aux goûts des générations, mais aussi à la double viabilité de l'œuvre littéraire :

La mémoire des siècles, leur sympathie ou leur intimité, changent d'objets dans la mesure où les générations elles-mêmes se transforment, et l'immortalité n'est qu'une intermittence. Chaque époque exhume du passé les poètes qui lui ressemblent, et les remet en honneur provisoire, humainement heureuse d'avoir retrouvé son image dans ces miroirs d'un autre temps. Mais la postérité ne daigne ressusciter ainsi que ceux dont l'œuvre reste deux fois viable parce qu'elle est deux fois honnête, par la franche expression d'une conscience et par la probité d'un art.<sup>6</sup>

Quoiqu'il en soit, Coppée mérite assurément de ne pas voir son nom tomber dans l'oubli. Il a, le premier, inauguré en poésie un réalisme relevé de goût, grâce à des vers qui ne sont jamais l'écho banal de sentiments ou de formules de convention, mais qui ont au contraire un accent de vérité et de justesse.

---

<sup>1</sup> *Album zutique* (1961), notes et édition de Pascal Pia, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 112.

<sup>2</sup> Denis Saint-Amand, *François Coppée ou les inimités électives*, *CONTEXTES* [en ligne], varia, mis en ligne le 26 mai 2009, URL : <http://contextes.revues.rog/4328> ; DOI : 10.4000/contextes.4328.

<sup>3</sup> Il s'agit de la poésie parodique du groupe Zutiste.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, *op. cit.*, p. 83.

<sup>6</sup> Edmond Haraucourt, « François Coppée », dans *Le Correspondant*, *op. cit.*, p. 874.



#### 1.1.4. Le réalisme scientifique de Sully Prudhomme

La question de la poésie scientifique a souvent été abordée par la critique littéraire, mais l'étude la plus brillante est celle de Jules Lemaître, qui figure dans son ouvrage intitulé *Les Contemporains, 1<sup>ère</sup> série*. Le critique se livre à une réflexion très active sur les possibilités et les modalités de ce genre poétique. Il en arrive à mettre en doute la capacité de la poésie à s'adapter aux sciences modernes, alors qu'il y a des genres issus de prose (comme le roman) qui sont plus souples que la poésie et plus en adéquation avec la rigueur et l'exactitude du langage scientifique :

Le mouvement scientifique et critique qui emporte notre âge est, au fond, hostile aux poètes. Ils ont l'air d'enfants fourvoyés dans une société d'hommes. Comment perdre son temps à chercher des lignes qui riment ensemble et qui aient le même nombre de syllabes, quand on peut s'exprimer en prose, et en prose nuancée, précise, harmonieuse ?<sup>1</sup>

Cette opinion est partagée par beaucoup d'autres critiques que nous aborderons ci-après. Concentrons-nous pour le moment sur J. Lemaître, qui met en évidence la difficulté du projet esthétique tout à fait nouveau de Sully Prudhomme. Ce poète souhaite en effet annexer la science à la poésie, deux sémiotiques dont l'interaction paraît à première vue contradictoire. Notons au préalable que dans notre développement, nous désignons par « les sciences » ou « la poésie scientifique » non seulement « la poésie industrielle »<sup>2</sup>, mais aussi tous les savoirs nouveaux à l'époque concernée, c'est-à-dire les sciences humaines ou exactes, ainsi que les sciences philosophiques ou morales.

Au début de son parcours, Sully Prudhomme ne craignait pas les objections des philosophes et des critiques littéraires de son temps. Il les avait prévues, de sorte qu'elles ne pouvaient pas l'ébranler. Il s'est montré capable d'y résister et d'y répondre en se mettant d'emblée au cœur de la problématique :

Le vers est en effet la forme la plus apte à consacrer ce que l'écrivain lui confie, et l'on peut, je crois, lui confier, outre tous les sentiments, presque toutes les idées. J'essaye donc cette forme sur une matière moins concrète que ne l'est d'ordinaire

---

<sup>1</sup> Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, *op. cit.*, p. 83.

<sup>2</sup> Selon l'expression de Wanlin Nicolas dans son article « L'imaginaire technique dans la poésie industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, 2010/4 n°150, p.51-61.

celle de la poésie. Selon l'opinion commune, la poésie perd ses caractères propres dès que le sujet traité cesse d'être aisément accessible aux esprits de moyenne culture. J'ai plus d'ambition pour mon art : il me semble qu'il n'y a, dans le domaine entier de la pensée, rien de si haut ni de si profond, à quoi le poète n'ait mission d'intéresser le cœur... Dans cette tentative, loin de fuir les sciences, je me mets à leur école, je les invoque et les provoque.<sup>1</sup>

Au lieu de fuir le problème, Sully Prudhomme y fait face. À l'instar des explorateurs qui ont défié la mort afin de trouver la vérité, le poète doit mettre en jeu sa renommée littéraire pour que cette même quête de vérité puisse aboutir :

Pourtant ils n'ont pas peur. La vérité suscite  
Au plus timide front que son amour visite  
Une sereine audace à l'épreuve de tout ;  
Immuable elle inspire à ses amants sa force,  
Et, quand de ses beaux yeux on a suivi l'amorce,  
Affamé de l'atteindre, on vit et meurt debout.<sup>2</sup>

Cette conception de l'œuvre poétique se rapproche beaucoup de la conception de l'œuvre romanesque telle qu'elle est proposée par Stendhal. Malgré la spécialité du genre poétique, Sully Prudhomme croit en effet que le poème doit refléter, comme un miroir immense, toutes les mutations et les aspirations de son époque, les découvertes scientifiques ainsi que les théorèmes philosophiques et sociaux, afin de guider, comme une nuée lumineuse, la marche de la caravane humaine :

Comme le roman, la poésie moderne sera réaliste ou ne sera pas. Plus semblable à la fourmi qu'au papillon, elle amassera des observations, des notes et collectionnera des petits faits précis. D'une main savante elle tracera le portrait de l'humanité à ses différents âges. Elle fera tenir dans le raccourci d'un sonnet tout un siècle d'histoire. Elle n'aura désormais d'autre muse que la science, muse austère qui n'envoie l'inspiration qu'à ceux qui l'ont méritée par un sérieux labeur.<sup>3</sup>

Dans cette perspective, la muse du poète ne dépasse pas le cadre du réel. Ni la poésie romantique, ni la poésie antique n'émeuvent plus le poète en lui. Alors même que Sully Prudhomme faisait partie des poètes parnassiens, il leur a tourné le dos parce qu'il les trouvait

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, *La justice, poème [en 1 prologue, 10 "veilles" et 1 épilogue]*, Paris, Alphonse Lemerre, 1878, p. 10.

<sup>2</sup> Sully Prudhomme, *Œuvres de Sully Prudhomme, Poésies 1872-1878*, Paris, Alphonse Lemerre, 1917, p. 255.

<sup>3</sup> Sully Prudhomme, cité par Henri Morice, dans *La poésie de Sully Prudhomme* (thèse présentée à la faculté de Lettres de l'Université de Rennes), Paris, Pierre Téqui, 1920, p. 28.

moins soucieux de la vérité que de leur gloriole et presque indifférents aux sujets qu'ils traitaient, ne songeant qu'à faire parade de leurs talents. De même, Zola reproche aux poètes parnassiens de n'avoir aucun sens de la responsabilité qu'ils devraient avoir envers leur temps et de rester isolés dans leur chapelle qui se situe très loin de la réalité, de sorte qu'ils sont incapables de voir « l'aurore du lendemain » :

Leur cas est celui-ci. Il n'y a parmi eux aucun talent vigoureux et personnel, capable de comprendre les temps modernes et d'en tirer la poésie qui est au fond de toutes choses humaines. La large expansion de la science, le souffle d'analyse exacte qui a fécondé la littérature, passe sur leur tête avec des bruits d'ouragan. Et ils se courbent, pris de terreur panique, se disant que cette tempête doit briser les anciennes idoles et que le grand Pan va mourir. En face du dix-neuvième siècle, de ce siècle industriel et savant, ils se rejettent en arrière, aveuglés, ne voyant pas l'aurore du lendemain, ne pouvant croire que nos chemins de fer, nos ballons et nos télégraphes électriques n'entrent jamais pour quelque chose dans un poème. Ils s'enfoncent dans les étrangetés des mythologies mortes, ils demandent le souffle poétique à des cieux inconnus. Le plus curieux est qu'ils s'étonnent ensuite que leurs vers nous laissent indifférents.<sup>1</sup>

Sully Prudhomme constituait un cas particulier parmi les poètes parnassiens. Il semblerait qu'il ait bien compris le message de Zola car il ne produisait qu'un art sincère et ne chantait que s'il était inspiré. Ce sont les mutations scientifiques, philosophiques et sociologiques de son temps qui lui indiquaient ses sujets et lui soufflaient ses idées.

Une telle approche fait naître plusieurs interrogations qui seront au cœur de notre développement : La science et la poésie sont-elles conciliables aux yeux de la critique ? Comment Sully Prudhomme a-t-il conçu le greffage de la science à la poésie ? Comment sa poésie scientifique a-t-elle été finalement reçue par la critique moderne ?

#### **1.1.4.1. Poésie et science sont-elles conciliables ?**

Plusieurs études critiques ont été consacrées sur la problématique de la poésie scientifique, comme celle de Caroline de Mulder publiée dans son article « Poésie parnassienne : poésie scientifique » ou celle de Fusil apparue dans son ouvrage *La poésie scientifique de 1750 à nos jours, son élaboration-sa constitution*. La majorité de ces études

---

<sup>1</sup>Zola, cité par Yann Mortelette dans *Le parnasse*, textes réunis, préfacés et annotés par Yann Mortelette, Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », collection dirigée par André Guaux, 2006, p. 102.

critiques figurent ce mariage entre la poésie et la science comme une lutte entre « les facultés imaginatives et les facultés rationnelles »<sup>1</sup>. Ils s'appuient, dans leur déni de cette combinaison, sur ce qui oppose chaque domaine. La science est en effet impersonnelle, déterministe et authentique dans la présentation de la vérité, alors que la poésie est avant tout personnelle et, vraisemblable, elle reflète l'image de la vérité<sup>2</sup>. L'une est abstraite, discursive et communicative. L'autre est quant à elle concrète et intuitive<sup>3</sup>. De ce point de vue, la science et la poésie sont conçues de manière antithétique. Cette opinion a été reprise également par Émile Faguet, dans *En lisant Nietzsche* :

Le plus illustre antagoniste de la conception tragique [c'est-à-dire artistique] de l'univers, c'est la science. L'art fait aimer la vie en la présentant d'une façon synthétique ; la science la décolore et la glace en l'analysant. Ce que l'art vivifiait, la science le tue ; quiconque veut bien songer aux conséquences les plus immédiates de cet esprit scientifique, qui va de l'avant toujours et sans trêve, comprendra aussitôt comment par lui le mythe fut anéanti, et comment, par cet anéantissement, la poésie, dépossédée de sa patrie idéale naturelle, dut errer désormais comme un vagabond sans foyer.<sup>4</sup>

L'esprit scientifique présente donc le monde grâce à des lois rigides, à des notions rigoureuses qui bannissent tout sentiment et toute imagination. L'esprit poétique, au contraire, est émotionnel et synthétique. Il « vivifi[e] » l'univers au lieu de le disséquer. Pour faire comprendre un concept, il fait naître des personnages au lieu de donner froidement une définition.

Dans *La logique des sentiments*, Théodule Ribot, un des grands philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle, établit la même incompatibilité entre la poésie et la science :

La logique de la raison, sous sa forme correcte, est déterminée par la nature et l'ordre objectif des phénomènes, soit qu'elle constate, soit qu'elle conjecture, comme dans la découverte. Elle est constituée par des états intellectuels (perceptions, images, surtout concepts) aussi purs que possible de tout alliage émotionnel. La logique des sentiments est déterminée par la nature subjective du

---

<sup>1</sup> Caroline de Mulder, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », *Fabula/Les colloques*, Le poème fait signe, URL : [http : //www.fabula.org/colloques/document388.php](http://www.fabula.org/colloques/document388.php), page consultée le 19 février 2015.

<sup>2</sup> Gustave Lanson, « La littérature et la science », *Revue Bleue*, 24 septembre 1892, n° 13, p. 390.

<sup>3</sup> Casimir Alexandre Fusil, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours, son élaboration-sa constitution*, Paris, Scientifica, 1918, p. 12.

<sup>4</sup> Émile Faguet, *En lisant Nietzsche*, Paris, ancienne librairie Lecene, Oudin et C<sup>ie</sup>, 1904, p. 92.

raisonneur qui se propose d'établir, pour lui-même ou pour les autres, une opinion, une croyance. La poésie est du domaine de l'émotionnel.<sup>1</sup>

D'un point de vue esthétique, le fossé se creuse davantage. Les esthètes dévient opiniâtrement à la poésie toute mission intellectuelle ou didactique parce que, selon eux, sa vraie mission est de suggérer ce qui est inexprimable et ce qui est éternel. Pour Casimir Alexandre Fusil, la poésie relève en effet du mystère, de la rêverie, de la musique et de la suggestion<sup>2</sup>. Charles Baudelaire partage également cette position puisqu'il oppose, dans *L'art romantique*, « l'humeur démonstrative » et « l'humeur poétique » :

La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale. Elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même... La vérité n'a rien à faire avec les chansons. Tout ce qui fait le charme, la grâce, l'irrésistible d'une chanson, enlèverait à la vérité son autorité et son pouvoir. Froide, calme, impassible, l'humeur démonstrative repousse les diamants et les fleurs de la Muse ; elle est donc absolument l'inverse de l'humeur poétique. Quel que soit le sujet traité, le ciel le domine et le surplombe comme une coupole immuable d'où plane le mystère avec la lumière, où le mystère scintille, où le mystère invite la rêverie curieuse, d'où le mystère repousse la pensée découragée. Ah ! Malgré Newton et malgré Laplace, la certitude astronomique n'est pas, aujourd'hui même, si grande que la rêverie ne puisse se loger dans les vastes lacunes non encore explorées par la science moderne. Très légitimement, le poète laisse errer sa pensée dans un dédale enivrant de conjectures.<sup>3</sup>

Pour Baudelaire, si la poésie peut aborder des sujets scientifiques tels que l'astronomie, elle ne doit chanter que les « conjectures » de la science, c'est-à-dire ce que la science n'est pas en mesure d'affirmer avec certitude, ce qui relève du mystère et de la rêverie. De son côté, distinguant poésie et versification, Camille Hémon exclut la possibilité que la science puisse constituer la matière de la poésie :

Il importe de reconnaître la distinction entre l'art des vers et la poésie proprement dite. Les vers peuvent être appliqués à l'expression de n'importe quoi, comme le prouve leur emploi dans la comédie et le poème didactique. Un excellent versificateur saurait formuler en vers les découvertes de la science, même abstraites. De ce point de vue, la science peut être matière à versification au même titre que tout autre sujet ; mais, d'autre part, les découvertes capitales de la science,

---

<sup>1</sup> Théodule Ribot, *La logique des sentiments*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1905, p. 60.

<sup>2</sup> Casimir Alexandre Fusil, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours, son élaboration-sa constitution*, op. cit., p. 12.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, L'art Romantique*, Notice, Notes et éclaircissements de Jacques Crepet, Paris, Louis Conard, 1917, p. 158.

en tant qu'elles modifient tous les points de vue de l'âme sur la nature, nous remuent profondément et sont essentiellement poétiques par cette propriété... En résumé, la science se refuse à la poésie par son côté purement didactique et se prête à la versification par ce même côté ; en outre, elle est poétique par les horizons qu'elle ouvre au rêve en transformant la signification du monde sensible.<sup>1</sup>

De toute évidence, Baudelaire et Hémon, qui sont tous les deux de grands critiques modernes, s'accordent ici sur un point essentiel : la poésie ne peut pas traiter de la Vérité parce que son but est le Beau. Dès qu'elle traite des sujets d'ordre scientifique, didactique ou moral, elle perd son charme et son mystère. Mais tandis que selon Baudelaire la poésie peut chanter « les conjectures » du discours scientifique, autrement dit les obscurités où la rêverie peut prendre place, selon Hémon la poésie peut exprimer les admirations et les émotions que nous éprouvons face aux découvertes scientifiques. Ayant une dimension poétique, la science peut être une source d'inspiration mais pas une matière poétique, nous explique Hémon, autrement la poésie perdrait son sens poétique et se réduirait à une simple versification.

À l'instar de C. Hémon, Casimir Alexandre Fusil dont nous avons cité l'ouvrage considère que « la science est une source féconde d'émotion poétique. Elle éveille en nous le frisson de l'infini, elle nous émeut sur notre destinée étrange et douloureuse ; elle ouvre à nos yeux éblouis des arcanes mystérieux »<sup>2</sup>. Fusil définit ici la nature de la poésie scientifique et précise ses limites thématiques. Il suggère aux poètes de prendre les lois et les hypothèses scientifiques non pas comme matière mais plutôt comme inspiration. Il insiste sur le fait que les avancées de la science ont eu une action capitale sur nous, car non seulement elles ont trouvé des solutions aux problèmes du quotidien, mais elles ont aussi dissipé notre peur et nos angoisses concernant les mystères qui nous entourent. La poésie scientifique chante donc la valeur des grandes découvertes et exprime les émotions que celles-ci suscitent en nous.

Aux yeux de certains partisans de la poésie scientifique, et contrairement cette fois à l'opinion de C. Hémon, ce n'est pas parce que la poésie fait de la science sa matière qu'elle doit se réduire à une simple versification. Comme le fait remarquer Henri Morice, il serait très injuste de réduire de grands génies tels que La Fontaine, Boileau ou Molière à d'habiles versificateurs. S'ils avaient mis en œuvre, sans donner l'essor au rêve, d'excellentes idées, vraies et réelles, auraient-ils cessé pour cela d'être poètes ? « À notre avis, rajoute-il, il serait

---

<sup>1</sup>Camille Hémon, *la philosophie de M. Sully Prudhomme*, Paris, Félix Alcan, 1908, p. 33.

<sup>2</sup>Casimir Alexandre Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours, op. cit.*, p. 19.

téméraire de le prétendre »<sup>1</sup>. Renforçons cette position par une autre citation, tirée de la préface de l'*Esthétique de la langue française* de Rémy de Gourmont. Celui-ci invite les poètes à être plus ouverts et à profiter davantage de cet âge de la modernité dont la science constitue le fond :

Je pense d'ailleurs qu'il ne faut jamais hésiter à faire entrer la science dans la littérature ou la littérature dans la science ; le temps des belles ignorances est passé ; on doit accueillir dans son cerveau tout ce qu'il peut contenir de notions et se souvenir que le domaine intellectuel est un paysage illimité, et non une suite de petits jardinets clos des murs de la méfiance et du dédain.<sup>2</sup>

Le domaine de la poésie serait donc aussi étendu que celui du réel. Plus les connaissances humaines progressent et évoluent, plus il y a de nouveaux sujets à traiter, sujets qui ébranlent le sens humain de l'esthétique et qui constituent autant de sources d'inspiration pour la poésie. À ce propos, il convient de rappeler, malgré son ancienneté, l'opinion de J.-B. Biot : « les grands poètes sont ceux qui ont été instruits des choses de leur temps, car les vraies beautés littéraires consistent dans une imitation fidèle et éclairée de la nature »<sup>3</sup>.

Ainsi, la science et la poésie ne sont pas des puissances irréductiblement antagonistes. Entre elles, la conciliation peut être possible. En se référant à l'histoire de la poésie française, et sans aller très loin, on peut trouver à l'époque impériale des poètes qui ont tenté cette conciliation. Citons par exemple Jacques Delille, Népomucène Lemercier et Charles-Julien Lioult de Chênédollé. S'il faut avouer que leurs écrits n'ont pas été couronnés d'un brillant succès et que la critique n'était pas tendre envers eux, cela n'est pas lié à la supposée incompatibilité de la matière scientifique et de la poésie mais plutôt à des raisons purement stylistiques comme le fait remarquer Fusil.

À la veille de la Révolution, André Chénier avait également tenté de rapprocher la science de la poésie. Influencé par la pensée de Montesquieu et de Rousseau, il a nourri sa poésie des découvertes de Newton et de Buffon, de tout le savoir et de toutes les idées de son siècle. Il avait le projet de faire, à la manière de Lucrèce, un deuxième *De Natura rerum*. Dans ses écrits poétiques, il a voulu retracer l'histoire de la terre et de l'homme, expliquer la

---

<sup>1</sup> Henri Morice, *La poésie de Sully Prudhomme*, op. cit., p. 362.

<sup>2</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, Société DV Mercure de France, 1899, p. 8.

<sup>3</sup> Cité dans « *La poésie scientifique de 1750 à nos jours, son élaboration-sa constitution* », op. cit.

naissance des sociétés, l'invention des lois et esquisser le système du monde. Mais la mort l'a empêché d'achever cet *Hermès* sur lequel il fondait sa gloire<sup>1</sup>.

Au début du dix-neuvième siècle, notons les efforts d'Alfred de Vigny, le poète le plus original du siècle, notamment grâce à sa « Bouteille à la mer ». Cette bouteille, qui porte un message et qui est jetée à la mer par le capitaine, est comparée à un livre ayant pour vocation de transmettre le savoir à l'humanité toute entière. Vigny proclamait fréquemment la nécessité de l'ouverture de la poésie sur les sciences et les savoirs<sup>2</sup>. Citons également le cas de Victor Hugo avec « Plein Ciel », par exemple, et celui de Lamartine, avec « L'Infini dans les cieux », qui ont eux aussi tenté de concilier science et poésie. Il faut cependant reconnaître que les poètes romantiques n'avaient pas suffisamment de connaissances scientifiques. Leur tempérament poétique était plus porté sur le domaine de la passion et du rêve que sur la rigueur logique des chiffres et des constatations assurées des sciences exactes. Ils n'abordaient des sujets scientifiques que pour apporter une teinte nouvelle à leur poésie, caractérisée par une tendance plus philosophique et testamentaire que réellement scientifique.

Ce n'est qu'après les années soixante du XIX<sup>e</sup> siècle que la critique littéraire a pu repérer des tentatives lumineuses et sérieuses concernant la poésie scientifique. Le meilleur exemple que nous connaissons est celui de Sully Prudhomme. Ce poète s'est livré de bonne heure et avec ardeur à l'étude des sciences exactes et de la philosophie, pour y puiser les sujets de son œuvre poétique.

#### **1.1.4.2. La poésie scientifique de Sully Prudhomme**

Sully Prudhomme représentait, aux yeux de la critique, un cas exceptionnel parmi les poètes de son temps. « Il était le seul poète du XIX<sup>e</sup> siècle qui ait joint au bénéfice d'une culture littéraire étendue celui d'une culture scientifique approfondie »<sup>3</sup>, témoigne Coquelin Constant. Cette bifurcation culturelle était effectivement une source de richesse pour sa muse, tout en faisant de lui l'un des plus grands défenseurs de la poésie scientifique au XIX<sup>e</sup> siècle. Prudhomme avait clairement établi le projet d'annexer la science à la poésie :

---

<sup>1</sup> Casimir Alexandre Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours, op. cit.*, p. 75.

<sup>2</sup> Alfred de Vigny, « La Bouteille à la mer », *Les Destinées*, Paris, Imprimerie nationale, 1983, p. 227.

<sup>3</sup> Constant Coquelin, *Un poète philosophe, Sully-Prudhomme*, Paris, Paul Ollendorff, Editeur, 1882, p. 70.



Je dois à mon éducation scientifique et à ma passion pour la philosophie un ardent désir de faire entrer dans le domaine de la poésie les merveilleuses conquêtes de la science et les hautes synthèses de la spéculation moderne.<sup>1</sup>

Cette idée de conjuguer la science et la poésie revient, à l'origine, à Lucrèce, qui voulait exposer toute la physique et les théories fondamentales d'Épicure dans une grande œuvre de haute poéticité. Vu la rigidité et l'austérité du langage scientifique et doctrinaire, qui est très amer et difficile à digérer pour le lecteur, il a pensé à une méthode tout à fait nouvelle et intelligente, celle que les médecins utilisent avec les enfants : quand ceux-ci refusent d'absorber le remède amer, ils ajoutent du miel sur le bord de la coupe :

Je suis le médecin qui présente à l'enfant  
Quelque breuvage amer, qu'il faut boire pourtant.  
Les bords du vase enduits d'un miel qui les parfume  
A cet âge léger dérobent l'amertume :  
L'enfant est dupe et non victime : il boit sans peur,  
Et dans le corps descend le suc réparateur,  
Emportant avec lui les douleurs et les fièvres.  
Le mensonge sauveur n'a trompé que les lèvres.  
Ainsi je fais passer l'austère vérité,  
Baume suspect à ceux qui ne l'ont pas goûté.  
La foule, enfant qu'apaise une innocente ruse,  
Cédant sans défiance au charme de la muse,  
Sous le couvert du miel boira les sucs amers.  
Ainsi puissé-je, ami, grâce à l'attrait des vers,  
En toi de la Nature infuser la science  
Et t'en faire sentir la salubre influence !<sup>2</sup>

Ainsi Lucrèce voulait retenir l'attention de son lecteur et l'aider à pénétrer tous les secrets de la nature et toutes les idées de son maître, Épicure, grâce au doux langage des Muses et au charme de ses vers<sup>3</sup>. De la même manière, Sully Prudhomme voulait présenter à son lecteur « les merveilleuses conquêtes de la science » ainsi que « les hautes synthèses de la spéculation moderne ». J. Lemaître, qui au début était contre la poésie scientifique, se rend compte que ce poète a toutes les chances de faire réussir un tel projet :

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1901, p. 27.

<sup>2</sup> Lucrèce, *De la nature des choses*, IV, traduction complète en vers français avec une préface et des sommaires par André Lefèvre, Paris, Société d'Éditions littéraires, 1899, v. 11-26.

<sup>3</sup> Edmond Estève, *Sully Prudhomme : poète sentimental et poète philosophe*, Paris, Doivin & C<sup>ie</sup> Editeur, 1925, p. 141.

Imaginez une âme qui aurait traversé le romantisme, connu ce qu'il a de passion ardente et de belle rêverie, qu'auraient ensuite affinée les curiosités de la poésie parnassienne, qui aurait étendu par la science et par la réflexion le champ de sa sensibilité et qui, recueillie, attentive à ses ébranlements et habile à les multiplier, les dirait dans une langue dont la complexité et la recherche toutes modernes s'enferment dans la rigueur et la brièveté d'un contour classique...<sup>1</sup>

Comment Prudhomme va-t-il mettre en œuvre cette diversité littéraire dans l'intérêt de sa poésie ? Quels procédés empruntera-t-il au romantisme, au parnasse, mais aussi à la philosophie ? Dans sa thèse sur la poésie de Sully Prudhomme, Henri Morice affirme l'influence que le romantisme a eue sur notre poète, en développant notamment sa capacité d'imagination. Il faut pourtant savoir que ce mouvement passait pour mort à l'époque où Prudhomme a composé ses premiers poèmes :

De ce mal du siècle Sully Prudhomme n'est pas sorti indemne. Comme c'était un esprit ferme et un cœur droit, il réagit énergiquement contre le romantisme, mais sans pouvoir l'éliminer tout à fait. Il pense avec son cœur, il façonne l'inconnu au gré de ses désirs, il comble avec de l'idéal les vides de la réalité. N'est-ce pas là un des traits de l'esprit romantique ou simplement romanesque ?<sup>2</sup>

Il est évident que l'emprunt de certains procédés romantiques n'est pas dû à une passion pour ce mouvement, mais plutôt à des raisons stylistiques, dans le but d'adoucir la rigueur et l'exactitude du langage rationnel. Comme les poètes romantiques, Prudhomme a souvent recours à la solitude et à la nature pour laisser son imagination et ses chimères s'exprimer librement. Illustrons cela par un exemple :

Avec un cynisme suprême,  
Je briserais sur mon genou  
Le sceptre avec le diadème,  
Comme un enfant casse un joujou ; [...]

J'abandonnerais à mes troupes  
Tout l'or glorieux des rançons ;  
Puis je laisserais dans mes coupes  
Boire mes propres échansons ;

Sur mes parcs, mes greniers, mes caves,  
Par-dessus fossé, grille et mur,  
Je lâcherais tous mes esclaves

---

<sup>1</sup> Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, *op. cit.*, p. 53.

<sup>2</sup> Henri Morice, *La poésie de Sully Prudhomme*, *op. cit.*, p. 57.

Comme des ramiers dans l'azur [...]  
Je m'en irais finir ma vie  
Au milieu des mers, sous l'azur,  
Dans une île, une île assoupie  
Dont le sol serait vierge et sûr,  
Île qui n'aurait pas encore  
Senti l'ancre des noirs vaisseaux,  
Dont n'approcheraient que l'aurore,  
Le nuage et le pli des eaux.<sup>1</sup>

Dans ces vers, le poète s'insurge contre la société, contre le pouvoir absolu et contre la civilisation déformée, mais aussi contre l'humanité qui l'a accablé de ses lois comme un joug<sup>2</sup>. Il recherche la liberté et le bonheur, mais ne les trouve que dans un monde chimérique duquel la hideuse civilisation humaine est absente. Ce poème, intitulé « Abdication », nous le prendrions *a priori* comme un petit conte, cependant il a une portée profondément philosophique. Le poète, au lieu d'employer un langage rigoureux et exact pour exprimer ses idées, a recours à l'imagination. Un peu à la façon de Rousseau, de Vigny et peut-être d'Hugo, il rêve d'un état de nature où l'homme serait plus simple, plus innocent et plus heureux. Il exprime sa pensée sans sacrifier ni la sincérité de ses mots, ni la justesse de ses images et comparaisons, telles que « Comme des ramiers dans l'azur », ou « Comme un enfant casse un joujou ».

Venons-en maintenant au mouvement parnassien dont Sully Prudhomme emprunte de nombreux procédés formels, comme il n'hésite pas à le préciser lui-même dans son *Testament poétique* :

J'appris à cette école que la richesse et la sobriété sont données toutes deux à la fois par la seule justesse. Le mot juste prit à mes yeux toute sa valeur et je résolus aussitôt de m'appliquer à bannir de mes vers ces qualificatifs vagues, trop généraux, qui ne sont que des chevilles, pour n'y conserver que ceux qui s'imposent. Voilà la leçon que je dois au chef de ce groupe de débutants dont la plupart allaient bientôt s'appeler les Parnassiens, nom que j'ai porté aussi et que je serais bien ingrat de renier aujourd'hui. L'importance que les Parnassiens ont attachée à la plastique du vers, c'est-à-dire à sa beauté purement musicale,

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, « Abdication », *Les vaines tendresses*, Paris, Alphonse Lemerre, Paris, 1875, p. 112.

<sup>2</sup> Voir « Le joug » de Sully Prudhomme, dans *Poésies (1865-1866), Stances et Poèmes*, Paris, Alphonse Lemerre, p. 217.

indépendamment de la pensée ou du sentiment qu'il exprime, cette importance ne peut être bien sentie que des poètes ; elle intéresse beaucoup moins le public.<sup>1</sup>

Sully Prudhomme est réaliste pour le fond mais parnassien pour la forme. Dans ce témoignage, il précise clairement sa position par rapport aux Parnassiens : il leur a emprunté ce qui dépend de la langue, c'est-à-dire de la haute technique du vers et du culte de la forme, mais il a rejeté leur excès d'imagination et d'idéalisation<sup>2</sup>. Plus loin, le poète précise encore cette méthode :

Je profitai donc de cette leçon. Je la mis au service de mon propre idéal qui différait beaucoup de celui de mes confrères parnassiens. Je m'efforçai d'imiter la perfection de leur forme, mais je revêtis de cette forme un fond qui était mien. Je n'essayai pas en effet de les égaler dans la peinture des choses matérielles, dans la description des dehors de la nature et de l'homme ; je n'avais, pour y réussir, l'imagination ni assez vive ni assez riche. Je m'en tins à l'expression de mes sentiments intimes, de mes pensées, même des idées abstraites, ce qui a été, je l'avoue, mon écueil.<sup>3</sup>

Outre ces influences très marquantes du mouvement romantique et du mouvement parnassien, nous pouvons ajouter celles qui proviennent de la philosophie, qu'il s'agisse de la philosophie antique ou moderne. Sully Prudhomme a en effet reproduit et converti en sa propre substance beaucoup d'idées, comme celles de Lucrèce, de Marc-Aurèle, de Spinoza et de Kant<sup>4</sup>. Toutes ces influences ont enrichi à la fois son âme et sa poésie scientifique<sup>5</sup>.

Ainsi, les premières réflexions scientifiques sont apparues très tôt dans son œuvre poétique. Dès son premier recueil, *Stances et poèmes*, Sully Prudhomme a commencé à montrer un enthousiasme ardent et une ambition généreuse pour la recherche de l'exactitude et de la sincérité dans ses vers, tout en se méfiant du langage paré et imagé qui dérouta le lecteur en l'éloignant de la réalité :

Alors pour me sauver du doute,  
J'ouvre un Euclide avec amour ;  
Il propose, il prouve, et j'écoute,  
Et je suis inondé de jour.

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, *Testament poétique*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> Paul Bourget, *Études et Portraits*, Édition définitive, Brairie Plon, 1905-1906, p. 239.

<sup>3</sup> Sully Prudhomme, *Testament poétique*, op. cit., p. 24.

<sup>4</sup> Henri Morice, *La poésie de Sully Prudhomme*, op. cit., p. 90.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25.

Avec trois lignes sur le sable  
Je connais, je ne doute plus !  
Un triangle est donc préférable  
Aux mots sonores que j'ai lus ?  
  
Non ! J'ai foi dans la poésie :  
Elle instruit par témérité ;  
Elle allume sa fantaisie  
Dans tes beaux yeux, ô Vérité !<sup>1</sup>

Cette priorité que le poète accorde aux vérités scientifiques vient en fait de son sens de la responsabilité envers la société et de sa croyance en une poésie qui n'a pas sa fin en elle-même. La poésie est en effet, aux yeux de Sully Prudhomme, au service d'une conception nettement déterminée et très haute, celle de faire connaître aux hommes les vérités qui s'adressent d'ordinaire à leur raison. « Je suis obsédé de cette pensée, écrivait-il en 1873, que la poésie, loin d'exclure l'expression des vérités supérieures d'un caractère scientifique, la rendrait au contraire plus juste intimement si elle était pourvue de la hardiesse nécessaire dans son langage ».

Désormais, le poète ne cesse de rappeler les grâces que la Science accorde à l'humanité. Dans « Le lever du soleil », seule la science sauve les hommes de l'ignorance et des fausses croyances qui les emprisonnaient depuis l'antiquité :

Il est tombé pour nous, le rideau merveilleux  
Où du vrai monde erraient les fausses apparences ;  
La science a vaincu l'imposture des yeux,  
L'homme a répudié les vaines espérances,  
  
Le ciel a fait l'aveu de son mensonge ancien,  
Et depuis qu'on a mis ses piliers à l'épreuve,  
Il apparaît plus stable, affranchi de soutien,  
Et l'univers entier vêt une beauté neuve.<sup>2</sup>

Dans « Encore », la science devient inséparable de l'art parce que, par son développement permanent, elle se met toujours à son service et lui présente de nouvelles sources d'inspiration :

Le pinceau n'est trempé qu'aux sept couleurs du prisme,

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, « la poésie », *Poésie (1865-1866)*, Paris, Alphonse Lemerre, p.47.

<sup>2</sup> Sully Prudhomme, « Le lever du soleil », *Stances et Poèmes, op. cit.*, p. 134.

Sept notes seulement composent le clavier,  
Faut-il plus au poète ? et ses chants pour matière  
N'ont-ils pas la science aux sévères beautés,  
Toute l'histoire humaine et la Nature entière ?<sup>1</sup>

Ce nouvel enthousiasme poétique prend son essor dans les recueils de Prudhomme, notamment dans *Les Épreuves*, *Le Bonheur* et *La Justice* où, sous la plume de cet habile ouvrier, de nombreux sujets scientifiques et moraux, ainsi que des thèmes philosophiques abstraits, si ingrats qu'ils puissent paraître, ont pu prendre forme et vie. Dans *Les Épreuves*, des thèmes comme « la roue », « le fer », « l'épée » ou encore « l'axe du monde » ont été traités avec beaucoup de virtuosité et de clarté. Le bon exemple se trouve peut-être dans un poème intitulé « Une Damnée », où le poète fait appel à toutes ses capacités poétiques pour décrire la machinerie moderne :

La forge fait son bruit, pleine de spectres noirs.  
Le pilon monstrueux, la scie âpre et stridente,  
L'indolente cisaille atrocement mordante,  
Les lèvres sans merci des fougueux laminoirs,  
  
Tout hurle, et dans cet antre, où les jours sont des soirs  
Et les nuits des midis d'une rougeur ardente,  
On croit voir se lever la figure de Dante  
Qui passe, interrogeant l'éternel désespoir.  
  
C'est l'enfer de la Force obéissante et triste.  
« Quel ennemi toujours me pousse ou me résiste ?  
Dit-elle. N'ai-je point débrouillé le chaos ? »  
  
Mais l'homme, devinant ce qu'elle peut encore,  
Plus hardi qu'elle, et riche en secrets qu'elle ignore,  
Recule à l'infini l'heure de son repos.<sup>2</sup>

D'une grande habileté stylistique, les vers de ce sonnet sont truffés d'un lexique industriel (avec « la forge », « le pilon », « la scie », les « laminoirs », la « cisaille », etc.) qui n'enlève absolument rien à leur poéticité. En effet, Sully Prudhomme anime les éléments de la forge grâce à l'emploi du verbe « hurler » et à travers des adjectifs tels que « monstrueux », « mordante » et « fougueux ». Par le biais de la prosopopée, le poète donne la parole à la forge qui, personnifiée, devient une esclave sourdement rebelle qui n'obéit à l'homme que par

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, « Encore », *Stances et Poèmes*, op. cit., p. 295.

<sup>2</sup> Sully Prudhomme, « Une Damnée », *Poésies de Sully Prudhomme : 1866-1872*, *Les Épreuves*, Paris, Alphonse Lemerre, 1872, p. 55.

la contrainte. Le monde mécanisé de cette « damnée », obligée de travailler sans relâche, est assimilé à l'enfer dès le premier vers, grâce à la mention du vacarme et des « spectres noirs » que l'on y trouve. Cette métaphore de l'enfer est filée tout au long du sonnet, à travers les champs lexicaux de la violence et de la souffrance, la mention de l'obscurité et de la « rougeur ardente », mais également grâce à l'évocation de la figure de Dante. Cela confère au poème une dimension mythologique et donne un souffle poétique à un sujet pourtant prosaïque.

Ce genre poétique devient de plus en plus concis et exacte dans la deuxième partie de « Les sciences », poème extrait du recueil intitulé *Le Bonheur*. Les vers deviennent de plus en plus robustes et mnémoniques, mis au service des vérités philosophiques ou scientifiques qui l'intéressent, afin d'en rendre l'expression aussi belle qu'impérissable :

Pascal à tous œuvres habiles  
Dont le génie avec rigueur  
Réglera la lutte immobile  
Entre le vase et la liqueur  
Dans l'espace aux figures mêmes  
Demandant son unique appui,  
Affronte les plus hauts problèmes  
Qui ne sont que jeux aujourd'hui ! [...]

Leibniz et Newton vont réduire  
Les grandeurs, pour les reconstruire,  
À l'élément essentiel,  
Dont la petitesse infinie  
Aux compas de l'astronomie  
Livre l'immensité du ciel ! [...]

Archimède, savant rempart  
D'une illustre ville à défendre,  
Pense, et met une flotte en centre :  
Il concentre et guide avec art  
Les traits du soleil, dont plus tard  
Galilée oblige à descendre  
L'image même, pour la rendre  
Docile et lisible au regard.<sup>1</sup>

L'histoire des mathématiques, de la chimie et de la physique, entre autres, se résume plus sobrement encore en quelques vers. Mais il faut avouer pourtant que l'extrême économie

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, « Les sciences », *Le Bonheur*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Alphonse Lemerre, p. 121.

des moyens littéraires de ces vers, qui paraissent parfois entortillés et filandreux, risque de finir par gâcher la poésie. C'est cette forme-là qui a constitué une bonne cible pour les critiques refusant toute alliance entre la poésie et la science.

On trouve également dans la poésie de Sully Prudhomme des questions d'ordre moral et philosophique. Elles sont amenées dans les vers avec le même enthousiasme, le même engagement et parfois la même concision exacte et lumineuse que nous avons précédemment relevés. Les données immédiates de la conscience morale, le sentiment de dignité, le sentiment d'obligation envers l'humanité, les notions de justice et d'intéressement ont fréquemment hanté la pensée du poète et ont invinciblement attesté sa haute destinée.

Ainsi, ces quelques pages donneront une idée, très restreinte, de l'œuvre poétique de Sully Prudhomme. Comme nous avons pu le constater, c'est une œuvre de réflexion et de foi, d'une beauté austère, d'abord remarquablement ardente et ambitieuse, à ses débuts, puis particulièrement variée et harmonieuse, et finalement élégamment concise et serrée. Prudhomme, dans sa poésie, fait vibrer l'écho de toutes les grandes doctrines philosophiques et scientifiques de son siècle (positivisme, darwinisme, évolutionnisme...), de tout un système moral et de théorèmes sociaux. Il a donc su ouvrir une nouvelle voie dans la poésie française, en conciliant harmonieusement la poésie et la science.

#### **1.1.4.3. La réception de l'œuvre de Sully Prudhomme**

Il serait exagéré de dire que Sully Prudhomme ne se souciait pas de l'accueil que ses confrères, poètes et critiques, réserveraient à son œuvre poétique. Il est vrai que sa conception de la poésie était différente de la leur car, au temps où « la locomotive sifflait la poésie, les poètes se sont renfermés dans leur tour d'ivoire ». Ils avaient horreur de l'avenir, de la vie moderne, ils se sont jetés dans le passé alors que Prudhomme orientait sa muse « vers le ciel noirci par la fumée des usines » et cette invasion de la vérité brutale dans la poésie ne lui faisait pas peur :

« Ô ma Muse, debout ! Suivons de compagnie  
La Science implacable, et, degré par degré,  
Voyons si de partout la Justice est bannie,  
Ou quel en est le siège et l'oracle sacré ! »

La Muse tremble et dit : « Quel vol tu me demandes ! »



Puis-je où tu veux aller t'escorter sans péril ?  
J'ai besoin d'air sonore, et mes ailes, si grandes,  
Sont trop lourdes pour fendre un élément subtil.<sup>1</sup>

Pourtant, il faut reconnaître que la majorité de ses recueils ont connu un grand succès. Le poète du célèbre « Vase brisé » a façonné sa poésie selon son idéal et avec beaucoup d'enthousiasme : il a mis en œuvre toute sa virtuosité et toute son habileté poétique afin de « fendre cet élément subtil », c'est-à-dire pour donner une forme accessible à ses idées abstraites ou à ce qu'il se proposait d'exprimer. La nature et la réalité constituent souvent la source de son inspiration. Elles font naître des images qui jouent un rôle métaphorique, évocateur ou déclencheur de ses pensées, de ses impressions ou même de ses sentiments profonds. Pour illustrer ceci d'un exemple, prenons « Le joug », un poème très connu issu des *Stances et Poèmes* :

Quand le jeune cheval vient de quitter sa mère,  
Parce qu'il a senti l'horizon l'appeler,  
Qu'il entend sous ses pieds le beau son de la terre,  
Et qu'on voit au soleil ses crins étinceler, [...]  
Il se tourne, il voit l'homme ; il trépigne et veut mordre :  
Et l'homme audacieux l'a pris par les naseaux. [...]  
Enfin, blanc de sueur et le sang à la bouche,  
Le rebelle a compris qu'il fallait composer :  
« Je t'appartiens, tyran, dit le poulain farouche ;  
Quel joug déshonorant veux-tu donc m'imposer ? [...] »

Jeune homme de vingt ans, voilà bien ta fortune !  
Tu cherchais simplement ton naturel milieu ;  
Le pacte humain te pèse, et sa loi t'importune :  
Tu voulais rester seul avec ton âme et Dieu.<sup>2</sup>

Il est ici question d'un poulain qui sent bouillir en lui toute la vivacité de la jeunesse et qui, désireux de goûter à la liberté, « ne sait où porter la fougue de ses pas »<sup>3</sup>. Mais alors qu'il se demande « quels seront ses plaisirs »<sup>4</sup>, le voici bientôt dressé « par le poing du maître »<sup>5</sup>. Réduit en esclavage, le joug lui est imposé tandis que ses désirs sont muselés. Le jeune poète est comme ce cheval : debout sur le seuil de l'avenir, rempli de force et de rêves, amoureux de

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, « prologue », *Poésie (1878-1879)*, *La Justice*, Paris, Alphonse Lemerre, p. 71.

<sup>2</sup> Sully Prudhomme, *Stances et Poèmes*, « le joug », op. cit., p. 220.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

sa liberté, il se rend compte tout à coup qu'il est soumis au joug social. L'humanité l'accable de ses lois.

Il n'échappera à personne que l'image du cheval, empruntée à la nature, joue un rôle évocateur ou déclencheur puisqu'elle fait naître une autre image, celle du jeune homme dompté par les lois humaines. Le poète passe donc de l'ordre matériel à l'ordre philosophique, si nous pouvons le dire ainsi. C'est une méthode à laquelle Sully Prudhomme a souvent recours pour animer ses idées. Ses premiers poèmes, qui réalisent de cette manière l'union indispensable de l'idéal et du réel, sont très clairement marqués par l'influence parnassienne au niveau de la forme et par l'influence baudelairienne au niveau de la composition du poème.

Dans les poèmes où dominent nettement les sujets scientifiques, il parvient avec intelligence à adoucir la rigueur de ses idées abstraites afin qu'elles soient acceptées comme des images poétiques. Au lieu de les poser froidement, il les colorie et les anime : le poète recourt tantôt à la personnification<sup>1</sup> et à la prosopopée<sup>2</sup> pour donner à son idée une âme poétique, tantôt il raconte les circonstances dans lesquelles une pensée lui est venue, le fait particulier d'où il l'a dégagée<sup>3</sup>. Parfois, il passe de l'ordre physique à l'ordre philosophique et il nous donne à voir, dans les phénomènes de la nature, une image de la vie humaine. Ainsi, dans « Le monde des âmes », il passe de l'image de la gravité des corps à celle de la gravité des cœurs :

Newton, voyant tomber la pomme,  
Conçut la matière et ses lois :  
Oh ! Surgira-t-il une fois  
Un newton pour l'âme de l'homme ?  
  
Comme il est dans l'infini bleu  
Un centre où les poids se suspendent,  
Ainsi toutes les âmes tendent  
À leur centre unique, à leur Dieu.<sup>4</sup>

Edmond Estève, grand admirateur et observateur de Sully Prudhomme, relève d'autres procédés que ceux-ci comme les périphrases ou le vers énigmatique, tout en montrant la

---

<sup>1</sup> François Coppée, « Une Damnée », *Poésie (1866-1872)*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « L'Épée », p. 56.

<sup>3</sup> François Coppée, « A l'Hirondelle », *Tendresses et Solitudes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1920, p. 16.

<sup>4</sup> Sully Prudhomme, « Le monde des âmes », *Stances et Poèmes*, *op. cit.*, p. 44.

difficulté que représente pour le poète le fait de fléchir le lexique scientifique et philosophique :

Dans ses poèmes philosophiques et scientifiques, l'impossibilité de se servir du vocabulaire technique de la philosophie et des sciences, dont l'utilité est hors de cause, mais qui au regard de l'art n'est qu'un langage barbare et un affreux jargon, et le désir de n'en pas moins exprimer dans toute leur rigueur les vérités de cet ordre l'ont conduit à substituer aux termes propres, qu'il ne pouvait pas employer, des périphrases, ou à déterminer le sens des mots courants dont il usait dans leur sens scientifiques, par des définitions qui, les unes et les autres, s'offrent à l'esprit du lecteur comme autant d'énigmes qu'il est invité à déchiffrer.<sup>1</sup>

De cette manière, les roues du train sont « des fougueux rouleaux de fer »<sup>2</sup> et le baromètre devient « l'échelle où se mesure / L'audace du voyage au déclin du mercure »<sup>3</sup>. De même, tandis que le ballon nous est représenté comme une « étrange nef pendue à sa voiture, / Sans gouvernail ni proue »<sup>4</sup>, l'espace est défini comme « une mer sans bord »<sup>5</sup> ou comme « un vide ouvert de tous côtés, / Abîme où l'on surgit sans voir par où l'on entre, / Dont nous fuit la limite et dont nous suit le centre »<sup>6</sup>. Grâce à ces procédés impressionnants, Prudhomme revêt les considérations les plus abstraites d'une forme sensible qui charme ses lecteurs aussi bien que ses confrères.

Les partisans de ce genre de poésie y voient un tour de force : le poète réussit adroitement à tisser de la matière scientifique et philosophique dans des poèmes remarquables. Dans *Les Contemporains*, Jules Lemaître met en avant son goût pour les poèmes philosophiques et scientifiques, classant Sully Prudhomme parmi les plus grands poètes :

Les trois grands morceaux sur la philosophie antique, sur la philosophie moderne et sur les Sciences, sont de pures merveilles. Les divers systèmes philosophiques et les principales découvertes de la science y sont formulés avec éclat et une précision où nous goûtons à la fois la force de la pensée et une extrême adresse à vaincre d'incroyables difficultés. [...] Je n'ai prétendu donner, sur l'œuvre nouvelle de M.

---

<sup>1</sup> Edmond Estève, *Sully Prudhomme : poète sentimental et poète philosophe*, Paris, Boivin & C<sup>ie</sup>, Éditeurs, 1925, p. 219.

<sup>2</sup> Sully Prudhomme, « En voyage », *Les vaines tendresses*, Paris, Alphonse Lemerre, 1875, p.16.

<sup>3</sup> Sully Prudhomme, « Le Zénith », *Poésies (1872-1878)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1900, p. 255.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 249.

Sully Prudhomme, qu'une première impression. *Le Bonheur* est (avec *La Justice*) un des plus vastes efforts de création poétique qu'on ait vus chez nous depuis les grands poèmes de Lamartine et de Hugo.<sup>1</sup>

Jean-Paul Clarens, quant à lui, voit en Sully Prudhomme un génie littéraire parce que sa poésie, par exemple dans « Les sciences », explore de profondes théories philosophiques dans un laconisme déconcertant :

Sully Prudhomme a réellement triomphé d'une difficulté d'art inouïe en enchâssant dans quelques vers d'une précision et d'une clarté admirables la substance des systèmes philosophiques les plus divers, en résumant d'une façon merveilleuses l'histoire de la pensée humaine depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. On peut dire que chaque vers de cette partie du poème est un véritable tour de force, et l'on demeure stupéfait du laconisme avec lequel Sully Prudhomme évoque, ressuscite les doctrines, donne un corps aux idées et présente en quelques traits le fond même de toutes ces théories philosophiques.<sup>2</sup>

Cependant, pour Henri Morice, cette extrême condensation de la pensée efface parfois le charme des images poétiques et dissipe l'harmonie des vers. Il ne reste de ces derniers qu'un enchaînement de propositions qui fait figure de théorème. Le poète « s'efforce, dit-il, de resserrer sa pensée en de brèves formules, mais à la longue cet effort nous fatigue »<sup>3</sup> :

Leibniz et Newton vont réduire  
Les grandeurs, pour les reconstruire,  
A l'élément essentiel,  
Dont la petitesse infinie  
Aux camps de l'astronomie  
Livre l'immensité du ciel.<sup>4</sup>

Malgré la richesse de leurs rimes et l'harmonie de leur rythme, ces vers présentent une certaine austérité aux yeux de H. Morice. L'introduction des noms propres (« Leibniz et Newton »), l'abondance des substantifs, l'absence quasi-totale d'épithètes et de figures de style rendent le style très serré et concis. H. Morice ne pardonne pas à Sully Prudhomme ce laconisme que Jean-Paul Clarens admirait tant.

---

<sup>1</sup> Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires, 4<sup>ème</sup> série*, Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1888, p. 214

<sup>2</sup> Jean-Paul Clarens, *Réactions*, Paris, Albert Savine, 1890, p. 259.

<sup>3</sup> Henri Morice, *La poésie de Sully Prudhomme, op. cit.*, p. 405.

<sup>4</sup> Sully Prudhomme, « Les sciences », *Le Bonheur, op.cit.*, p. 119.

Jean-Marie Guyau, dans *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, avoue quant à lui ne pas apprécier cette idée que l'histoire de la philosophie ou de la science puisse être condensée dans un poème de forme fixe :

Si on peut faire un reproche à des poètes d'une réelle valeur, comme M. Sully Prudhomme, c'est d'être tombé parfois dans ce genre, d'où nous étions sortis depuis Delille ; c'est d'avoir cru qu'on pouvait faire un cours plus ou moins régulier de philosophie et même de physique en sonnet, comme on avait voulu mettre jadis l'histoire en rondeau.<sup>1</sup>

En somme, la poésie de Sully Prudhomme est très variée et présente de multiples couleurs. Il n'est pas étonnant que ce qui plaît aux uns dans sa poésie déplaît aux autres. D'un côté, on peut craindre en effet que, la philosophie et la science étant condensées dans sa poésie, leur essence même ne soit pas atteinte. D'un autre côté, on peut également penser que l'entrée de tels sujets dans le genre poétique fait disparaître tout ce qui fait son mystère et sa beauté. Cependant, on ne peut qu'applaudir la sincérité des sentiments du poète et la manière dont il les exprime, le charme subtil de ses vers, la qualité de sa pensée et la richesse de ses connaissances scientifiques qui lui ont permis d'accomplir ce tour de force : celui de donner à la poésie scientifique ses lettres de noblesse.

Personne ne peut contester la courageuse persévérance avec laquelle Sully Prudhomme a tenté de concilier la poésie et la science. Grâce à ses efforts, il s'est fait une place à part, une place intime dans le cœur des amoureux de la belle poésie. Il a prouvé que l'art ne trouve pas toujours sa fin en lui-même et qu'il peut être au service de l'expression de la vérité. À la suite de Jules Lemaître, nous affirmerons que « par la sensibilité réfléchie, par la pensée émue, par la forme très savante et très sincère, il pourrait bien être le plus grand poète de [s]a génération »<sup>2</sup>.

Il convient enfin de faire remarquer que grâce à notre poète, l'esthétique réaliste a pris un nouvel élan, plus élevé et plus savant. Plus précisément, Sully Prudhomme a réussi à donner une dimension éternelle à la poésie réaliste, telle que nous avons pu l'aborder dans les œuvres de Max Buchon et de François Coppée, en la sortant de sa subjectivité, de sa naïveté

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 10<sup>ème</sup> édition, Paris, Félix Alcan, 1921, p. 162.

<sup>2</sup> Jules Lemaître, *Le contemporain*, 1<sup>er</sup> série, *op. cit.*, p. 78.

et voire de sa trivialité. Il lui semblait que plus la vérité était indépendante des variations du temps et des opinions des hommes, plus elle était capable d'offrir à l'art une matière digne de lui :

L'attachement aux rapports éternels des choses, a-t-il dit, est une condition de vie pour les œuvres artistiques, et tout ce qui est de mode est voué au ridicule à très bref délai. C'est ce qu'atteste la fortune des ouvrages sans profondeur où l'auteur s'est préoccupé du vêtement mobile de l'humanité plus que de sa structure intérieure.<sup>1</sup>

Avec Sully Prudhomme, une nouvelle image du poète réaliste se profile : il n'est plus celui qui s'efface devant le spectacle de la nature ni devant une image de la vie quotidienne pour en reproduire tous les détails, sans y rajouter quelque chose de son âme et de sa création. Au contraire, le poète réaliste est désormais plus subtil dans son analyse du réel. S'il emprunte à la réalité toutes ses couleurs pour que son œuvre soit vraie, il les agence cependant de manière à ce que sa création soit belle. Il recourt à l'imagination, à l'idéal et même à l'abstrait pour combler les lacunes du réel et procurer ainsi à ses lecteurs les voluptés vraiment artistiques, celles dont il n'a jamais à rougir.

### **1.1.5. Sens transgressifs du réel**

Les poètes parnassiens, très influencés par la théorie de l'art pour l'art, ne cherchent pas seulement à représenter les choses de manière impersonnelle et objective, refusant les épanchements du lyrisme, ils exigent aussi et surtout que ces représentations soient belles : ils voient dans la beauté la seule fin de l'art. Ainsi, les rapports de leur poésie avec le monde tangible sont réduits car ils laissent une grande place à l'imagination, afin d'accéder à la beauté supérieure de la forme. Théophile Gautier, le théoricien de cette conception de l'art, précise clairement, en 1835, les principes fondateurs de l'art pour l'art dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature »<sup>2</sup>. Dans cette période littéraire très hostile au réel, un réalisme ordinaire, philosophique ou même scientifique n'est dorénavant

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, cité par Edmond Estève dans *Sully Prudhomme : poète sentimental et poète philosophe*, Paris, Doivin & C<sup>ie</sup> Editeur, Paris, 1925, p. 192.

<sup>2</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (nouv. éd.), Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1876, p. 21.

plus acceptable. Il faudrait donc chercher de nouveaux sens qui touchent la réalité, d'une manière ou d'une autre, en même temps qu'ils donnent au poète le plaisir d'écrire et à la poésie sa beauté absolue. Charles Baudelaire est le poète qui a su appliquer cet ambitieux projet dans ses célèbres *Fleurs du mal*. Nous allons donc explorer ce recueil dans le but de chercher les liens qui rapprochent la poésie de la réalité. Nous tâcherons également de voir à quel degré de réalité Baudelaire parvient et s'il rajoute de nouveaux sens au réel.

En réaction contre la théorie de l'art pour l'art, un groupe de poètes, les « Bohémiens », parmi lesquels on peut compter, entre autres, Paul Bourget, Maurice Bouchor, Maurice Rollinat et Gabriel Vicaire, a exigé avec des tons révolutionnaires le retour à l'esthétique de la simplicité, de la sincérité et de la pudeur. Ils ont réussi à créer une nouvelle veine poétique engagée qui se nourrit des malheurs des gueux, des démunis, des mendiants et des vagabonds que la société française ne considérait pas comme faisant partie du peuple. Nous nous demanderons si de nouveaux sens transgressifs du réel jaillissent de cette branche littéraire opposée à celle des partisans de l'art pour l'art. Enfin, nous verrons également comment différencier cette veine poétique de celle de François Coppée qui, lui aussi, s'est engagé pour la cause des pauvres.

#### **1.1.5.1. Le réalisme baudelairien : une dualité de sens**

Revenons encore une fois, pour commencer, sur *L'art romantique* et notamment à ce que dit Baudelaire à propos de la poésie réaliste :

Il est une autre hérésie... une erreur qui a la vie plus dure, je veux parler de l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend comme corollaires inévitables, les hérésies de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale*. Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile. La Poésie [...] n'a pas d'autres but qu'Elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom du poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.<sup>1</sup>

Un triple refus découle en fait de cette conception baudelairienne. D'abord, apparaît le refus de la poésie politique, c'est-à-dire la poésie engagée dans la vie sociale et politique,

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *L'art Romantique*, *op. cit.*, p. 157.

comme celle que l'on trouve dans certains poèmes de Victor Hugo, parce que la poésie, selon Baudelaire, est indifférente à l'idée d'utilité. Ensuite, vient le refus de la poésie philosophique, morale et scientifique comme celle de Sully Prudhomme, parce que « plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers le hiéroglyphe enfantin ; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée »<sup>1</sup>. Enfin, Baudelaire refuse la poésie du cœur comme celle de Lamartine, du fait que « la sensibilité de cœur se trouve chez tous les hommes même les poètes, et n'est pas dès alors du tout favorable au travail poétique »<sup>2</sup>.

Ces trois refus, qui englobent en quelque sorte les divers sens du réel depuis le début de notre étude, font manifestement passer Baudelaire pour l'un des poètes les plus opposés à la poésie réaliste. L'idée de le ranger parmi les réalistes paraît donc difficile, voire impossible. Pourtant, la malédiction de cette étiquette le poursuit souvent et l'implique profondément dans l'esthétique réaliste. Rappelons-nous le fameux procès des *Fleurs du mal* : les attendus du jugement parlent d'« un réalisme grossier, et offensant pour la pudeur »<sup>3</sup>. Champfleury fait un récit amusant de ce procès dans ses *Souvenirs et Portraits de Jeunesse* : « Je rencontrai Baudelaire avant l'audience. "Vous serez certainement accusé de réalisme, lui dis-je"<sup>4</sup>. À peine levé le Procureur impérial prononçait le mot « réalisme » et tenait le poète pour un de ses plus ardents sectaires. Baudelaire grimaçait sur son banc, irrité de la réalisation de mon pronostic »<sup>5</sup>. Ce sujet devient de plus en plus vif et polémique dans les années suivant le procès. D'un côté, on trouve les détracteurs du poète tels que Charles Valette, Verlaine et beaucoup d'autres, qui ne veulent voir en lui que l'inventeur de « la littérature charogne »<sup>6</sup> à cause de sa prédilection pour les sujets « laids » et « vulgaires »<sup>7</sup>, avec par exemple la description des cadavres en état de décomposition, et qui le font passer tantôt pour « le chef de l'école réaliste », tantôt pour « le prince des Charognes »<sup>8</sup>. De l'autre côté, il y a les défenseurs de Baudelaire, comme Charles Gidel et Théophile Gautier, qui donnent une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>3</sup> Dans le jugement rendu le 20 août 1857 par la 6<sup>e</sup> chambre de police correctionnelle du tribunal de la Seine cité par Philippe Dufour dans *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998, p. 6

<sup>4</sup> Champfleury, *Souvenirs et Portraits de Jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1872, p. 138.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Selon l'expression d'Alphonse Duchêne dans *Le Figaro*, 20 septembre 1859, cité par André Guyaux dans *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2007, p. 45 et dans *Les Fleurs du mal*, éd. Crépet-Blin, Corti, 1942, p. 348.

<sup>7</sup> Philippe Dufour, *Le Réalisme*, *op. cit.*, p. 6

<sup>8</sup> André Guyaux, *op. cit.*, p. 45.



dimension mystique à la grossièreté de sa poésie. Nous allons maintenant focaliser toute notre attention sur ces deux aspects, grossier et mystique, entre lesquels se meut le réalisme baudelairien, afin de dégager les nouveaux sens du réel dans *Les Fleurs du mal* et ainsi développer cette conception.

#### 1.1.5.1.1. Le déni de « la notion »

Dans son *Salon de 1859*, Baudelaire différencie deux sortes d'expression artistique. La première ne prend pas en compte la présence de celui qui s'exprime alors que la deuxième le fait. Autrement dit, ceux qui représentent les choses telles qu'elles sont, ou bien telles qu'elles seraient, et qui s'effacent derrière leurs représentations, Baudelaire les appelle les « réalistes », tandis que ceux qui illuminent les choses avec leur esprit et en projettent le reflet sur les autres esprits, il les appelle les « imaginatifs »<sup>1</sup>. Le poète se démarque dès le début des « réalistes » du seul fait que ces derniers basent leurs écrits sur la doctrine de l'imitation et de la représentation photographique des choses. En effet, pour Baudelaire, la doctrine qui reproduit excellemment la nature est une doctrine inutile et fastidieuse, voire ennemie à l'art. « La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive »<sup>2</sup>, déclare le poète dans *Salon de 1859*. C'est la raison pour laquelle il ne pouvait voir dans le réalisme de Champfleury et de Courbet qu'un réalisme « villageois, grossier, et même rustre, malhonnête »<sup>3</sup> qui ne saurait conférer à qui que ce soit le titre d'artiste. Dans ce contexte-là, il est inadmissible de classer Baudelaire parmi les poètes que nous avons étudiés parce que leur réalisme s'inscrit dans le sens premier et ordinaire de ce mouvement : c'est un réalisme du premier degré.

Comme Baudelaire se range parmi les imaginatifs, il est donc à la recherche de « ce qu'il y a de plus réel, [c'est-à-dire de] ce qui n'est complètement vrai que dans l'autre monde »<sup>4</sup>. Cela signifie qu'il cherche à élever la poésie au-dessus du monde tangible, au-dessus de la laideur de la vie ordinaire. Il attribue souvent à sa poésie une dimension

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Œuvre complètes*, t. II, *Salon de 1859*, Paris, Gallimard, 1976, p. 627.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 620.

<sup>3</sup> *Ibid.*, *Puisque réalisme il y a*, p. 59.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 58.

mystique, qui est la seule voie capable de saisir l'insaisissable caché dans « l'autre monde », monde auquel seuls les poètes ont accès, grâce à leur faculté d'imagination<sup>1</sup> :

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois.<sup>2</sup>

La méthode baudelairienne compte beaucoup sur l'imagination parce qu'elle seule peut aider le poète à atteindre, d'une part, le plaisir de l'art et la liberté de l'inspiration, et d'autre part, la beauté supérieure de la poésie. Sans imagination, les poèmes perdraient toute leur saveur et resteraient aussi limités qu'incomplets, vu qu'ils ne seraient pas capables d'anticiper l'avenir :

Que dit-on d'un diplomate sans imagination ? Qu'il peut très bien connaître l'histoire des traités et des alliances dans le passé, mais qu'il ne devinera pas les traités et les alliances contenus dans l'avenir. D'un savant sans imagination ? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées. L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.<sup>3</sup>

Avec Baudelaire, nous sommes donc confrontés à un nouveau genre poétique où c'est la poésie qui inspire la réalité, quelle qu'elle soit, et qui comble ses lacunes grâce à l'imagination afin de mettre en œuvre une belle matière poétique. En lisant les *Fleurs du mal*, nous trouverons une conception du réel *a priori* paradoxale qui admet la coexistence de deux sens de réel. Malgré la différence de leur nature, ces deux sens ne peuvent pas être séparés du fait de leur étroite relation. Le premier sens dépend d'un *réalisme brutal* manifesté par la description complaisante de l'aspect le plus dégoûtant de la réalité, tandis que le deuxième est une sorte de *réalisme spirituel et sublime* qui va au-delà du premier.

#### **1.1.5.1.2. Le sens brutal du réel**

« Un voyage à Cythère » et « Charogne » sont les exemples canoniques illustrant cette esthétique du *sens brutal* du réel. Le premier poème met en opposition la Cythère légendaire

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, *Salon de 1859*, p. 627.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 621.

et la Cythère réelle. Sur cette île grecque considérée comme un Eldorado, le poète aperçoit un gibet. En trois strophes, Baudelaire mène la description écœurante et minutieuse d'un pendu devenu la proie des oiseaux et des bêtes sauvages :

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture  
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,  
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur  
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré  
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,  
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,  
L'avaient à coups de bec absolument châtré.

Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,  
Le museau relevé, tournoyait et rôdait ;  
Une plus grande bête au milieu s'agitait  
Comme un exécuté entouré de ses aides.<sup>1</sup>

Le poète dépeint une image de la réalité particulièrement violente, horrible et dégoûtante. Il s'arrête avec insistance sur la description du pendu, comme s'il voulait contraindre son lecteur à contempler ce qu'il ne voulait pas voir. Il force son regard, par l'utilisation d'une langue brutale qui multiplie les épithètes (« féroces », « saignants », « hideuses »...), et par une gradation de cette violence visuelle. Le pendu apparaît d'abord à travers la mention d'« un objet singulier » qui s'avère être « un gibet ». Il est ensuite directement désigné à travers les mots « pâture » et « pendu », pour être finalement réduit à « cette pourriture ». Tandis qu'au tout premier vers<sup>2</sup> le cœur du poète est comparé à un oiseau, animal qui est alors un symbole de liberté, les oiseaux de l'île deviennent de plus en plus terrifiants. Ils sont décrits comme « de féroces oiseaux » qui « détruisaient avec rage » leur victime, comme s'ils étaient animés de la volonté de souiller le pendu, chacun étant appliqué à planter « son bec impur / Dans tous les coins saignants ». Leur voracité véritablement monstrueuse, soulignée par l'oxymore « hideuses délices » et par l'adjectif « gorgés » qui renvoie à l'idée d'excès, les transforme finalement en « bourreaux » qui prennent plaisir à castrer le pendu « à coups de bec ». Le poète nous invite à regarder le corps du pendu de haut en bas. Il commence par décrire ses yeux, qui ne sont que « deux trous », et mentionne ensuite son ventre, ses intestins et ses cuisses. Le mouvement vers le bas est accentué par l'adjectif

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « Un voyage à Cythère », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p133.

<sup>2</sup> Voici le premier vers du poème : « Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux ».

« effondré » qui qualifie le ventre et par le verbe « coul[er] » qui renvoie aux intestins. Arrivé aux cuisses, le poète fait allusion aux organes génitaux, qui sont dévorés par les oiseaux, et il finit par attirer notre regard « sous les pieds » du pendu. Cette violence s'accroît encore et atteint d'ailleurs son apogée dans la troisième strophe, où le poète décrit les bêtes sauvages qui attendent de pouvoir se repaître du condamné. L'impatience de ces animaux se traduit par le fait qu'ils sont « jaloux » des oiseaux, par le fait qu'ils se tiennent prêts à bondir sur leur proie puisqu'ils ont « le museau relevé », et par l'effervescence qui les anime et qui apparaît à travers les verbes « tournoy[er] », « rôd[er] » et « s'agit[er] ». Ils forment un « troupeau », mot qui souligne leur nombre, et ce troupeau semble dirigé par « une plus grande bête » qui est comparée à « un exécuter » chargé d'anéantir ce qui restera du corps dès que celui-ci tombera du gibet. En laissant présager cette violence à venir, Baudelaire atteint le paroxysme de l'horreur car il ne contraint pas seulement son lecteur à voir, il l'oblige aussi à imaginer ce qui va se passer. L'idée de la violence se trouve ainsi inscrite dans le texte mais aussi et surtout dans l'imagination du lecteur.

Cet épisode du « Voyage à Cythère » devient le thème principal de « Charogne » où le poète, de la même manière, prend plaisir à décrire un cadavre en état de décomposition :

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
D'où sortaient de noirs bataillons  
De larves qui coulaient comme un épais liquide  
Le long de ces vivants haillons. [...]

Derrière les rochers une chienne inquiète  
Nous regardait d'un œil fâché,  
Épiant le moment de reprendre au squelette  
Le morceau qu'elle avait lâché.<sup>1</sup>

Les images des « mouches [qui] bourdonn[e]nt », du « ventre putride », des « noirs bataillons / De larves qui coul[e]nt » et du morceau de « squelette » que le chien veut ronger, sont encore plus violentes et dégoûtantes que celles d'« Un voyage à Cythère ». Tout se passe en effet comme si le poète avait voulu achever la description du pendu, nous montrant le destin de ce condamné une fois tombé à terre. Alors que le gibet de Cythère était aperçu depuis un bateau, la description de cette charogne se fait de près, au point que le poète n'épargne aucun détail : il nous donne non seulement à voir l'horreur de ce corps décomposé,

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 36.

mais aussi à sentir « la puanteur » qui s'en exhale et à écouter l'« étrange musique » produite par le grouillement des larves.

Ces deux tableaux exposent donc une vérité outrageusement crue. Le poète ne recule devant aucune laideur, nous livrant ce qu'il voit avec beaucoup de précision et de netteté. La peinture est expressive au dernier point, la construction du poème ne laisse rien au hasard. Une telle esthétique basée sur la vulgarité excessive et intentionnelle exclut complètement Baudelaire de ceux qu'il appelle les « réalistes » dont les tendances restent ordinaires et naïves. Cependant elle inscrit le poète en même temps dans un autre degré de réalisme, qui n'est qu'une extension de son sens premier, allant jusqu'à montrer dans la poésie les choses les plus méprisables et les plus écœurantes de la réalité. Baudelaire ne se limite pas dès lors à la description simple et banale des choses ; il y plonge profondément jusqu'à l'excessivité dans le but de viser leur vraie réalité profonde.

Ce degré grossier et brutal du réalisme était peu apprécié et plus attaqué par la critique littéraire que le premier degré. Edmond Scherer flagelle Baudelaire par ses reproches puisqu'il ne voit dans ce genre de réalisme, qu'il qualifie de « vulgaire », qu'une décadence de la littérature qui n'a plus aucune valeur artistique :

On peint les choses immondes. On s'y acharne, on s'y vautre. Mais cette pourriture elle-même pourrit ; cette décomposition engendre une décomposition encore plus fétide... voilà Baudelaire. Il s'efforce de donner un certain tour à la vulgarité. Il porte le dilettantisme dans les choses fangeuses, le goût dans le dégoûtant. Ces images répugnantes où il se complaît, il cherche à leur prêter une valeur artistique. Il se pique de trouver des effets inconnus, pour nous servir de ses propres expressions, dans la senteur de l'orage et la phosphorescence de la pourriture.<sup>1</sup>

Pour Ferdinand Brunetière la rhétorique baudelairienne se fait dans le choix des mots. C'est un art enfantin qui ne mérite pas l'admiration parce qu'il cherche son originalité dans la grossièreté et dans la violence des expressions :

Pour faire du Baudelaire, ne dites point : *un cadavre*, dites *une charogne* ; ne dites point : *un squelette*, dites : *une carcasse* ; ne dites point : *une mauvaise odeur*,

---

<sup>1</sup> Edmond Scherer, « Baudelaire », *Le Temps*, 20 juillet 1869, recueilli dans *Nouvelles Études sur la littérature contemporaine*, Michel Lévy, t. IV, 1873, p. 547-548, et dans *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1855-1905), *op. cit.*, p. 548.

dites : *une puanteur*. C'est le Baudelaire naturaliste : il ne m'oblige pas même à me boucher le nez.<sup>1</sup>

Par l'emploi du terme « naturaliste » Brunetière ne cherche-t-il pas à dénoncer l'esthétique baudelairienne poussant le réalisme jusqu'aux limites les plus morbides et les plus scandaleuses ? Brunetière pourfend la « fureur de description »<sup>2</sup> et « [l'] obsession du détail qui trivialise »<sup>3</sup>. Malgré ces violentes critiques à l'encontre du goût et de l'inspiration de Baudelaire, nous ne pouvons pas nier que le poète a su ouvrir la poésie française à de nouveaux domaines poétiques. Le poète est parvenu à transgresser le sens du réel, du plus banal et trivial au plus vulgaire et dégoûtant, tout en gardant toujours la beauté de sa poésie et l'élégance de ses vers, réussissant ainsi son pari esthétique : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »<sup>4</sup>.

### 1.1.5.1.3. Le sens spirituel et sublime du réel

L'idée de la mystification chez Baudelaire a souvent été évoquée par la critique, surtout par les amis du poète, peut-être dans le but d'alléger la férocité des attaques qu'il subissait et de justifier, d'une manière ou d'une autre, son goût pour les sujets hideux, répugnants et maladifs. Pierre Larousse désigne ce sens mystérieux du réel dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Il trouve que la poésie de « Charogne » et de « Un voyage à Cythère » dévoile une vigueur incontestable chez le poète en même temps qu'une « aspiration spiritualiste inattendue »<sup>5</sup>, cachée derrière la description grossière et brutale de la réalité.

Frédéric Dulamon et Charles Gidel, dont les critiques vont dans le même sens, ont également essayé de donner à la rhétorique funèbre du poète une dimension spirituelle, en la rapprochant de la philosophie de l'horreur qu'enseignent les livres théologiques pour éviter le vice. Le premier ne trouve aucune différence entre les deux rhétoriques :

---

<sup>1</sup> Ferdinand Brunetière, « Charles Baudelaire », *La Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1887, recueilli dans *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1855-1905), *op. cit.*, p. 692.

<sup>2</sup> Pour emprunter l'expression de David Baguley à propos des naturalistes, dans *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, p. 154.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Vers extrait d'un projet de l'« Épilogue » pour la 2<sup>ème</sup> édition des *Fleurs du mal*.

<sup>5</sup> Pierre Larousse, Notice sur *Les Fleurs du mal*, *Grand Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1872, recueilli dans *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1855-1905), *op. cit.*, p. 559.

Oui, la théologie chrétienne décrit savamment le mal, pour nous en inspirer l'horreur, pour nous commander le retour laborieux au bien. Elle peint industrieusement les affres de la mort, le cadavre, le ver de la tombe, la décomposition de nos misérables restes.<sup>1</sup>

Le deuxième, quant à lui, n'y voit qu'une leçon morale et un rappel pour l'homme, afin qu'il purifie son âme du péché :

Quel avantage à nous montrer aux yeux cet épouvantable travail de décomposition organique ? Est-ce pour préparer la leçon morale qui a l'air de déterminer cette pièce ? Pour rappeler à une femme enivrée de sa jeunesse qu'elle ira sous l'herbe et sous les floraisons moisir parmi les ossements ? Cette rhétorique funèbre, qui rappelle les enseignements de la chaire chrétienne, a-t-elle donc tant de prix et ne pouvait-elle choisir des arguments moins nauséabonds ? Baudelaire n'eût pas été en peine d'en trouver.<sup>2</sup>

Nous pouvons donc justifier la description outrée et complaisante des plus désolants détails de la réalité physique de l'homme et la recherche soigneuse de la violence pour inviter l'homme à s'éloigner du péché. « Un voyage à Cythère » et « Charogne » sont chargés, dans ce sens, d'une fonction mystique qui fait passer le poète, selon Frédéric Dulamon, pour un religieux luttant contre la corruption des cœurs et l'impureté des mœurs, et, selon Charles Gidel, pour un prédicateur qui voit dans les désirs de la chair la source de toutes nos misères<sup>3</sup>.

Dans cette perspective, Baudelaire aurait ainsi choisi, dans « Un voyage à Cythère », de placer le gibet du pendu sur l'île de Cythère car cette île légendaire de l'amour, qui a inspiré aussi bien les peintres que les poètes, symbolise tous ceux qui suivent leurs désirs sexuels. Le sort du condamné représenterait donc une sorte de punition ou d'expiation des péchés de chair. Le vocabulaire du châtiment apparaît en effet à travers le mot « pendu » pour désigner le pécheur, « ses bourreaux » pour les oiseaux et « exécuteur » pour la bête. La dimension sexuelle de cette punition transparaît dans la manière dont celle-ci est appliquée, puisqu'elle vise particulièrement les yeux et les parties génitales, organes responsables du péché de chair : les orbites du pendu sont vides (ses « yeux étaient deux trous ») et les oiseaux l'ont « absolument châtré ». En outre, dans « Charogne », le poète joue un rôle de prédicateur pour

---

<sup>1</sup> Frédéric Dulamon, « Les Fleurs du mal par M. Charles Baudelaire », *Le Présent*, 1857, recueilli dans *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1855-1905), *op. cit.*, p. 180.

<sup>2</sup> Charles Gidel, « Étrange et lugubre poésie ! », *Histoire de la littérature française*, 1892, recueilli dans *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1855-1905), *op. cit.*, p. 810.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 805.

la femme aimée. Il lui rappelle en effet l'horrible vérité qui l'attend : à sa mort, elle sera mise en terre où elle se décomposera, de la même façon que cette « charogne infâme » qu'ils ont vue au détour d'un chemin. La beauté physique ne perdure pas :

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,  
À cette horrible infection,  
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,  
Vous, mon ange et ma passion !

Oui, telle vous serez, ô la reine des grâces,  
Après les derniers sacrements,  
Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons  
Moisir parmi les ossements.<sup>1</sup>

Il convient enfin de signaler que l'inspiration du poète provenant de la réalité ne se limite pas à ces extrêmes. On trouve également dans *Les Fleurs du mal* des sujets tirés de la réalité ayant un rapport avec les animaux ou les objets du quotidien, comme dans « Les Chats », « Les Hiboux », « L'Albatros » et « La Pipe ». Ces sujets ne sont pas du tout traités de la même manière que les sujets macabres que nous avons exposés. La méthode baudelairienne nous rappelle beaucoup celle de Sully Prudhomme dans son premier recueil, *Stances et poèmes*. Toutefois, l'imagination possède chez Baudelaire un rôle beaucoup plus important, aussi bien dans la description que dans le travail des images rhétoriques, parce que le poète cherche à s'éloigner de la simple esthétique de l'imitation et de la représentation naïve des choses.

Baudelaire est le poète du réel, attaché à extraire de la réalité la plus sombre et la plus triviale une poésie sublimée, dans un langage qui habille au mieux son univers intérieur. C'est à lui que la poésie doit son passage de la doctrine de l'imitation à celle de l'imagination à caractère idéalisé. Mais ce regard sans concession qu'il porte sur le monde, cette vision exigeante des choses, sans pudeur et sans fard, cette capacité alchimique à transmuter la boue du réel en or poétique, valent à ce créateur l'incompréhension du public et la sanction de la critique.

Il incarne à sa manière la figure du poète maudit, en butte aux sarcasmes de la bourgeoisie bien-pensante et étriquée du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui fait et défait la réputation

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 36.



d'un poète et influe sur ses écrits. Ainsi l'édition des *Fleurs du mal* vaut à Baudelaire, en 1857, un procès retentissant qui se traduit par une amende de 300 francs et une condamnation pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs.

### **1.1.5.2. Le réalisme populaire et révolutionnaire de Richepin**

La poésie de Jean Richepin apparaît dans une période particulièrement difficile de la vie politique et sociale en France. Après la guerre de 1871 et l'épanouissement de la Troisième République, des phénomènes sociaux tels que la misère, la pauvreté et l'élargissement du fossé séparant les bourgeois des ouvriers, commencent à surgir de toutes parts et prennent de l'ampleur. Ces phénomènes suscitent la naissance d'une nouvelle classe sociale très médiocre qui se différencie de plus en plus des classes populaires. C'est la classe des gueux, vivant en marge de la société qui l'exclut. Cette partie du peuple est très méprisée et réprimée parce qu'elle est considérée par la société comme un danger réel qu'il faut endiguer et détruire<sup>1</sup>.

Devant l'importante misère qui touche particulièrement la jeunesse de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le désordre général et la crise des valeurs culturelles et idéologiques, certains poètes, dits « révolutionnaires », s'interrogent réellement sur la place de l'homme face aux métamorphoses de la société industrielle et face aux conséquences de ces changements. Ils se trouvent ainsi obligés de réagir contre l'exclusion de cette classe de mendiants, de misérables et de sans-abris, en s'opposant à un modèle politique et social républicain et libéral.

Profondément engagés, ces poètes révolutionnaires mettent en scène, dans leur poésie, les victimes de la crise, les étrangers, les agitateurs menaçant la société et les mendiants, dont même la mort passe inaperçue. La répression imposée à ces miséreux devient leur arme : la figure du pauvre errant devient le motif de leur révolte. Face à la cruauté du système, ces auteurs des marges cherchent à imposer une nouvelle culture populaire et une nouvelle identité, à la fois révolutionnaire et littéraire, pour les misérables, susceptibles de rompre avec les normes bourgeoises prônant la sédentarité, le fatalisme et l'indigence docile, cachée. Le

---

<sup>1</sup> Jean François Wagnart, « À la recherche de la parole errante », dans *Revue d'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 20-21, 2000 /1.

pauvre errant devient ainsi un espoir pour l'avenir, un défi face à l'ordre existant et un symbole pour tous les déclassés<sup>1</sup>.

Vers 1872, Maurice Bouchor, Jean Richepin et Paul Bourget fondent un groupe de poètes appelé « Les vivants », auquel viennent se joindre Maurice Rollinat, Gabriel Vicaire et Charles Cros. Surgissant avec force, ces « vivants » contestataires réussissent, à travers leur nouvelle poésie bohémienne<sup>2</sup>, à restituer le goût de la nouveauté et de l'originalité dans leurs œuvres poétiques en redonnant la parole à ceux que l'on avait bâillonnés, comme le gueux de Maupassant qui « avait à peu près perdu l'usage de sa langue »<sup>3</sup> et dont la « pensée aussi était trop confuse pour se formuler par des paroles »<sup>4</sup>. Ainsi, pour retranscrire les douleurs de ces grands exclus de l'Histoire – laquelle se fait non seulement sans eux mais aussi contre eux –, « Les vivants » cherchent généralement les mots les plus simples, se réclamant d'une esthétique pure et idéale. Ils combattent l'impassibilité et le renoncement général de la poésie, et notamment de la poésie parnassienne, en soulignant cette réalité au détriment de laquelle on avait mis en avant la perfection formelle du poème<sup>5</sup> :

Il y a quelque dix ans, la poésie avait disparu de ce monde, étouffée sous les pyramides de sonnets que les parnassiens avaient renversées sur elle. Et, tout à coup, [...] la résurrection de la poésie fut décrétée par les *vivants*. Un terrible besoin de vie vraie, de vie grouillante, de vie poétique, tenait ces jeunes gens. Être poète à la façon dont on va à son bureau ne suffisait pas à ces misérables contempteurs de la feuille de présence. Ils voulaient la vivre, leur poésie, ces insensés ! C'est là qu'ils ont commencé à se déshonorer ! Depuis aux Hydropathes, dans des cercles, et en pleine foule, dans l'illustre cabaret du *Chat Noir*, ces échappés de la bourgeoisie, ces évadés de la tenue, ces chercheurs de chemins de traverse donnaient aux bourgeois pattus une sensation nouvelle, étrange : de la poésie qui les prenait au passage et les tenait. Cette fille des Gueux, cette fleur de Bitume, c'était la Muse.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-François Wagniar, « Le poète et l'anarchiste : du côté de la pauvreté errante à la fin de XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers d'histoire*, revue d'histoire critique (en ligne), 101/ 2007, mis en ligne le 01 avril 2010.

<sup>2</sup> Il convient de préciser que la bohème évoquée ici n'est pas la bohème sentimentale et galante des années 1830-1860, associée au nom d'Henry Murger, mais la bohème décadente et moderniste de fin de siècle (1890-1920), dont les prédécesseurs sont Maurice Bouchor, Jules Vallès et Jean Richepin. Voir à ce propos *La Bohème littéraire espagnole de la fin du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle* de Xavier Escudero, Paris, Publibook, 2011, pp. 25-36.

<sup>3</sup> Guy de Maupassant, « Le gueux », *Contes et nouvelles*, II, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 230.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Xavier Escudero, *La Bohème littéraire espagnole de la fin du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p.32.

<sup>6</sup> Émile Goudeau, « Bulletin politique du Chat Noir », *Le Chat noir* du 29 décembre 1883, cité par Émile Goudeau dans *Dix ans de bohème*, Paris, La librairie Illustrée, 1888, p. 113.

Les invitations de Maurice Bouchor, l'auteur des *Chansons joyeuses*, vont dans le même sens. Il propose à ses confrères de tourner le dos aux procédés recherchés des parnassiens et de chanter simplement leurs impressions aux passants :

Lâchons, lâchons ces professeurs d'horticulture poétique, qui prennent les roses pour les emballer symétriquement et les mettre, en bouquets trop bien liés, sur de solennels cénotaphes ! Lâchons les collectionneurs de papillons qui se croient sages en contemplant les prodigieuses couleurs que conservent les minces cadavres épinglés ! Laissons les oiseleurs de syllabes, qui emprisonnent les rythmes derrière des règles en fil de fer ! Il vaut mieux préférer à tous ces poèmes des îles lointaines, à tous les cacatoès, aux aras, aux cardinaux et autres volatiles rares que l'on montre avec orgueil dans une volière dûment close, les simples corbeaux du Luxembourg, et les pinsons du jardin des Plantes, et les vulgaires moineaux des squares.<sup>1</sup>

L'esprit et la verve de Jean Richepin, notre grand réfractaire, ont donc été nourris de cette ambiance littéraire et des valeurs telles que le courage, la liberté et la justice. Le poète s'implique profondément dans la littérature populaire engagée aux côtés des exclus, des errants et des vagabonds. À l'opposé de la littérature bourgeoise ou réactionnaire, il crée une veine de littérature populaire dont le but essentiel est de développer une sorte de contre-culture populaire centrée autour de la pauvreté, du vagabondage et des classes démunies qui semblent le concerner personnellement. Ses héros sont ainsi les mendiants, les drogués, les buveurs, les souteneurs, les prostituées et les démunis qui constituent la classe la plus basse de la société, si on les considérait effectivement comme faisant partie du peuple :

Au dire de mes détracteurs et de mes juges, je me serais livré sciemment à l'apologie de la crapule, et j'érigerai en théorie la paresse, l'ivrognerie, la débauche, le proxénétisme, le vol et diverses autres abominations. Quelques esprits subtils, mais illogiques, ont même vu dans *La Chanson des gueux* une apothéose du peuple, comme si le peuple avait l'apanage de tous les vices, comme si j'étais un maladroit, voulant lui faire ma cour, pour ne chanter que ses maladies et ses difformités ! La vérité est que j'ai représenté, non pas le peuple, mais les gueux, et que mes vers ne contiennent ni une théorie, ni une apologie de quoi que ce soit, mais des études, des peintures, et surtout des vers.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Maurice Bouchor cité par Émile Goudeau dans *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>2</sup> Jean Richepin, *La chanson des gueux* (1881), choix et présentation par Marcel Paquet, préface de Jean Richepin, Orphée/ la différence, 1990, p. 18.

La poésie de Jean Richepin fleurit dans de nouveaux domaines de la réalité. Nous sommes là dans la classe la plus humble de la société, le peuple des bas-fonds. Mais ces démunis n'ont rien en commun avec ceux de François Coppée, qui s'est engagé à défendre les humbles du faubourg parisien. Les héros de ce dernier font partie du peuple et parfois même de la petite bourgeoisie, alors que ceux de Jean Richepin vivent en marge de la société. De ce point de vue, la réalité que traite Richepin n'est qu'une sorte de transgression ou d'expansion de celle de Coppée. Il passe de la trivialité du réel à sa sordidité, qu'il ne craint pas puisqu'elle fait partie de la vie vraie.

#### 1.1.5.2.1. Le réel sordide

*La Chanson des gueux* est le recueil de poésie populaire qui a permis à Jean Richepin de se faire connaître auprès du grand public et de devenir célèbre. Il y dépeint la vie laborieuse et misérable des truands constamment en butte à l'adversité et à l'injustice sociale. Le poète se contente de les faire vivre avec tous leurs vices, toutes leurs hontes, toutes leurs misères, mais aussi avec toutes leurs gaietés immondes, sans rien cacher. L'objectif, en fait, n'est pas de se faire remarquer ni d'inventer un nouveau genre poétique, mais tout simplement de soutenir avec enthousiasme leur cause, qu'il considère très souvent comme la sienne.

Nous distinguons, parmi ces héros, le mendiant et le vagabond qui sont souvent associés parce qu'ils connaissent le même destin et la même misère : ils sont reclus aux périphéries de la société, sans abri, sans rien à manger ni à boire. Le poète met en évidence leur indigence et leur souffrance :

Mes braves bons messieurs et dames,  
Par Sainte-Marie-Notre-Dame,  
Voyez le pauvre vieux stropiat.  
*Pater noster ! Ave Maria !*  
Ayez pitié !

Mes braves bons messieurs et dames,  
La charité des bonnes âmes !  
Un p'tit sou, et Dieu vous l'rendra.  
*Pater noster ! Ave Maria !*  
Ayez pitié !<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, « Le vieux », *La Chanson des gueux*, Paris, Maurice Dreyfous, 1881, p. 12.

Ou encore :

J'suis ben vieux, j'ai p'us d'z yeux.  
Si j'mourais, ça vaudrait mieux.  
Si j'mourais, j's'rais content...  
Un p'tit sou en attendant !<sup>1</sup>

Richepin essaie par ces chants d'attirer l'attention de la société insouciante et sourde face à ces malheureux. Tantôt il se fait leur porte-parole, tantôt il les laisse eux-mêmes chanter leur misère pour leur donner le bonheur de revivre un instant, pour les rapprocher de nous et éveiller notre sympathie par leur triste résignation. Le poète se fait écho des cris des gueux poussés dans les places publiques, devant les boutiques, dans les champs et sur les chemins. Ses refrains et ses vers sont imprégnés d'un anarchisme simple et transmettent la voix de ces malheureux qui sont comme des fleurs malades car ils parlent toujours du mal de vivre.

On trouve également dans la poésie de Richepin la figure du voyou qui est perçu comme étranger dans la société et comme le plus dangereux et le plus vicieux des vagabonds. Passionné par ce personnage, le poète éclaire les côtés sombres de sa vie que les autres ne peuvent pas voir. Il lui permet de s'exprimer lui-même, avec son accent et ses termes argotiques :

J'ai dix ans. Quoi ! Ça vous épate ?  
Ben ! C'est comm'ça, na ! J'suis voyou,  
Et dans mon Paris j'carapate  
Comme un asticot dan'un mou. [...]  
Près des théâtres, dans les gares,  
Entre les arpions des sergots  
C'est moi que j'cueill' les bouts d'cigares,  
Les culots d'pipe et les mégots.  
Ben, moi, c't'existenc'-là m'assomme !  
J'voudrais posséder un chapeau.  
L'est vraiment temps d'dev'nir un homme.  
J'en ai plein l'dos d'être un crapaud.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, « Pauvre aveugle », *La Chanson des gueux, op.cit.*, p 31.

<sup>2</sup> Jean Richepin, « Voyou », *La Chanson des gueux, op.cit.*, p. 156.

À dix ans, le héros de ce poème doit se débrouiller tout seul. S'il est né voyou, ce n'est pas sa faute mais peut-être celle de la société qui ne lui tend pas la main. Il en a assez de cette existence qui l'accable et voudrait devenir un homme, mais il n'a pas les moyens ni la force d'échapper à sa condition.

À travers l'âpreté de son regard, mêlant critique sociale et ironie, le poète popularise l'image de la prostituée, de l'ivrogne, du noctambule, du « balochard » et du sans-abri. Il se fait le témoin privilégié de leurs sentiments, de leurs blessures, de leurs mœurs et il plaide en leur faveur. Richepin s'intéresse également à leur langage, pourtant si méprisé. Il le ravive en le plaçant dans la bouche même des gens qui s'expriment ainsi et il explore ses significations, nous offrant à la fin de son ouvrage un glossaire argotique<sup>1</sup>.

Richepin chante non seulement les misères des gueux, mais aussi celles des choses, des plantes et des bêtes. Armé d'une grande sensibilité et d'une imagination très riche, il prend un immense plaisir à leur donner la parole. C'est par exemple un roseau, transformé en flûte par un vieux vagabond, qui s'exprime pour raconter son chagrin passé et son bonheur présent :

Je n'étais qu'une plante inutile, un roseau.  
Aussi je végétais, si frêle, qu'un oiseau  
En se posant sur moi pouvait briser ma vie.  
Maintenant je suis flûte et l'on me porte envie.<sup>2</sup>

Ou bien c'est un morceau de bois qui gémit dans l'âtre pour se plaindre du sort que l'homme lui fait subir : « Il dit que l'homme est dur, avare et sans entrailles, / D'avoir à coups de hache et par d'âpres entailles, / Tué l'arbre ; car l'arbre est un être vivant »<sup>3</sup>. Le poète fait aussi parler une statue oubliée au coin d'un parc<sup>4</sup>, ou encore un lièvre retenu captif par une petite fille : « J'étais triste ; et malgré Margot et sa bonté / Je suis mort dans ses bras, faute de liberté »<sup>5</sup>.

Ce genre de poésie marqué par la sordidité et la transparence, qui est formellement très proche des chansons réalistes, n'est pas l'invention de Richepin. En revenant quelques siècles

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, *La Chanson des gueux, op.cit.*, p. 284.

<sup>2</sup> Jean Richepin, « La flûte », *La Chanson des gueux, op.cit.*, p. 39.

<sup>3</sup> Jean Richepin, « La plainte du bois », *La Chanson des gueux, op. cit.* p. 41.

<sup>4</sup> Jean Richepin, « Vieille statue », *La Chanson des gueux, op. cit.* p. 44.

<sup>5</sup> Jean Richepin, « Épitaphe pour un lièvre », *La Chanson des gueux, op. cit.* p. 49.

en arrière, nous en retrouvons les traces chez les plus grands poètes du Moyen-âge, notamment dans les poèmes de Rutebeuf et François Villon. Ces poètes ont en effet rompu avec la tradition de la poésie courtoise pour écrire des poèmes polémiques, satiriques et même personnels, chantant leur malchance, leur misère et leurs difficultés. Cependant, la poésie de Jean Richepin échappe à une interrogation existentielle, ses textes s'engagent par leur lyrisme, dans une cause non personnelle mais collective, la défense des pauvres. Richepin partage avec eux leur misère, leur vie misérable ainsi que leur langage souvent vulgaire, de sorte que ses poèmes sont de véritables documents :

Je les aime parce que j'ai compris cela, parce que j'ai arrêté mes regards sur leur misère, fourré mes doigts dans leurs plaies, essuyé leurs pleurs sur leurs barbes sales, mangé de leur pain amer, bu de leur vin qui soûle, et que j'ai, sinon excusé, du moins expliqué leur manière étrange de résoudre le problème du combat de la vie, leur existence de raccroc sur les marges de la société, et aussi leur besoin d'ivresse, de joie, et ces oublis de tout, ces ivresses épouvantables, cette joie que nous trouvons grossière, crapuleuse, et qui est la joie pourtant, la belle joie au rire épanoui, aux yeux trempés, au cœur ouvert, la joie jeune et humaine, comme le soleil est toujours le soleil, même sur les flaques de boue, même sur les caillots de sang.<sup>1</sup>

#### **1.1.5.2.2. La réception de Richepin**

Jean Richepin est réfractaire et anarchiste avant d'être poète. Il consacre son œuvre à la défense du peuple des miséreux, des mendiants et des vagabonds. Idéologiquement très engagé, le poète leur rend la parole et illustre leur misère, leur errance. Il sait que son projet poétique va choquer la bourgeoisie bien-pensante. C'est la raison pour laquelle, dans la préface de *La chanson des gueux*, il s'adresse à ses détracteurs pour leur montrer qu'il restera sourd à leurs attaques : « Le chien aboie, mais la caravane passe »<sup>2</sup>. Alors que la publication de ce recueil lui vaut un procès pour outrage aux bonnes mœurs et une condamnation à un mois de prison, Richepin continue de prendre plaisir à scandaliser la bourgeoisie. Dans *Les blasphèmes*, il proclame son athéisme avec audace : « Coûte que coûte, j'ai emboîté le pas à mon athéisme jusqu'au bout »<sup>3</sup>. Il refuse également le bon goût de certains ouvrages

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, dans la préface de *La chanson des gueux*, choix et présentation par Marcel Paquet, préface de Jean Richepin, *op. cit.* p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>3</sup> Jean Richepin, *Les blasphèmes*, Paris, Maurice Dreyfous, 1884, p. 5.

patronnés par la vertu bourgeoise, préférant les « violences », les « impostures » et le « cynisme » de la réalité<sup>1</sup>.

Pour apprécier la valeur littéraire et artistique de *La Chanson des gueux* qui, dès sa publication en 1876 a suscité un grand tapage littéraire, focalisons notre attention sur deux jugements critiques qui résument en quelque sorte toutes les critiques qui ont été formulées à propos de l'œuvre de Richepin. Pierre Véron, écrivain et journaliste dans *Le charivari*, attaque sévèrement le poète et son livre. Il considère Richepin comme un piètre écrivain. Pour lui, *La Chanson des gueux* est un ouvrage inutile, puisqu'il ne plaide pas réellement en faveur des gueux qu'il dépeint, et sans valeur littéraire car ce recueil, imprégné de cynisme et de vulgarité, manque de sincérité :

Le volume que vous venez de publier, monsieur, sous le titre de *La Chanson des gueux*, est une œuvre malsaine, coupable et profondément inutile. Si elle a, par aventure, la prétention de faire acte de protestation sociale, elle s'y prend bien maladroitement, car elle rend parfaitement odieux ceux dont elle enlumine les portraits. Si elle a des ambitions littéraires, ces ambitions sont déçues ; car dans ce fatras de grossièretés voulues, de brutalités préméditées, de cynismes poseurs, il n'y a rien qui sente l'inspiration vraie et sincère... les jeunes, autrefois, avaient un autre idéal que les propos du bague, du lupanar ou du mastroquet...<sup>2</sup>

Cette opinion paraît injuste aux yeux de Bernard Lazare. Pour lui, Jean Richepin a su, avec virtuosité, rendre poétique la banalité même, ce qui révèle chez lui la volonté d'être sincère, contrairement aux poètes qui cherchent, par goût pour ce qui est distingué, inconnu ou méconnaissable, une poésie abstruse et indéchiffrable. B. Lazare trouve que *La Chanson des gueux* est un recueil précieux parce qu'il dévoile une réalité souvent négligée, cachée ou même volontairement ignorée par la société, c'est la réalité des gueux :

Grâce à Jean Richepin, nous concevons les gilets rouges, les lycanthropes, ceux qui hurlaient à la lune, blasphémaient le ciel, insultaient la terre, bravaient les hommes et les éléments. Nous les concevons et, faut-il le dire, nous les chérissons. Sous leur

---

<sup>1</sup> Voir Jean Richepin dans la préface de *La Chanson des gueux*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>2</sup> Pierre Véron, « À M. Jean Richepin, poète », *Le Charivari*, 28 mai 1876, cité dans *The life and work of Jean Richepin* de Howard Sutton, Genève, librairie E. Droz, 1961, p. 14.



défroque conventionnelle, malgré leur barbe hirsute et leurs cheveux désordonnés, nous devinons de bons garçons, de sages et égoïstes bourgeois.<sup>1</sup>

Toutes les autres critiques, qu'elles soient positives ou négatives ne dépassent pas ce cadre. Ou bien on accuse Jean Richepin d'aborder des sujets banals outrageant les bonnes mœurs, ce qui le range parmi les grands écrivains tels que Baudelaire et Flaubert, ou bien on lui fait des éloges pour avoir révélé une réalité souvent négligée, ce qui l'inscrit parmi les poètes novateurs. Malgré tout, Richepin marque son époque, c'est-à-dire la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, grâce à son combat qui est trop souvent oublié aujourd'hui. Son engagement contre l'hypocrisie, l'égoïsme des classes possédantes et la violence légale qu'elles exercent sur les plus démunis, fait de lui non seulement un porte-parole fidèle et attentif à la douleur de ces derniers, mais aussi un ardent défenseur de leur cause, cherchant à leur rendre leur dignité, leurs droits et leur véritable place dans la société. Cet engagement mérite, aujourd'hui encore, d'être médité, renouvelé et poursuivi. D'ailleurs, son œuvre poétique constitue la référence principale de la chanson réaliste qui a fait son apparition entre les deux guerres mondiales.

Grâce à cette étude thématique et critique, nous avons pu constater que des liens unissent la poésie au monde réel, et nous avons étudié certains aspects dominants du réalisme dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons également esquissé la manière dont l'esthétique réaliste s'est développée, depuis son apparition supposée dans la poésie jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En effet, nous avons étudié l'aspect rustique et naïf du réalisme dans la poésie de Max Buchon, qui trouvait dans les traditions régionales et les scènes champêtres l'argile de ses poèmes. Le réalisme a ensuite pris un aspect social grâce à François Coppée qui a photographié les mœurs, mais aussi la vie quotidienne des humbles du faubourg parisien. Cet aspect social prendra plus tard une dimension réfractaire avec Jean Richepin, qui s'engage à montrer la sordidité de la vie des gueux, la classe la plus basse de la société. Le poète leur donne la parole et dessine leur misère pour inciter à la révolte contre l'injustice sociale. Quant à Sully Prudhomme, il ajoute au réalisme un aspect scientifique et moral, grâce à son projet poétique qui oscille entre la poésie et les théories de la science et de la philosophie, malgré la

---

<sup>1</sup> Bernard Lazare, *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui et ceux de demain*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraire-éditeur, 1895, p. 9.

réticence de la critique. Enfin, Charles Baudelaire vient enrichir ces aspects grâce à une nouvelle conception poétique de la beauté. Désormais, le poème réaliste traite des sujets plus audacieux et plus spirituels, qui reflètent les préoccupations de son lecteur, telles que la question de la sexualité, de la mort et du péché. Comme le sens du poème n'est plus aussi explicite, le lecteur doit davantage faire travailler son imagination et sa réflexion. Le poète se tourne vers le réel afin d'extraire la beauté de la banalité, de la vulgarité, de l'horrible et du mal.



## 1.2. Chapitre deuxième

### La progression de l'écriture réaliste : approche stylistique

Après avoir examiné dans un long chapitre thématique et critique les différents domaines de la poésie réaliste, des plus naïfs aux plus spirituels, et exposé la réception des poètes réalistes par la critique littéraire, il nous paraît indispensable de développer une étude concernant l'analyse formelle de cette poésie réaliste. Nous allons donc maintenant mener une analyse stylistique afin de réfléchir sur l'évolution et la permanence de l'imaginaire linguistique des poètes concernés, c'est-à-dire, en somme, sur leur esthétique. Nous partirons de la langue pour aller vers le style, perçu dans toute la vérité de sa réalité plurielle, dans le but d'élaborer une ou des esthétique(s) propre(s) à la poésie réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au sein du présent chapitre, notre problème principal se résume dans les questions suivantes : Comment la forme, entièrement réalisée dans un certain matériau, s'accorde-t-elle avec le contenu du poème réaliste ? En d'autres termes, comment les choix des procédés stylistiques effectués par le poète désignent-ils sa méthode dans le traitement du réel ? Au fil de notre étude, peut-on parler d'une évolution de l'écriture du réel, allant de pair avec ses différents sens ? Une telle étude implique en fait une perspective très centrée : la stylistique se fait autant au niveau de l'analyse d'un poème ou d'un poète qu'au niveau d'un moment. Cela signifie qu'outre le corpus, qui doit être soigneusement choisi pour représenter autant que possible les styles des poètes concernés, nous allons également prendre en considération les différentes mutations littéraires, sociales et politiques traversant cette période et influençant la poésie réaliste.

Le choix du corpus ne s'est pas fait de manière arbitraire. Pour présenter une étude assez objective, il faut choisir un corpus aussi représentatif que possible de l'esthétique d'un poète et rassembler majoritairement les procédés caractérisant son style ainsi que sa manière d'aborder le réel. Dans cette perspective, un seul poème pourrait nous suffire pour analyser l'esthétique de Max Buchon, puisqu'elle est identique dans tous ses poèmes, alors qu'il nous en faudrait quelques-uns pour Jean Richepin, Sully Prudhomme et François Coppée, étant donné la variété de leur style qui change d'un recueil à l'autre et d'un moment à l'autre. Concernant Charles Baudelaire, qui ne se considère pas comme un auteur réaliste, la tâche est un peu plus compliquée mais pour ne pas nous éloigner du cadre de notre étude, nous nous

appuierons uniquement sur les poèmes les plus problématiques des *Fleurs du mal*. Le corpus choisi est donc le suivant :

- *Poésies franc-comtoises* de Max Buchon, « Le Frêne ».
- *Promenades et Intérieurs* de François Coppée, poème « III ».
- *Les Humbles* de François Coppée, « Le Petit épicier ».
- *Les Épreuves* de Sully Prudhomme, « L'ÉPÉE ».
- *Le Bonheur* de Sully Prudhomme, « Sciences modernes ».
- *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, « Une charogne ».
- *La Chanson des gueux* de Richepin

### **1.2.1. L'esthétique de l'objectivité de Max Buchon**

La notion d'objectivité s'impose fortement dans les premières conceptions du mouvement réaliste littéraire. Revenons sur la définition que le Littré donne du réalisme : il s'agit de « l'attachement à la reproduction de la nature sans idéal ». Le réalisme est donc essentiellement fondé sur le principe de l'objectivité parce qu'on imite la réalité telle qu'elle est, sans l'embellir ni l'idéaliser. Cette méthode de traitement artistique du réel règne principalement dans les premières œuvres réalistes, notamment dans celles de Buchon. Remémorons-nous la définition que le poète donne de l'art dans l'introduction de *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté* :

La mission de l'art n'est pas de poursuivre chimériquement le Beau, mais de graver sur les pages de l'histoire les mœurs et le tempérament bien déterminé d'une époque, d'une nation, d'une province, triple exigence concentrique à laquelle satisfait d'instinct l'artiste en déposant naïvement son empreinte personnelle sur son œuvre.<sup>1</sup>

Cette conception poétique, entièrement basée sur la naïveté et la fidélité, exige nécessairement des règles spécifiques qui la mettent en évidence et l'opposent fortement aux vers artificiels des romantiques. Nous nous demanderons donc quels sont les procédés qui font de l'écriture de Buchon une écriture objective et comment le poète dépose « naïvement son empreinte personnelle » sur la représentation qu'il donne de la réalité. Pour répondre à ces

---

<sup>1</sup> Max Buchon, *Noëls et Chants Populaires de la Franche-Comté*, op. cit., p.7.

questions, nous nous appuyerons sur l'extrait d'un poème intitulé « Le Frâne », tiré des *Poésies franc-comtoises* :

[...]  
Au premier vent de mai, métamorphose immense,  
L'alouette à chanter tout-à-coup recommence.  
La verdure envahit les prés et les buissons.  
Les linottes, les geais, les coucous, les pinsons,  
Unissent brusquement leurs gaîtés sans égales,  
Aux bourdonnements sourds des mouches, des cigales.  
On ne voit plus partout que fleurs et papillons,  
Des splendeurs de l'été premiers échantillons. [...]  
Sous le large avant-toit [de la ferme], gisent à l'aventure  
Des agrès de labour, des timons de voiture,  
Des herses, des fagots, pêle-mêle étendus,  
Et les jougs des gros bœufs, à leur clou suspendus.  
Les moineaux à l'entour braillent leur tintamarre ;  
Le gros fumier carré s'affaisse dans sa mare.  
Le coq tout fier appelle, et poules d'accourir  
Au petit grain de blé qu'il vient de découvrir.  
La fontaine, plus loin, babille dans son auge,  
Aux abords de laquelle allégrement patauge,  
Dans la bouse, le gros et le petit bétail,  
En agitant sa queue ainsi qu'un éventail.  
La chatte, sur le seuil, en fidèle portière,  
Frôle du flanc le mur, et guette la laitière  
Dont peut-être elle attend une goutte de lait ;  
Le vieux chien, de son nid, sort bonasse et replet.<sup>1</sup>

### **1.2.1.1. Procédés lexicaux et sémantiques**

#### **1.2.1.1.1. Isotopies concrètes**

L'ensemble du poème s'organise autour d'un seul thème : la vie dans le domaine rural. La ferme et ses abords sont décrits d'une façon extraordinairement simple, sans apprêt. Si l'on étudie les choix lexicaux effectués, on se rend compte que le poète accumule les termes concrets relevant tous du domaine champêtre. Il énumère d'abord les oiseaux de la campagne (avec « l'alouette », « les linottes, les geais, les coucous, les pinsons » et « les moineaux »), mentionne les insectes (les « mouches », les « cigales » et les « papillons »), et fait allusion à de nombreux animaux domestiques (tels que les « bœufs », « le coq », les « poules », « le gros

---

<sup>1</sup> Max Buchon, « Le Frâne », *Poésies franc-comtoises, Tableaux domestiques et champêtres, op. cit.*, p. 17.

et le petit bétail », « la chatte » et « le vieux chien »). Le poète répertorie également le matériel agricole (comme les « agrès de labour », les « herses » et « les jougs »), ainsi que d'autres éléments intrinsèquement liés à la vie de la ferme (on trouve par exemple « des fagots », du « fumier », un « grain de blé », une « fontaine » et de « la bouse »). Le seul être humain présent dans cet extrait est le personnage de « la laitière », qui n'apparaît qu'au second plan. Le lexique renvoie à une perception directe de l'image, aucune figure de style rhétorique ne perturbe ou questionne la vision qui se donne d'emblée – l'emploi récurrent de l'article défini confère, par ailleurs, la généralité des termes lexicaux. Ces termes font l'objet d'une perception directe et revêtent, grâce à l'emploi fréquent de l'article défini, un certain degré de généralité.

Ce réseau lexical, cru et abondant, prouve qu'il s'agit bien là d'un poème réaliste car loin d'être idéalisée, la ferme est décrite telle qu'elle est. Le poète, qui n'hésite pas à évoquer les réalités les plus viles comme par exemple les excréments des animaux à travers les mots « fumier » et « bouse », présente donc le réel de manière très simple. Non seulement le thème choisi est considéré comme un thème banal et stéréotypé, ne méritant pas d'être traité de façon privilégiée, mais encore le poème ne comporte aucun vocabulaire soutenu. La poésie de Max Buchon ne pose donc aucune difficulté sémantique pour le lecteur, malgré l'emploi de termes régionaux tels que « Frâne », terme qui signifie « une ferme assez bien arrondie »<sup>1</sup>. Loin de la langue soutenue, cette poésie s'inscrit au contraire dans le registre courant et familier en s'intéressant au monde rustique d'où, il faut le dire, elle puise son originalité.

Considérons un deuxième exemple, extrait du même recueil. Il s'agit d'un poème intitulé « La Lessive » où Buchon décrit le travail d'une buandière :

Quel attirail il faut pour une buandière !  
La soude, le savon, la cuve, la chaudière,  
La cendre, l'indigo, l'iris, les bâtonnets...  
Voyez si j'en oublie, et si je m'y connais.

Dans le fond de la cuve, en grille l'on dispose  
D'abord les bâtonnets, sur lesquels tout repose,  
Puis on étend dessus, aussi bien que l'on peut,

---

<sup>1</sup> Selon la définition du poète lui-même dans le premier vers du poème : « Le Frâne est une ferme assez bien arrondie, ».

Les draps de lit, d'abord savonnés quelque peu.<sup>1</sup>

Ces vers, inspirés des mœurs franc-comtoises, présentent le même souci de précision que nous avons pu constater plus haut, souci qui apparaît ici à travers l'énumération des objets nécessaires à la buandière. Le poète manifeste la volonté d'expliquer à ses lecteurs la manière dont on fait la lessive, ne prenant aucun parti pris dans la description qu'il donne de ce travail. Les termes utilisés, empruntés majoritairement au domaine du quotidien, prouvent que le poète souhaite retranscrire fidèlement le réel et traduisent l'esprit de la société populaire.

#### **1.2.1.1.2. Un langage superficiel**

En général, dans la poésie de Max Buchon, on ne rencontre jamais de combinaisons ou d'associations inattendues qui créeraient des incompatibilités sémantiques dans ses vers et qui leur donneraient ainsi leur poéticité. Il n'y a pas non plus de jeu sur la polysémie car les mots employés par le poète ne renvoient pas à d'autre sens que leur sens propre et habituel pour le lecteur. Le poète évite tout ce qui pourrait laisser transparaître sa subjectivité, et son effacement est particulièrement remarquable dans le système adjectival. S'il a souvent recours à des adjectifs évaluatifs et dimensionnels<sup>2</sup>, qui reflètent à la fois son engagement dans le domaine concret et sa quête consciencieuse de précision, l'absence quasi-totale d'adjectifs axiologiques (exception faite de l'adjectif « fidèle ») n'est pas anodine puisqu'elle exprime sa volonté de ne pas prendre parti dans la description.

La poésie de Max Buchon est également caractérisée par le fait que les constructions métaphoriques et figuratives en sont quasiment absentes. Le poète se méfie de l'emploi des figures rhétoriques d'où pourrait découler une certaine subjectivité. Comme on le sait, les figures de style sont des expressions détournées qui donnent à voir, par analogie ou par opposition, une autre image. Elles ouvrent donc la porte de l'imaginaire, or c'est l'objectivité que le poète souhaite privilégier.

Les verbes possèdent cependant chez Buchon un certain pouvoir rhétorique. Ils créent souvent un effet pittoresque dans le poème afin d'atténuer sa banalité par les images qu'ils évoquent. Dans « Le Frâne », en écrivant que « [l]a verdure envahit les prés et les buissons »,

---

<sup>1</sup> Max Buchon, *poésies franc-comtoises*, « La Lessive », *op. cit.*, p. 53.

<sup>2</sup> Par exemple, dans l'extrait que nous avons donné du « Frâne », nous pouvons relever les adjectifs suivants : « gros » (que l'on trouve à trois reprises), « petit » (qui apparaît deux fois), « large », « immense » et « étendu ».



le poète donne à voir le souffle du printemps. Les oiseaux semblent pourvus d'une volonté et de sentiments qui leur sont propres puisqu'ils « unissent brusquement leurs gaîtés sans égales / [a]ux bourdonnements » des insectes, comme s'ils s'amusaient à orchestrer une symphonie mise en péril par « [l]es moineaux à l'entour [qui] braillent leur tintamarre ». De même, la fontaine « babille dans son auge » comme un oiseau gazouillerait dans son nid, tandis que le bétail « allègrement patauge / [d]ans la bouse ». Les verbes tels que « envahir », « brailler », « s'affaisser », « frôler » et « guetter » assurent une fonction descriptive et servent à relier de longs syntagmes nominaux qui se chargent de développer la description.

Ainsi, le langage poétique de Buchon reste un langage purement informatif et instrumental. Les mots qu'il emploie ont une signification unique et claire. L'absence de polysémie et de figures rhétoriques, qui sont des éléments indispensables dans la langue des Muses aux yeux de certains critiques, traduit la naïveté de son esthétique poétique.

#### **1.2.1.1.3. L'effet de réel**

L'amour que le poète porte à sa terre natale et le souci de graver ses mœurs et sa nature dans les pages de l'histoire créent, partout dans son œuvre, des effets de réalité. Les titres, l'organisation particulière des images, des mots ainsi que du rythme reflètent nettement la couleur locale de la Franche-Comté. Dans cette perspective, on peut facilement comprendre cette phrase de Hugo Frey qui essayait de décrire l'attachement de Buchon à sa région : « Buchon chérit Salins jusque dans ses scories et ses boues »<sup>1</sup>. Ce souci de mettre en valeur ce caractère local se manifeste par plusieurs procédés dont le plus important est le caractère exhaustif de la description : Buchon cite « tout », parce que « tout » est important à ses yeux, « tout » est à peindre et à dire. Dans « Le Frêne », par exemple, il énumère, - nous l'avons vu -, tous les oiseaux de la campagne (« l'alouette », « les linottes, les geais, les coucous, les pinsons », « les moineaux »), tous les animaux domestiques (les « bœufs », le « coq », les « poules », etc.) et tout le bric-à-brac de la ferme (« des agrès de labour, des timons de voiture, / des herses, des fagots », ou encore « les jougs des gros bœufs »). L'effet d'abondance et d'accumulation surinvestissent les descriptions des paysages, des êtres et des bêtes ; leur familiarité renvoie à une réalité concrète et crée, pour le lecteur, un intense effet de réel.

---

<sup>1</sup> Hugo Frey, *Buchon et son œuvre*, *op. cit.*, p. 154.

On peut également citer un deuxième procédé, qui est l'emploi d'images campagnardes crues et banales comme celle du « gros fumier carré [qui] s'affaisse dans sa mare », ou celle de la « chatte [qui] [...] frôle du flanc le mur, et guette la laitière ». Ces images sont dessinées avec beaucoup de fidélité et sans parti-pris de la part du poète. Les détails triviaux et laids relient fortement le poème au monde sensible et mettent en évidence le style superficiel du poète.

### **1.2.1.2. Procédés syntaxiques de l'effacement du poète**

#### **1.2.1.2.1. La syntaxe des phrases**

L'esthétique de la simplicité caractéristique des premiers poèmes réalistes s'exprime idéalement dans les choix syntaxiques effectués par le poète. Une simple lecture de l'œuvre de Buchon permettra de remarquer ce mouvement d'épuration formelle qui correspond à sa théorie de l'impassibilité. Nous nous proposons de nommer ce mécanisme « la recherche de la syntaxe naturelle ou spontanée ». Dans « Le Frêne », la majorité des phrases se caractérisent par leur brièveté et leur simplicité syntaxique. Si quelques-unes contiennent des propositions subordonnées relatives (« aux abords de laquelle allégrement patauge [...] le gros et le petit bétail », « dont peut-être elle attend une goutte de lait », « qu'il vient de découvrir »), elles ne posent aucune complexité syntaxique. Cette spontanéité est essentiellement exprimée par l'effacement total du poète devant la réalité, ce qui justifie la tendance générale du poème à pencher du côté du nominal. Les syntagmes nominaux truffent le poème et occupent souvent le début des vers ; ils peuvent parfois s'étendre sur un vers entier, comme aux vers 4, 10, 11 et 12 de notre extrait.

Le parallélisme syntaxique soutient l'idée de la spontanéité structurale des phrases car la plupart des propositions sont formées sur le même modèle, à savoir : un groupe nominal sujet souvent sans expansion ou à faible expansion assurée soit par une épithète (« le gros fumier carré », « le vieux chien »), soit par un court complément du nom (« les jougs des gros bœufs »), puis un verbe au présent suivi d'un complément d'objet direct ou indirect à faible expansion. Ce modèle syntaxique donne l'impression que le poème est fait d'une série de notations relevées sur le même plan et qui sont interchangeables. Cet aspect reflète la naïveté des structures syntaxiques du poème.

Concernant la construction des phrases, la forte présence de groupes prépositionnels ou adverbiaux autonomes mérite aussi notre attention. Ces groupes portent majoritairement des indications sur le lieu (« sous le large avant-toit », « à l'entour », « plus loin », « sur le seuil », etc.). Leur emploi fréquent assure, outre une fonction rythmique, une fonction esthétique : il témoigne d'une quête de précision dans l'écriture. Les indications spatio-temporelles ancrent profondément l'écriture dans la réalité.

#### **1.2.1.2.2. La spontanéité de la syntaxe**

En général, Max Buchon ne laisse aucun indice de sa présence ou de celle d'un allocataire dans ses poèmes. On peut en effet noter, toujours dans « Le Frêne », l'absence très visible des embrayeurs du discours et même du récit. Le poète a souvent recours, comme nous l'avons déjà signalé, à des noms communs (« l'alouette », « la verdure », « les jougs », etc.). Les articles définis et le présent de l'indicatif, qui règnent tout au long du poème, renforcent son objectivité. C'est un fait de style qui exprime le refus du poète d'intervenir dans la présentation qu'il donne de la réalité.

On peut d'ailleurs sentir cette spontanéité syntaxique à travers le choix de la modalité phrastique. Toutes les propositions sont construites avec la modalité assertive. Le poème ne contient aucune trace d'interrogation, d'exclamation, de négation ni de certains signes de ponctuation qui désigneraient l'intervention de l'auteur dans les séquences. Cette neutralité apparente du poète vis-à-vis de la réalité augmente réellement la sincérité de sa poésie. Le poème semble donc être fait d'un discours naturel et spontané qui passe directement de la réalité à la poésie, sans l'intermédiaire de l'auteur.

#### **1.2.1.3. Procédés rythmiques et rimiques**

Max Buchon a toujours été considéré comme un bon versificateur et un poète de mérite. Profite-t-il de cette habileté prosodique pour manifester son réalisme ? Autrement dit, la structure métrique du poème témoigne-elle d'une volonté de simplicité et de sincérité esthétique ? Nous allons répondre à cette question en étudiant les effets métriques et la concordance du vers avec la syntaxe dans la poésie de Buchon.

### **1.2.1.3.1. Le choix de la forme et le système rimique**

Il n'y a pas de forme précise et exclusive pour la poésie réaliste. On rencontre toutes les formes poétiques possibles, qu'elles soient fixes ou libres, dans les œuvres réalistes que nous avons étudiées. Le choix de la forme et du thème traité dans le poème met souvent en lumière la volonté de l'auteur d'écrire soit un poème simple, soit un poème sophistiqué.

Concernant Buchon, la tâche est très facile parce que le poète n'adopte aucune forme fixe pour ses poèmes. La plupart sont composés de distiques à rimes plates qui se succèdent, ce qui permet à Buchon d'exploiter largement son sujet, sans se soucier des limites que lui imposerait une forme fixe. Le poète aime tout dire et tout préciser, car tout est important pour lui. Cette forme libre donne, dès lors, la même part d'importance à tous les vers. C'est la raison pour laquelle Buchon évite les autres formes artificielles comme par exemple le sonnet, qui permet de faire jaillir une idée, la détachant des autres, et qui oblige le poète à trouver l'intensité dans la concision.

De la même façon, le système rimique adopté par Max Buchon dans ses poèmes est particulièrement simple. Il ne crée aucun effet de contraste puisque la rime est toujours plate et souvent riche. Dans « Le Frêne », la rime riche concerne 18 vers sur 24, soit plus de la moitié du poème. Les 6 vers restants comportent des rimes suffisantes qui marquent une correspondance graphique, avec quatre graphèmes identiques (« *buissons* » et « *pinsons* », « *auge* » et « *patauge* », etc.).

### **1.2.1.3.2. La question de la concordance entre le mètre et la syntaxe, et de la place de la césure**

L'alexandrin est le mètre le plus favorisé par Buchon parce que, grâce à sa souplesse et à la longueur de son souffle, il s'adapte à son style basé sur l'énumération et la précision. De plus, l'alexandrin aide à installer une concordance totale entre la syntaxe, le vers et la césure. Plusieurs modèles se proposent : soit la phrase occupe un vers complet (v. 3, 13, 14, 24), soit un des composants de la phrase occupe le vers : des groupes nominaux (v. 4 et 10), des groupes verbaux (v. 5 et 22), des groupes prépositionnels (v. 6 et 16), ou encore des propositions subordonnées relatives (v. 18 et 23). La fin du vers coïncide toujours avec une

unité syntaxique relativement autonome, ce qui manifeste le désir de clarté qui anime l'auteur et la cohésion interne du poème.

Cette harmonie se retrouve également au niveau de la disposition de césure. À l'exception du vers 19 dont l'organisation est en 4/8, tous les alexandrins de l'extrait étudié s'organisent en 6/6, chaque hémistiche correspondant toujours à une séquence sémantico-syntaxique claire et partiellement autonome. La césure sépare, par exemple, le verbe de son complément (v. 3 et 5), des groupes nominaux sujets (v. 4 et 10), ou encore un groupe nominal sujet de son groupe verbal (v. 13, 14, 17 et 24). Tout en séparant ainsi des unités syntaxiques plus ou moins autonomes, la césure impose une symétrie totale entre les deux hémistiches de chaque vers. Grâce à l'évidence ternaire successive 3/3 (« La verdu /re envahit // les prés et/ les buissons ») qui se répète dans tout le poème, elle installe le lecteur dans la régularité. Un tel système souligne autant la clarté du propos poétique que le rythme lui-même et nous fait sentir le plaisir que le poète prend à évoquer tous les détails de la ferme qu'il représente.

Pour conclure, remarquons que le souci d'un réalisme simple et naïf impose un style d'écriture très adéquat à la position de Max Buchon qui souhaite rester objectif. Ce souci s'exprime dans l'attention portée au langage champêtre, dans la quête de la précision grâce au recours fréquent aux énumérations, dans la préférence pour une syntaxe phrastique brève et simple, dans l'évitement de tous les procédés exigeant l'intervention du poète, et dans l'harmonie totale qui fait coïncider le mètre et la syntaxe.

### **1.2.2. François Coppée, vers une esthétique subjective et familière**

L'approche thématique de Coppée ne se distingue pas beaucoup de celle de Buchon, surtout dans la première phase de sa poésie. L'enfance, l'amour familial, la nature et les mœurs de la société parisienne nourrissent la plume du poète. On repère dans ses vers, comme dans ceux de Buchon, la même sobriété, la même recherche de l'exactitude du dessin et de la justesse de la couleur locale, sans oublier bien sûr cette quête de la simplicité et de la sincérité.

Cependant, d'un point de vue esthétique, François Coppée se démarque véritablement des premiers poètes réalistes, qui se voulaient objectifs, puisqu'il laisse entendre sa voix dont

les multiples accents parcourent l'espace de ses poèmes. S'il nous donne à voir des représentations du milieu naturel, social et moral de la banlieue parisienne, il nous livre également, avec sincérité, ses émotions qui reflètent sa conception profonde de la réalité. C'est d'ailleurs cette particularité qui lui assure un certain succès dans les cercles critiques et publics parisiens.

Pour montrer que l'écriture de François Coppée est principalement marquée par cette orientation subjective, nous examinerons le lexique employé, la fonction du langage, la structure et la modalité des phases ainsi que les effets particuliers de rythme qu'elles génèrent dans le « Poème III », tiré de *Promenades et Intérieurs*, et dans « Le Petit Épicier » qui est extrait des *Humbles*.

Voici le poème « III », issu de *Promenades et Intérieurs* :

C'est vrai, j'aime Paris d'une amitié malsaine ;  
J'ai partout le regret des vieux bords de la Seine.  
Devant la vaste mer, devant les pics neigeux,  
Je rêve d'un faubourg plein d'enfance et de jeux,  
D'un coteau tout pelé d'où ma Muse s'applique  
À noter les tons fins d'un ciel mélancolique,  
D'un bout de Bièvre, avec quelques champs oubliés,  
Où l'on tend une corde aux troncs des peupliers  
Pour y faire sécher la toile et la flanelle,  
Ou d'un coin pour pêcher dans l'île de Grenelle.<sup>1</sup>

Citons maintenant « Le Petit Épicier », tiré des *Humbles* :

C'était un tout petit épicier de Montrouge,  
Et sa boutique sombre, aux volets peints en rouge,  
Exhalait une odeur fade sur le trottoir.  
On le voyait debout derrière son comptoir,  
En tablier, cassant du sucre avec méthode.  
[...]  
Ce petit homme roux, aux pâleurs malades,  
Était triste, faisant des affaires chétives  
Et, comme on dit, ayant grand'peine à vivoter.  
Son histoire pouvait vite se raconter.  
Il était de Soissons, et son humble famille,  
Le voyant à quinze ans faible comme une fille,

---

<sup>1</sup> François Coppée, poème « III », *Promenades et Intérieurs*, *op. cit.*, p. 3.

Voulut lui faire apprendre un commerce à Paris.  
[...]  
Il était ponctuel, sobre, chaste, économe.  
Son patron l'estimait, et, quand ce fut un homme,  
Voulant récompenser ses mérites profonds,  
Il lui fit prendre femme et lui vendit son fonds.  
« Quand on trouve un garçon pareil, il faut qu'on l'aide, »  
Disait-il.

La future était aisée et laide,  
Mais ce naïf resta devant elle tremblant ;  
Et quand il l'amena, blonde en costume blanc,  
La boutique aux murs noirs lui parut toute neuve.  
Or sa mère, depuis quelques mois, était veuve.  
Vite il l'alla chercher et lui dit, triomphant :  
« Viens donc, tu berceras notre premier enfant. »

[...]  
Sa femme n'aimait pas le commerce ; elle était  
Hargneuse, lymphatique et froide ; elle restait  
À l'écart et passait des heures dans sa chambre.

[...]  
Il n'avait qu'un désir, il n'avait qu'un espoir :  
Être père ! C'était son idéal. – Le soir,  
Quand un noir ouvrier, portant un enfant rose,  
Entrait dans la boutique acheter quelque chose,  
Soudain il se sentait plein d'attendrissement.  
Mais les ans ont passé, lentement, lentement.  
Il comprend aujourd'hui que ce n'est pas possible ;  
Il partage le lit d'une femme insensible,  
Et tous les deux ils ont froid au cœur, froid aux pieds  
Ah ! Les rêves aussi durement expiés  
Allument à la longue un désespoir qui couve ! [...]<sup>1</sup>

### 1.2.2.1. Procédés lexicaux et sémantiques

#### 1.2.2.1.1. Isotopies réelles

Dans le troisième poème de *Promenades et Intérieurs*, on remarque la présence de deux isotopies profondément associées : l'isotopie de la nostalgie et celle de la nature du faubourg parisien. La subjectivité du poète transparaît à travers les verbes « aimer », « avoir le regret » et « rêver » qui sont conjugués à la première personne du singulier, soulignant ainsi la relation qui l'unit au faubourg.

---

<sup>1</sup> François Coppée, « Le Petit Épicier », *Les Humbles*, dans *Poésies complètes*, illustrations de Emile Boilvin et Rossi, *op. cit.*, p. 278.

Le poème est ancré dans la réalité puisqu'il fait référence à des lieux réels, mais ces lieux sont fortement marqués par la subjectivité du poète qui est empreint de nostalgie. Il aime « Paris d'une amitié malsaine » car face à « la vaste mer » et aux « pics neigeux » qui évoquent des paysages de carte postale, Coppée préfère le faubourg, bien que celui-ci soit associé à des termes dysphoriques : les « bords de la Seine » qui s'opposent à la mer infinie sont « vieux » et la petite colline, bien loin des montagnes enneigées, où le poète aimerait se rendre pour décrire « un ciel mélancolique » n'est qu'« un coteau tout pelé ». Les spectacles grandioses ne font pas rêver le poète, ils ne l'inspirent pas, contrairement au faubourg parisien avec ses « quelques champs oubliés » situés près de la « Bièvre », avec « la toile et la flanelle » mises à sécher sur une corde tendue entre les « peupliers » qui bordent la rivière et avec « l'île de Grenelle », où l'on peut tout simplement trouver « un coin pour pêcher ». Ce faubourg simple, tranquille et ordinaire émeut le poète parce qu'il y est sentimentalement très attaché : c'est « un faubourg plein d'enfance et de jeux ». Ainsi, François Coppée ne reproduit pas la nature telle qu'elle est, de manière objective comme le fait Buchon, mais plutôt telle qu'il la ressent, à travers le filtre de ses souvenirs, de sa nostalgie et de ses sentiments.

Dans « Le Petit Épiciier », extrait des *Humbles*, une seule isotopie se développe tout au long du poème : celle de la misère du personnage éponyme. Le poète accumule massivement les termes qui relèvent directement de la réalité du métier et de la profession d'épiciier ou de commerçant : « épiciier », « boutique », « comptoir », « tablier », « sucre », « affaires », « commerce », « patron » et « fonds ». Cet ancrage dans le réel est renforcé par l'aspect misérable de la boutique qui est décrite comme un lieu « sombre », « aux murs noirs », d'où s'exhale « une odeur fade ». Le héros est associé à la petitesse et à la faiblesse : c'est « *un tout petit* épiciier » (nous soulignons), un « *petit* homme roux », issu d'une « *humble* famille », il est « *faible* comme une fille » et a des « *pâleurs* malades », tandis que ses « affaires [sont] chétives ». L'épiciier est donc à l'image de son pauvre commerce. Pourtant, les adjectifs mélioratifs qui le qualifient (« ponctuel, sobre, chaste, économe »), et qui contrastent avec ceux qui décrivent sa femme (« laide », « hargneuse, lymphatique et froide »), le rendent d'autant plus attachant que son désespoir n'est pas dû à la médiocrité de sa situation mais à l'insensibilité de son épouse qui lui refuse la seule chose qui pourrait le rendre heureux : le simple fait d'être père.



Si les termes concrets dominent visiblement le poème, ils font référence à une réalité plus profonde que la réalité perçue par les sensations. Par le parti pris des choix des personnages « le petit épicier » et des lexiques, notamment les adjectifs (nous y reviendrons), Coppée parvient à révéler au lecteur une réalité sociologique au modèle balzacien, qui traite les rapports humains essentiellement sous l'angle de la lutte pour la survie et rend compte des classes sociales et de la misère des humbles.

Cette méthode toute subjective est la marque d'une certaine évolution dans l'écriture réaliste puisque le langage ne se réduit plus à une simple fonction informative. En outre, l'apparition de difficultés sémantiques que nous verrons plus tard donne à ce langage une certaine profondeur.

#### 1.2.2.1.2. Le sémantisme des adjectifs

Considérons tout d'abord ce tableau, où le poème 1 renvoie au poème « III » issu de *Promenades et Intérieurs* et le poème 2 au « Petit Épicier » tiré des *Humbles* :

| Classement des adjectifs qualificatifs |  |  |                                  |
|--|--|--|----------------------------------|
| Qualifiants                            |  |  | Classifiants                     |
| Poème 1                                | Axiologiques   | Évaluatifs   |                                  |
|  | malsaine   | Vrai, vieux, vaste, neigeux, plein, pelé, fins, mélancolique, oubliés  |                                  |
| Poème 2                                | Petit (2), laide, naïf, hargneuse, lymphatique, faible, froide, noir, insensible | Sombre, peints, fade, malades, grande, triste, chétives, ponctuel, chaste, sobre, économe, grande, humble, profond, aisée, tremblant, neuve, veuve, expiés | Roux, blonde, blanc, noirs, rose |

L'usage des adjectifs chez Coppée diffère d'un poème à l'autre. En comparant leur emploi dans les deux poèmes étudiés on remarque, dans un premier temps, que les adjectifs du « Poème III » sont peu nombreux alors que dans « Le Petit Épicier » leur présence est fortement remarquable : pour un seul substantif, le poète peut accumuler jusqu'à quatre

adjectifs. Dans un deuxième temps, il convient de noter la présence d'adjectifs axiologiques dans ce poème alors même qu'ils sont quasiment absents du premier.

On constate, d'après ces deux observations, que Coppée attribue un rôle très particulier au système adjectival. Dans le premier poème étudié, où il est question d'une réalité matérielle concernant le poète lui-même, Coppée s'engage explicitement dans les énoncés par l'emploi du « je » autobiographique. Étant donné que ses vers prennent la forme de notations et d'observations dépourvues de toute analyse et de toute description, l'accumulation des adjectifs, et notamment des adjectifs axiologiques, ne ferait que banaliser le sujet. C'est la raison pour laquelle le poète compte davantage sur le pouvoir expressif des verbes et des images. Celles-ci devant être brèves et précises pour servir au mieux le contenu du poème, Coppée n'a pas recouru à plus d'un seul adjectif évaluatif pour les substantifs qu'il souhaite qualifier.

Il n'en va pas de même dans le deuxième poème qui se présente sous la forme d'un récit et qui traite d'un thème extérieur au poète et plus ou moins abstrait : la misère d'un petit épicier. Le recours fréquent aux adjectifs, et notamment aux adjectifs axiologiques, constitue un fait esthétique très intéressant car ils montrent l'engagement implicite du poète dans les énoncés. En effet, ces adjectifs lui permettent de porter un jugement ou de signaler une position souvent ironique vis-à-vis de ses personnages ou de la société tout entière, comme nous le verrons plus loin.

Dans ce système adjectival, un autre phénomène mérite aussi notre attention : certains adjectifs créent avec les substantifs qu'ils qualifient des combinaisons inattendues. Cela peut représenter une certaine difficulté de compréhension pour le lecteur, ou du moins engendrer une ambiguïté sémantique. Voici quelques cas de ces combinaisons inattendues, en commençant par les plus problématiques :

- l'adjectif épithète « mélancolique » (poème 1, v. 6), qui désigne un état d'âme particulier et s'applique donc aux animés, est associé dans le poème au substantif « ciel », qui désigne quant à lui un inanimé. *A priori*, nous avons donc ici un problème sémantique. Cependant, si l'on tient compte du contexte général du poème, il est aisé de comprendre que cet adjectif est utilisé dans un sens figuré. L'image du « ciel mélancolique » renvoie aussi bien au paysage du faubourg qu'à l'état d'esprit du poète. On peut même supposer qu'il s'agit

d'une hypallage, figure de style permettant de brouiller la qualification : en réalité, c'est le poète qui est mélancolique et non pas le paysage, mais sa mélancolie déteint sur le ciel qu'il contemple.

- l'adjectif épithète « noir » (poème 2, v. 30) qui qualifie le substantif « ouvrier » pose une double difficulté du fait de sa polysémie et de son antéposition, qui constitue un déplacement par rapport à la norme et qui est donc significative. À nos yeux, cette antéposition est un indice de poéticité : il ne s'agit pas simplement de mettre en relief l'adjectif « noir », qui crée déjà un contraste fort, au sein du même vers, avec l'adjectif « rose » qualifiant le nom « enfant ». Dans un sens propre et par exagération, l'adjectif « noir » peut référer à la couleur de la peau de l'ouvrier, rendue foncée par un travail salissant tel que l'exploitation d'une mine de charbon, par exemple. Mais, du fait de son antéposition, il serait peut-être plus judicieux de prendre l'adjectif « noir » dans un de ses sens figurés : avec une connotation négative, il signifie « qui est assombri par la mélancolie » ou « qui est malheureux », selon *Le Petit Robert*. Malgré tout, que l'on décide de privilégier le sens propre ou le sens figuré, l'adjectif « noir » remplit une fonction symbolique, voire métonymique : il désigne en fait de manière explicite la misère et la souffrance de cet ouvrier exploité par la bourgeoisie.

- l'adjectif « petit », qui apparaît dans les groupes nominaux « un tout petit épicier » (poème 2, v. 1) et « ce petit homme roux » (poème 2, v. 6), est également antéposé. Mais tandis que dans « petit épicier » l'adjectif renvoie à la médiocrité de l'activité commerciale qu'exerce le héros du poème, dans « petit homme », il désigne simplement le fait que l'épicier est d'une taille inférieure à la moyenne. Cependant, dans les deux cas, l'antéposition met en évidence la modestie du personnage et surtout la façon dont il est perçu par la société.

Ces combinaisons dévoilent une certaine évolution au niveau du choix lexical : le poète réaliste ne privilégie plus forcément les termes monosémiques et clairs parce que cela ne produit qu'un langage naïf et superficiel. Désormais, l'approche subjective marque de plus en plus son essor dans la poésie, au point de remplacer totalement l'approche objective adoptée par Max Buchon. Ce fait constitue finalement le premier indice d'un moderne qui va pouvoir s'épanouir largement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 1.2.2.1.3. Un langage référentiel

En considérant nos deux poèmes, on remarquera qu'ils sont truffés d'éléments référentiels qui créent un grand effet de réalisme. Nous pouvons tout d'abord relever les toponymes qui apparaissent à travers la mention des villes de « Paris » (poème 1, v. 1), de « Montrouge » (poème 2, v. 1) et de « Soissons » (poème 2, v. 10), mais aussi à travers les noms de cours d'eau avec « la Seine » (poème 1, v. 2) et la « Bièvre » (poème 1, v. 7), ainsi qu'à travers l'évocation de « l'île de Grenelle » (poème 1, v. 10). Ces noms ne relèvent pas de l'imaginaire puisqu'ils renvoient au contraire à des lieux réels géographiquement et culturellement identifiables par le lecteur. Dans le premier poème, ces toponymes mettent en lumière la sincérité du poète et l'attachement qu'il éprouve pour sa région. Dans le deuxième poème, comme dans la plupart des poèmes-récits de Coppée, ces références spatiales permettent d'ancrer la fiction dans le réel.

Le faubourg parisien du « Poème III » de François Coppée, avec ses « coteau[x] tout pelé[s] » et la « Bièvre » bordée de « peupliers » et de « champs », est également décrit par plusieurs écrivains contemporains. Outre les références géographiques réelles, il y a donc aussi des références littéraires. Dans la préface de son recueil intitulé *Albertus*, Théophile Gautier décrit un paysage semblable : « Des plaines unies avec des lointains de cobalt, d'humbles coteaux rayés où serpente un chemin, [...] un ruisseau qui gazouille sous les nénuphars »<sup>1</sup>. Il en va de même dans *Manette Salomon*, un roman des Goncourt : « les esquisses de Crescent rendaient le style de misère, la pauvreté, le rachitisme mélancolique de ces prés râpés et jaunés par places, serrés dans de grands murs, arrosés par la Bièvre étroite, sèchement ombrés de peupliers et de petits bouquets de saules »<sup>2</sup>. On pourrait également comparer la « boutique aux murs noirs » (v. 21) du « tout petit épicière de Montrouge » (v. 1) avec la pension sordide et répugnante de Mme Vauquer dans *Le Père Goriot* de Balzac. Arrêtons-nous par exemple sur la description de la salle à manger : « Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la

---

<sup>1</sup> Théophile Gautier, dans la préface d'*Albertus ou L'âme et le péché*, Paris, Paulin, 1833, p. 3.

<sup>2</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Édition définitive, Ernest Flammarion, P. 310.

crasse a imprimé ses couches »<sup>1</sup>. Le lien entre ces deux textes est d'autant plus étroit qu'il est également question de « Montrouge » dans l'incipit du roman.

Cette intertextualité nous permet de comprendre que si la fiction emprunte des éléments à la réalité (on parle de « réalèmes »), puisque les auteurs s'inspirent des mêmes lieux réels, en retour, la fiction modifie la perception que le lecteur peut avoir du réel. La littérature, en effet, est porteuse d'une vérité sur le monde qu'elle représente, elle enrichit notre propre expérience du réel : quel que soit l'auteur, la description du faubourg parisien produit des images dans l'esprit du lecteur. Ainsi, la poésie de François Coppée présente à la fois un aspect réel et un aspect référentiel, dans la mesure où elle se nourrit autant de culture littéraire que de réalité, même si la culture est toujours fortement liée au réel.

#### **1.2.2.1.4. Un langage ironique**

Le langage poétique de Coppée n'est pas du tout plat et informatif comme l'est celui de Max Buchon. Au contraire, il est chargé d'expressivité et d'un sens profond. Si l'on observe le choix du lexique dans les poèmes-récits, on constatera en effet qu'une certaine ironie émane du langage de François Coppée. Cette figure rhétorique se manifeste clairement dans la manière dont le poète dépeint ses personnages et repose sur deux procédés principaux : la manipulation qui touche au lexique et le décalage sémantique entre le discours direct des personnages et le récit comme nous allons le voir.

##### **1.2.2.1.4.1. Les adjectifs axiologiques et les déterminants démonstratifs**

L'utilisation des adjectifs affectivo-axiologiques désigne généralement une intervention de la part de l'auteur dans les énoncés, puisque ces adjectifs expriment un jugement de valeur et un engagement émotionnel vis-à-vis de l'objet dénoté. Dans notre poème intitulé « Le Petit Épiciier » leur utilisation est limitée à des adjectifs affectivo-axiologiques péjoratifs. On rencontre ainsi des adjectifs qui témoignent d'une vision péjorative de l'épiciier, comme « petit » (v. 1 et 6), « triste » (v. 7), « faible » (v. 11) et « naïf » (v. 19). Il en va de même pour les adjectifs qualifiant l'épouse de l'épiciier : « laide » (v. 18), « hargneuse, lymphatique et

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, troisième édition, Paris, Charpentier, 1839, p. 7.

froide » (v. 26), et enfin « insensible » (v. 35). Cette position méprisante s'entend également avec l'emploi des déterminants démonstratifs, dans « ce petit homme » (v. 6) et dans « ce naïf » (v. 19), qui impliquent également une conscience subjective ainsi qu'un certain ton méprisant. Les adjectifs utilisés dans le poème relèvent tous du registre de la bassesse et du mépris. Ils portent la trace d'une référence à un modèle social de classement et de valorisation. Le peu de valeur que le poète semble accorder à ses personnages n'est en réalité que le reflet exact de la vision de la société qui méprise et dévalorise la classe populaire des petits commerçants.

#### **1.2.2.1.4.2. Le discours direct**

Le discours rapporté des personnages est choisi et manipulé de telle sorte qu'il crée, à chaque fois, un décalage de sens qui révèle leur naïveté, leur simplicité, et qui produit dès lors de l'ironie. Au niveau du vers 17, par exemple, le poète rapporte le discours du patron : « Quand on trouve un garçon pareil, il faut qu'on l'aide ». Ce vers, pris à part, ne comporte pas de tonalité ironique, mais il en va autrement dès qu'on lit le vers suivant : « [...] La future était aisée et laide ». Aider quelqu'un en le mariant avec une femme laide, c'est un choix pragmatique, voire cynique, sur lequel ironise le poète. Ce décalage entre points de vue moral et esthétique d'une part et bourgeoisement pratique d'autre part est souligné par la mise en écho, à la rime, de deux homonymes : « l'aide » et « laide ». Il en va de même au vers 24, mais d'une façon moins claire, lorsque l'épicier s'adresse à sa mère : « Viens donc, tu berceras notre premier enfant ». Persuadé qu'il sera bientôt père, le ton de l'épicier est confiant et triomphant. S'il soulève notre sympathie, le personnage n'en est pas moins ridiculisé par le dénouement dramatique de son histoire puisque son épouse fera non seulement fuir sa mère, condamnant celle-ci à la solitude, mais encore, elle ne lui donnera jamais d'enfant : « Il partage le lit d'une femme insensible » (v. 35).

Ainsi cette tonalité ironique, dont on a essayé de monter les outils, donne au langage une certaine profondeur, qui le sauve de la platitude et de la naïveté, tout en faisant travailler la réflexion du lecteur qui doit saisir cette ironie dans le poème.

### 1.2.2.2. Procédés syntaxiques

Pour illustrer clairement la subjectivité syntaxique de Coppée et justifier ses choix grammaticaux, il faut travailler sur les deux plans énonciatifs, « discours » et « récit », tels qu'ils sont présentés par E. Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*<sup>1</sup>. Comme on le sait, chaque plan énonciatif se distingue nettement de l'autre notamment grâce au degré de subjectivité.

#### 1.2.2.2.1. Le poème - « discours »

La forme discursive du poème se trouve généralement dans les ouvrages parlant de la vie intime du poète, et particulièrement dans *Promenades et Intérieurs*. Le système des pronoms personnels y construit d'emblée un couple, jamais énigmatique, formé du poète et du lecteur auquel il s'adresse pour lui confier des souvenirs et des observations personnelles, ce qui ancre une grande part de cette poésie dans un réalisme lyrique :

Lecteur mélancolique et doux, à toi ces vers !  
Ce sont des souvenirs, des éclairs, des boutades,  
Trouvés au coin de l'âtre ou dans mes promenades,  
Que je te veux conter, par le droit bien permis  
Qu'ont de causer entre eux deux paisibles amis.<sup>2</sup>

En revenant à notre corpus, nous constatons que le poème III répond parfaitement à ces critères et relève ouvertement de cette catégorie. L'affirmation « C'est vrai » qui ouvre le poème présuppose en effet l'existence d'un interlocuteur auquel le poète avoue son amour pour Paris. En même temps, cette affirmation inscrit les énoncés dans une sorte de longue réponse à une question qui aurait été antérieurement posée à François Coppée. Si la présence de l'interlocuteur est implicite, celle du poète est explicitement perceptible par l'emploi des embrayeurs de première personne (le pronom personnel « je », qui apparaît trois fois, et le déterminant possessif « ma ») qui ancrent le poème dans le réalisme lyrique. De plus, le pronom indéfini « on » (v. 8), particulièrement plastique, renvoie ici au poète et aux habitants de son quartier, ce qui ajoute une touche de familiarité dans le discours.

---

<sup>1</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (1980-1981), Paris, Gallimard, t. II, p. 240.

<sup>2</sup> François Coppée, *Promenades et Intérieurs*, dans *Poésie complètes*, op. cit., p. 2.

Le poème est composé de deux phrases. La première, constituée de propositions juxtaposées, occupe les deux premiers vers et établit un lien avec le discours précédent qui est sous-entendu. La deuxième, en revanche, est une phrase complexe et très longue qui se présente comme la justification de la première et s'étire jusqu'à la fin du poème. La syntaxe de cette phrase suit le cheminement sentimental du poète car le verbe « rêver » engendre en effet plusieurs images introduites par la préposition « de » : ce sont les images du faubourg parisien qui l'émeuvent. Les propositions relatives et infinitives de cette phrase complexe permettent de donner plus de précisions et d'informations sur les lieux cités. Le présent, qui est habituellement le temps du discours, est le seul temps utilisé mais il ne possède pas la même valeur tout au long du poème : s'il correspond bien au moment de l'énonciation dans « C'est vrai », « j'aime Paris », « J'ai partout le regret » et « Je rêve », on trouve en revanche un présent d'habitude dans les propositions relatives (« où ma Muse s'applique », « où l'on tend »). Ainsi, les images évoquées s'actualisent et deviennent plus vivantes, plus vraisemblables, de sorte que le lecteur plonge plus facilement dans le rêve du poète.

Il convient de noter, pour finir, que le choix de la forme discursive pour ce poème n'est pas fortuit, puisque cette forme s'accommode parfaitement avec les énoncés lyriques. En l'adoptant, le poète introduit du mouvement, du dynamisme et, le plus important, il peut exprimer sa subjectivité de manière explicite, afin de tirer d'un sujet banal et stéréotypé une matière poétique susceptible de plaire au lecteur.

#### **1.2.2.2.2. Le poème - « récit »**

La forme du récit s'impose à François Coppée pour les poèmes traitant de la misère sociale et de la souffrance des humbles. À partir d'exemples inspirés de la réalité, le poète développe des récits qui ont une logique simple et claire. Le poème 2, « Le Petit Épicier », constitue l'exemple canon que nous avons choisi pour notre étude.

##### **1.2.2.2.2.1. L'organisation du récit**

La narration débute dès le premier vers, « C'était un tout petit épicier de Montrouge », avec l'emploi de la proposition présentative « C'était », conjuguée à l'imparfait. La présentation du personnage et du cadre spatio-temporel, avec la description de la boutique, constituent une introduction permettant au lecteur de visualiser l'arrière-plan du récit. Le vers



9, « Son histoire pouvait vite se raconter », engendre une analepse qui permet de relater les événements passés afin d'expliquer au lecteur les raisons de la misère et de la souffrance de l'épicier. Alors que l'imparfait domine dans la première partie du poème, qui expose la situation initiale, le passé simple lui succède au moment de l'apparition de l'élément perturbateur : « [Son patron] lui fit prendre femme et lui vendit son fonds » (v. 16). Le dénouement commence à partir du vers 33, avec la disparition des temps du récit qui sont remplacés par les temps de l'énonciation. Si la présence du poète n'est pas explicite dans les énoncés, car il n'utilise jamais les embrayeurs désignant la première personne, sa voix peut néanmoins se faire entendre implicitement grâce aux quelques éléments que nous avons exposés précédemment qui révèlent le caractère subjectif du poème.

#### **1.2.2.2.2. La structure des phrases**

Les phrases du poème se caractérisent généralement par leur simplicité syntaxique, malgré leur longueur. Cette longueur est principalement due aux connecteurs temporels et logiques (« et », « mais », « quand », « or », « soudain », etc.) qui servent à additionner de nouvelles informations et à les articuler de manière logique. La conjonction de coordination « et », par exemple, que l'on trouve à sept reprises dans le poème, joue le rôle d'un connecteur énumératif qui permet la succession rapide des événements, comme dans cet exemple : « Mais ce naïf resta devant elle tremblant ; / Et quand il l'amena, blonde en costume blanc, / La boutique lui parut toute neuve » (v. 19-21). Cette conjonction peut également établir une relation logique entre les propositions, comme une relation de conséquence reliant le petit épicier à l'état déplorable de sa boutique : « C'était un tout petit épicier de Montrouge, / Et sa boutique sombre, [...], exhalait une odeur fade sur le trottoir » (v. 1-3).

Le participe présent, dont l'emploi est très fréquent dans les poèmes-récits, joue également dans certaines phrases du « Petit Épicier » un rôle de rallonge syntaxique puisqu'il apporte un nouveau prédicat. Tantôt il développe et prolonge la situation évoquée par le verbe principal, en offrant des précisions particulières sur le personnage : « On le voyait debout [...], cassant du sucre avec méthode » (v. 4-5) ; tantôt il acquiert une nuance causale par rapport au verbe principal : « Ce petit homme [...] / Était triste, faisant des affaires chétives / Et [...] ayant grand 'peine à vivoter » (v. 6-8). En outre, le participe présent apporte parfois une description explicative : « Son patron l'estimait, et, quand ce fut un homme, / voulant

récompenser ses mérites profonds, / Il lui fit prendre une femme [...] ». Il convient de noter que le participe présent a un aspect sécant : il fige l'action et la sort de la temporalité tout en complétant le verbe principal.

### 1.2.2.2.3. Les temps du récit

Étant donné que le poème se fonde sur une énonciation caractéristique du récit, l'imparfait et le passé simple sont les temps principaux du « Petit Épicier ». L'imparfait y domine seul jusqu'au vers 9, exception faite d'un présent (« comme on dit » v. 8) qui indique une intervention du narrateur et qui réfère au moment de l'énonciation. La valeur de l'imparfait est jusqu'ici descriptive, il contribue à dessiner le décor et constitue l'introduction du récit. À partir du vers 10, ses valeurs se multiplient : il reste majoritairement le temps de la description (« il était de Soissons » v. 10, « son patron l'estimait » v. 14, « la future était aisée » v. 18, etc.), mais on trouve aussi l'imparfait d'habitude (« elle restait / À l'écart et passait des heures dans sa chambre » v. 26-27) ou de commentaire (« Il n'avait qu'un désir, il n'avait qu'un espoir : / Être père ! C'était son idéal » v. 28-29). L'emploi de l'imparfait quel que soit son usage, joue essentiellement un rôle dramatisant dans le poème : il permet de percevoir les récriminations permanentes adressées aux personnages et de mettre en évidence la misère et la souffrance de l'épicier qui est confronté à la hargne et à l'insensibilité de son épouse.

Le passé simple apparaît naturellement au niveau de l'analepse : « son humble famille, / [...] Voulut lui faire apprendre un commerce à Paris » (v. 10-12). Il sert à la progression des événements d'une manière linéaire ou successive : « quand ce fut un homme, / [...] Il lui fit prendre femme et lui vendit son fonds » (v. 14-16), « Vite il l'alla chercher et lui dit, triomphant » (v. 23). Les autres temps apparaissent principalement dans le dénouement. À partir du vers 33, le poète revient au moment de l'énonciation, avec le passé composé dans son aspect accompli (« Mais les ans ont passé, lentement, lentement » v. 33), le présent d'énonciation (« Il comprend aujourd'hui » v. 34, présent renforcé ici par un adverbe de temps, « ce n'est pas possible » v. 34, « il partage » v. 35 et « ils ont froid » v. 36) et le présent de vérité générale (« Les rêves aussi durement expiés / Allument à la longue un désespoir qui couve ! » v. 37-38).

#### 1.2.2.2.4. La modalisation

Comme l'explique Jacques Dürrenmatt dans *Stylistique de la poésie*<sup>1</sup>, certaines modalités ne relèvent pas seulement de la forme des énoncés, mais aussi de leur contenu qui peut désigner une position particulière du locuteur vis-à-vis de l'objet traité. Ainsi, l'abondance des termes affectivo-axiologiques dans « Le Petit Épicière » révèle une modalité appréciative qui marque l'implication subjective du poète vis-à-vis des événements ainsi que des personnages. Les adjectifs proposés pour décrire l'épicerie et les éléments qui lui sont associés (« sombre », « fade », « chétives », « noirs », etc.) sont des termes dysphoriques qui mettent en avant l'état misérable de la boutique. De la même manière, les adjectifs employés pour décrire l'épicière et son épouse (« petit », « naïf », « hargneuse », « lymphatique », « insensible », etc.) relèvent du domaine de la bassesse, de la méchanceté et de l'indifférence, de sorte qu'ils portent en eux-mêmes un jugement négatif de la part du poète. Cela signifie que Coppée essaie de prendre ses distances par rapport au discours bourgeois grâce à la tonalité ironique qui se dégage de ses énoncés.

Ainsi, la forme du récit convient parfaitement au talent du poète. François Coppée nous donne à lire un récit fort simple, oscillant entre le modèle classique caractérisé par la netteté et la clarté du contenu et de l'organisation du récit, et le modèle moderne marqué par les techniques de la subjectivité et de l'ironie. Grâce à ces procédés syntaxiques, le poème réaliste s'éloigne nettement de la structure naturelle ou spontanée des premiers poèmes réalistes et s'inscrit dans une nouvelle période qui confie au locuteur-poète un rôle plus essentiel.

#### 1.2.2.3. Effets prosodiques et rythmiques

La poésie de François Coppée montre aussi bien que celle de Max Buchon une simplicité prosodique, bien qu'elle soit syntaxiquement plus complexe et qu'elle fasse preuve d'une plus grande diversité thématique. La première période poétique de Coppée est empreinte de lyrisme : dans *Promenades et Intérieurs*, par exemple, le poète dévoile ses émotions profondes. Cependant, à partir des *Humbles*, le poète s'ouvre davantage vers l'extérieur, c'est-à-dire vers la vie sociale des autres. Sa poésie commence alors à montrer

---

<sup>1</sup> Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Édition Belin, 2005, p. 17.

quelques prouesses techniques. C'est en retournant aux exemples dont nous sommes partis que nous essayerons de montrer sur quoi reposent ces différences prosodiques.

### 1.2.2.3.1. Des formes irrégulières

Coppée tourne le dos aux formes traditionnelles de la poésie ; aucune forme fixe n'est adoptée pour ses poèmes. Mais si le poète privilégie les formes irrégulières, cela ne veut pas dire pour autant qu'elles sont arbitraires. Il y a toujours une certaine logique unissant la forme du poème et son contenu. Considérons tout d'abord les poèmes issus de *Promenades et Intérieurs*. Ils sont tous dépourvus de titre et sont composés d'un dizain d'alexandrins à rimes plates. Le choix de cette forme ne nous semble pas anodin car il permet de mettre en évidence le fait que *Promenades et Intérieurs* est un recueil regroupant des souvenirs, des observations et des notations intimes que le poète a « trouvées au coin de l'âtre ou dans [ses] promenades »<sup>1</sup>. L'emploi du dizain convient donc parfaitement car la brièveté de la forme favorise la richesse de leur contenu : les souvenirs évoqués et les observations exposées tirent leur intensité de la fulgurance. L'homogénéité de la composition du recueil composé exclusivement constitué de dizains, confère à chaque pièce poétique la même importance. Toutefois, François Coppée ne respecte pas totalement la tradition du dizain. Jean-Michel Gouvard explique que les modalités de structuration du dizain qui ont véritablement marqué la poésie française classique sont les suivantes : les formes composés d'un quatrain puis d'un sizain ; les formes composées de deux quatrains et d'un distique, et les formes composés d'un premier quatrain, d'un module de deux vers, puis d'un deuxième quatrain, qui évoluèrent en dizains composés de deux quintils<sup>2</sup>. Or, par souci de simplicité, Coppée abandonne manifestement ces formes strictes pour la stance, composée d'une suite de distiques à rimes plates, en ne gardant du dizain que son existence typographique comme le montre le poème « III » cité ci-haut.

Dans *Les Humbles*, les poèmes sont constitués de tirades, plus ou moins étendues, d'alexandrins à rimes plates. Cette forme est d'un usage tout indiqué dans les récits et les contes versifiés puisqu'elle sert à merveille le projet poétique de Coppée, qui est de détourner la poésie de la vie intime pour l'orienter vers la vie sociale. Les tirades d'alexandrins à rimes

---

<sup>1</sup> François Coppée, *Promenades et Intérieurs*, *op. cit.*, p. 2

<sup>2</sup> Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Paris, PUF, 1999, p. 229.

plates sont, selon de Cornulier<sup>1</sup>, des formes privilégiées de la poésie classique, s'adaptent parfaitement avec la forme du récit poétique de Coppée dans la mesure où elles permettent la continuité du discours poétique.

#### **1.2.2.3.2. La relation entre la syntaxe et le vers : concordance ou discordance ?**

Lorsque la phrase se moule dans le vers de manière à ce que les accents correspondant aux principales articulations grammaticales coïncident avec la césure et la fin du vers, qui sont les deux accents fixes du vers, il y a concordance. Si cette coïncidence ne se fait pas, c'est qu'il y a un décalage par rapport à la césure ou par rapport à la fin du vers. Dans ce cas, on parle de discordance et l'on peut distinguer trois phénomènes : l'enjambement, le rejet et le contre-rejet. Dans le poème « III » tiré de *Promenades et Intérieurs*, la fin des vers coïncide le plus souvent avec celle d'une unité grammaticale partiellement autonome. Il peut s'agir, par exemple, d'un complément d'objet direct (v. 9), d'un attribut du COD (v. 1), d'un complément d'objet indirect (v. 2), d'un complément du nom (v. 6) ou de l'adjectif (v. 4), ou encore d'un complément circonstanciel de lieu (v. 3, 8 et 10). Cette harmonie est consolidée lorsque la fin du premier hémistiche correspond à la place de la césure. Chaque hémistiche se clôt par un accent tonique et correspond à une pause grammaticale logique. Autrement dit, l'hémistiche et la césure déterminent un rapport entre l'accentuation, la syntaxe et le sens. De cette façon, la césure peut séparer, par exemple, à l'intérieur d'un même groupe verbal les constituants principaux qui sont le verbe et son objet (« J'ai partout le regret // des vieux bords de la Seine », v. 2), ou dans un syntagme nominal le noyau et son complément (« À noter les tons fins // d'un ciel mélancolique » v. 6). Une telle structure, inspirée de la prosodie classique, montre que le poète recherche avant tout la simplicité prosodique. L'harmonie rythmique qui se dégage ainsi du poème III reflète la quiétude que le spectacle de la nature parisienne inspire à François Coppée.

Il en va différemment pour le deuxième poème étudié car la linéarité de l'organisation narrative du « Petit Épicier » exige des phrases longues et complexes, truffées de groupes prépositionnels et de propositions enchâssées. Une telle structure syntaxique produit des

---

<sup>1</sup> Benoît de Cornulier cité dans Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, op. cit., p. 107.

formes rythmiques irrégulières : l'enjambement, le rejet et le contre-rejet perturbent le rythme des vers. Illustrons ceci par quelques exemples :

|  |     |
|--|-----|
| Et sa boutique sombr(e), // aux volets peints en rouge,    | 6/6 |
| Exhalait une odeur // fade sur le trottoir » (1)           | 6/6 |
| Ce petit homme roux, // aux pâleurs malades,               | 6/6 |
| Était triste, faisant // des affaires chétives             | 6/6 |
| Quand on trouve un garçon //pareil, il faut qu'on l'aide,  | 6/6 |
| Disait-il. La futur(e) //était aisée et laide. (2)         | 6/9 |
| Sa femme n'aimait pas // le commerce ; elle était          | 6/6 |
| Hargneuse, lymphatique //et froide / ; elle restait        | 6/6 |
| À l'écart / et passait // des heures/ dans sa chambre. (3) | 6/6 |

D'après cette liste d'exemples non exhaustive, nous remarquons très clairement la discordance qui survient sur le plan de la syntaxe et du vers. Les phrases débordent sur les vers suivants, provoquant un enjambement en (1), un rejet en (2) ou un contre-rejet en (3). Cette liberté rythmique rompt ouvertement avec la monotonie des hémistiches qui, à la longue, pourrait affaiblir le rythme à cause de l'abondance des enjambements intérieurs. On ne peut douter que cet usage particulier de l'enjambement est essentiellement motivé à des fins expressives : d'un côté, la discordance met en lumière la continuité de la misère de l'épicier, et d'un autre, elle sert à valoriser des éléments (placés au-delà ou en avant de la limite métrique) qui permettent de développer la description des personnages et de solliciter l'attention du lecteur. Rien n'est plus proche de la composition de ces vers que le drame romantique hugolien qui refuse, comme le souligne Anne Ubersfeld « le style faussement élevé, [le] vers « anobli » qui ne peut nommer « la poule au pot » d'Henri VI [...] plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille<sup>1</sup> ».

### 1.2.2.3.3. Le système rimique

Grâce à la structure phonique plate et à l'emploi alterné des rimes féminines et masculines, le système rimique du poème « III » et du « Petit Épicier » est simple et régulier. Par sa richesse phonétique et graphique, il met en avant les influences parnassiennes qui ont marqué le poète. Dans les poèmes étudiés, on trouve une majorité de rimes riches. Les rimes suffisantes sont souvent enrichies graphiquement car l'on peut avoir jusqu'à cinq lettres

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Berlin, 1993, p. 69 et 73.

identiques (« profonds » / « fonds », v. 15-16 du « Petit Épicier »). Si dans le poème « III » cette richesse rimique s'harmonise avec le rythme régulier des vers et la rêverie nostalgique du poète, elle joue, dans « Le Petit Épicier », un rôle tout à fait différent : la richesse des rimes compense les libertés rythmiques qui perturbent les vers.

On rajoutera, pour conclure, que cet enrichissement de la rime provient également de l'étrangeté des rapprochements imprévus, tels que « l'aide » / « laide » (v. 17-18 du « Petit Épicier »), ou des jeux avec le volume des mots, lorsqu'un monosyllabe rime avec un mot long comme dans ces exemples : « Montrouge » / « rouge » (v. 1-2), « économe » / « homme » (v. 13-14), « profonds » / « fonds » (v. 15-16), « tremblant » / « blanc » (v. 19-20). Ces rimes riches de même nature créent, avec la succession des alexandrins, un effet de contraste qui met en évidence la monotonie de l'existence du petit épicier.

### 1.2.3. L'esthétique de la poésie scientifique de Sully Prudhomme

La poésie de Sully Prudhomme reflète excellemment une réflexion très variée oscillant entre le langage scientifique et le langage poétique, tout en profitant des prouesses techniques formelles des parnassiens. Une telle approche poétique nous fait savamment passer de l'esthétique de la poésie sociale à celle de la poésie scientifique, du lyrisme à la rationalité et de la subjectivité implicite à la subjectivité explicite. De cette façon, la poésie de Sully Prudhomme marque une étape très importante de l'évolution de l'écriture réaliste dont nous nous efforcerons, dans les prochaines pages, de montrer les secrets esthétiques. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, cette poésie devient très condensée dans sa dernière période et perd beaucoup de sa poéticité, se réduisant parfois à de simples vers mnémotechniques écrits dans un langage laconique. Pour montrer les traits stylistiques de cette poésie durant sa phase redondante et sa phase concise, nous nous concentrerons sur deux poèmes : « L'ÉPÉE », un sonnet extrait des *Épreuves*, et un extrait des « Sciences » tiré du *Bonheur*.

#### Poème 1 : « L'ÉPÉE »

Qu'est ce tranchant de fer souple, affilé, pointu ?  
Ce ne sont pas les flancs de la terre qu'il fouille,  
Ni les pierres qu'il fend, ni les bois qu'il dépouille.  
Quel art a-t-il servi, quel fléau combattu ?

Est-ce un outil ? Non pas ! Car l'homme de vertu  
L'abhorre : ce n'est pas la sueur qui le mouille,

Et ce qu'on aime en lui, c'est la plus longue rouille.  
«Lame aux éclairs d'azur et de pourpre, qu'es-tu ?

Je suis l'épée, outil des faiseurs d'ossuaires,  
Et, comme l'ébauchoir aux mains des statuaires,  
Je cours au poing des rois, taillant l'homme à leur gré.

«Or, je dois tous les ans couper la fleur des races,  
Jusqu'à l'heure où la chair se fera des cuirasses,  
Plus fortes que le fer, avec le droit sacré.»<sup>1</sup>

## Poème 2 : «Les Sciences»

Nous devons l'unique science  
Que l'homme puisse conquérir  
Aux chercheurs dont la patience  
En a laissé les fruits mûrir.  
Les Euclide et les Pythagore  
Ont seuls, par de naissants progrès,  
De la Nature close encore  
Ouvert à d'autres les secrets.  
Parce qu'ils ont d'abord su faire  
Du chiffre un signe ingénieux,  
Conçu la forme de la sphère  
D'après l'ébauche offerte aux yeux,  
Dessiné du doigt dans le sable  
Sur un triangle trois carrés,  
Parce qu'ils les ont comparés,  
Malgré l'abîme infranchissable,  
Les cieux ne nous sont plus barrés !

Pascal à tous œuvres habile,  
Dont le génie avec rigueur  
Réglera la lutte immobile  
Entre le vase et la liqueur,  
Dans l'espace aux figures mêmes  
Demandant son unique appui,  
Affronte les plus hauts problèmes  
Qui ne sont que jeux aujourd'hui  
Grâce à Descartes, dont la ruse  
Charge, dans cette étude abstruse,  
L'algèbre de penser pour lui.

Leibniz et Newton vont réduire  
Les grandeurs, pour les reconstruire,

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, «L'ÉPÉE», *Les Épreuves*, dans *Poésies* (1866-1872), *op. cit.*, p. 56.



À l'élément essentiel,  
Dont la petitesse infinie  
Aux compas de l'astronomie  
Livre l'immensité du ciel ! [...]

Archimède, savant rempart  
D'une illustre ville à défendre,  
Pense, et met une flotte en cendre :  
Il concentre et guide avec art  
Les traits du soleil, dont plus tard  
Galilée oblige à descendre  
L'image même, pour la rendre  
Docile et lisible au regard. [...]<sup>1</sup>

### 1.2.3.1. Procédés lexicaux

#### 1.2.3.1.1. Isotopies réelles

Le choix lexical effectué dans les poèmes les relie fortement au monde concret. Une simple lecture du premier poème nous ancre, dès le titre, dans le domaine de la réalité puisque Sully Prudhomme paraît décrire jusqu'à la fin du poème, *a priori*, grâce à des choix lexicaux très pertinents, un objet tout à fait simple et banal : une épée. On rencontre naturellement des groupes nominaux qui renvoient – soit directement, soit par comparaison – à cette arme (« ce tranchant de fer » v. 1, « un outil » v. 5, « lame » v. 8, « l'épée » v. 9, « outil » v. 9, « l'ébauchoir » v. 10 et « le fer » v. 14), des adjectifs la qualifiant (« souple, affilé, pointu » v. 1), ainsi que des verbes désignant ses actions (« fouille[r] » v. 2, « fend[re] » v. 3, « dépouille[r] » v. 3, « servi[r] » v. 4, « combatt[re] » v. 4, « taill[er] » v. 11, et « couper » v. 12). Outre ces mots, soulignons également le vocabulaire relevant du champ lexical de la guerre : « fléau » v. 4, « faiseurs d'ossuaires » v. 9, le « poing des rois » v. 11, et « des cuirasses » v. 13). Dans l'image désignant l'épée comme une « lame aux éclairs d'azur et de pourpre » (v. 8), l'azur renvoie à la couleur naturelle de la lame qui n'est pas encore souillée, tandis que la couleur pourpre fait référence à la couleur du sang et à la guerre. Dans les isotopies réelles, on trouve également des expressions renvoyant à la nature, telles que « les flancs de la terre » (v. 2), « les pierres » et « les bois » (v. 3). Ainsi le poème, dans son premier niveau de langage, décrit un simple objet, une épée, en mettant en évidence ses caractéristiques et ses emplois.

---

<sup>1</sup> Sully Prudhomme, « Les Sciences », *Le Bonheur*, *op. cit.*, p. 118-121.

Avec un même souci de précision et d'exactitude dans le choix des termes, le deuxième poème, intitulé « Les Sciences », essaie de condenser les théories de la science. C'est la raison pour laquelle on y trouve les noms de nombreux savants tels que « Euclide » et « Pythagore » au vers 5, « Pascal » v. 18, « Descartes » v. 26, « Leibniz et Newton » v. 29, « Archimède » v. 35, et enfin « Galilée » v. 40. Le vocabulaire scientifique prend une place prépondérante dans ce poème, avec des termes comme « science » v. 1, « chercheurs » v. 3, « progrès » v. 6, « chiffre » v. 10, « ingénieux » v. 10, « la forme » v. 11, « la sphère » v. 11, « un triangle » v. 14, « trois carrés » v. 14, « le génie » v. 19, « rigueur » v. 19, « étude abstruse » v. 27, « L'algèbre » v. 28, « compas » v. 33, « l'astronomie » v. 33, ou encore « savant » v. 35. Tout ce vocabulaire donne au poème un support référentiel qui permet au lecteur de plonger dans la réalité scientifique et historique.

#### **1.2.3.1.2. Le langage double des poèmes**

La fonction du langage chez Sully Prudhomme change d'un poème à l'autre. Durant la première phase de sa poésie, marquée par l'enthousiasme et par les influences romantiques et parnassiennes, le langage du poète est purement poétique : on y voit souvent le mariage du concret et de l'abstrait. Les poèmes sont ainsi plus dans l'évocation que dans la description de la réalité. Dans ce contexte, la réalité concrète n'est qu'un passage ou un déclencheur permettant d'accéder à une autre réalité, plus profonde, qu'il faut chercher dans la force figurative et allégorique des termes.

Le poème intitulé « L'ÉPÉE » s'inscrit dans cette logique puisqu'il ne s'agit pas d'une description simple et naïve de l'épée en tant qu'objet. La combinaison des termes et le choix des images rhétoriques sont faits de telle sorte qu'ils désignent une autre réalité plus profonde. Ils permettent en effet de concrétiser les réflexions morales et philosophiques du poète concernant les guerres fratricides qui déchirent les peuples. Illustrons nos propos avec des exemples :

Le groupe nominal « ce tranchant de fer » (v. 1) est une image métonymique grâce à laquelle le poète attire d'abord l'attention sur la dangerosité de l'épée. Il l'identifie par deux de ses caractéristiques les plus meurtrières : la solidité et la capacité de tuer. Cette idée est bien mise en évidence par le démonstratif « ce » et par la multiplication des adjectifs au sein du même vers, « souple, affilé, pointu », adjectifs qui font de l'épée un objet capable de se

mouvoir avec aisance pour infliger de terribles blessures. Au vers 8, le poète utilise une autre image métonymique de l'épée, celle de la « lame aux éclairs d'azur et de pourpre ». Le mot « lame » renforce bien sûr l'idée d'un objet tranchant, tandis que la mention des « éclairs » connote l'idée de la fulgurance avec laquelle l'épée peut frapper : dans des mouvements rapides et puissants, foudroyants, la couleur naturelle de la lame (« azur ») se mêle à la couleur du sang (« pourpre »).

La deuxième strophe insiste sur le fait que « ce tranchant de fer » ne peut pas être considéré comme un outil de travail car « ce n'est pas la sueur qui le mouille » (v. 6). Cette tournure négative constitue une litote, figure de style qui consiste à dire moins pour suggérer davantage : si ce n'est pas « la sueur » qui mouille la lame, c'est donc le sang. De cette manière, l'épée n'est rien d'autre qu'un objet meurtrier. C'est la raison pour laquelle « l'homme de vertu » (v. 5), autrement dit l'homme juste, qui est naturellement en faveur de la paix, l'a en horreur : il l'« abhorre » (v. 6). Il convient de noter que ce verbe est mis en valeur par sa position de rejet et que son sens est très fort, puisqu'il dérive du latin *abhorre* (« s'écarter avec horreur de »). Ainsi, le poète nous fait part de ses opinions en condamnant explicitement la guerre et en se plaçant du côté de « l'homme de vertu ».

Si la combinaison du substantif « sueur » et du verbe « mouille[r] » semblait logique, puisque ces deux termes dénotent l'idée d'un élément liquide, celle de l'adjectif « longue » et du substantif « rouille », au vers suivant, a de quoi déconcerter le lecteur : « Et ce qu'on aime en lui, c'est la plus longue rouille » (v. 7). Il ne s'agit bien évidemment pas de la longueur de la rouille, mais de la longueur de la période de paix qui est celle que l'épée rouille dans son fourreau. Ce vers signifie donc qu'aux yeux du poète, la seule chose que l'on puisse accepter de ce « tranchant de fer », c'est qu'il rouille. Cette idée est mise en avant par un phénomène de pseudo-clivage (« ce qu'on aime [...] c'est »), qui est un procédé d'emphase, et par l'emploi d'un superlatif absolu (« la plus longue »).

L'expression « faiseurs d'ossuaires » (v. 9) est une périphrase désignant les puissances responsables des massacres et des guerres. Elle joue un rôle très expressif car elle remplace la notion de « combattants » par le mal que ces derniers produisent. Si l'épée est leur « outil » (v. 9), il n'est pas question d'une lutte quelconque : il s'agit simplement pour ces « faiseurs d'ossuaires » de semer la mort. Dans le dernier tercet on trouve une autre périphrase, « la fleur

des races » (v. 12), qui désigne ce que l'humanité a de plus beau : elle met en relief l'idée selon laquelle la guerre dévore la jeunesse.

Ainsi, grâce à une grande habileté stylistique et à une subjectivité très explicite, Sully Prudhomme taille ses mots et ses images pour qu'ils deviennent précieux et suggestifs. Des mots comme « sueur », « rouille », « ossuaires » ou « races », qui désignent des réalités concrètes et banales, associés avec d'autres mots (« mouille[r] », « longue », « faiseurs » et « fleur »), deviennent très expressifs et se chargent de sens poétique. Le poète manipule en effet le lexique de telle sorte que les mots suggèrent au lecteur le sens profond qu'ils cachent. Ces techniques stylistiques, totalement absentes de la poésie de Max Buchon, et légèrement présentes dans celle de François Coppée, règnent dans ce poème de Sully Prudhomme. Elles donnent à son langage une profondeur sémantique qui est l'essence même de la poésie.

Cependant, à nos yeux, cette qualité essentielle disparaît totalement des poèmes où Prudhomme traite des sujets purement scientifiques. Ces poèmes révèlent en effet une certaine rigueur en faveur de la précision. La pensée y condense et efface le charme des images. Le langage poétique se transforme en langage rigoureux et référentiel, car il ne comporte aucune force suggestive et ne révèle donc que la valeur informative de l'énoncé. C'est le cas du deuxième poème étudié, intitulé « Les Sciences », dont le lexique établit un lien authentique très pertinent avec la réalité scientifique. On l'a dit, les noms propres mentionnés (« Pascal », « Leibniz », « Newton », « Archimède », « Galilée », « Descartes », etc.) renvoient aux penseurs illustres qui ont réellement existé et les autres mots qui composent les vers de ce poème appartiennent majoritairement au vocabulaire scientifique, faisant référence à leurs travaux et à leurs découvertes. Dans ce poème, Sully Prudhomme ne semble donc avoir d'autre but que celui d'informer le lecteur, en lui transmettant des données scientifiques réelles dans une forme versifiée. L'énumération des auteurs qui ont marqué l'Histoire, l'omniprésence des termes scientifiques, la rareté des adjectifs et l'absence *quasi* totale de figures de style étouffent, selon nous, le charme et la poéticité des mots, au profit d'une certaine clarté. En attaquant Delille, et plus largement la poésie scientifique, Sainte-Beuve éclaircit très clairement les défauts de ce genre ; Hugues Marchal les résume comme ceci :

Ces poèmes n'ont aucune structure d'ensemble [...] ; ils sont dénudés d'émotion réelle, hors de rares moments lyrique bientôt suivis de ternes descriptions ; leurs auteurs n'ont jamais observé la nature, ils pillent des ouvrages de prose pour mettre

leur contenu en rimes et périphrases ; enfin, ils ne font preuve d'aucune novation formelle – de sorte que la poésie avec eux « était morte en esprit » et qu'il fallut les rejeter pour retrouver « l'Art véritable ». <sup>1</sup>

### 1.2.3.1.3. La prosopopée

Sully Prudhomme a souvent recours à la personnification, notamment dans les poèmes traitant des sujets inspirés du monde scientifique et industriel comme « LE FER », « UNE DAMNÉ » (poème que nous avons déjà cité et dont le titre renvoie à la forge qu'il décrit) et « L'ÉPÉE ». Mais dans ces deux derniers exemples, le poète ne se contente pas seulement d'attribuer des caractéristiques, des sentiments ou des comportements humains à la forge et à l'épée : il leur donne parole.

Dans « L'ÉPÉE », au lieu de décrire simplement cet objet banal et de parler du mal qu'il provoque, ce qui risquerait d'ennuyer le lecteur, le poète anime l'épée en la personnifiant et l'apostrophe directement (« Lame aux éclairs d'azur et de pourpre, qu'es-tu ? » v. 8) pour lui demander d'expliquer elle-même qui elle est. Il la laisse donc s'exprimer à la première personne, de sorte qu'elle devient l'énonciateur fictif des deux tercets du sonnet : « Je suis l'épée » v. 9, « Je cours » v. 11, « je dois » v. 12). Consciente d'elle-même, de ses actions et de ses obligations, l'épée est capable de répondre au poète. Cette figure de style, que l'on appelle la prosopopée, permet d'animer la description de l'épée et confère au sonnet une plus grande force poétique dans la mesure où elle enrichit le texte d'un autre point de vue.

En effet, dans les quatrains pris en charge par le poète, l'épée est perçue comme un objet négatif : elle ne permet pas de travailler la terre, ni de fendre les pierres, ni de couper du bois, elle ne sert aucun art et ne combat aucun fléau (v. 2, 3 et 4). Ce n'est donc pas un outil, sa seule fonction étant de faire couler le sang, et c'est la raison pour laquelle « l'homme de vertu / L'abhorre » (v. 5-6), préférant la voir rouiller. Or, selon son propre point de vue, l'épée est un outil. Mais pas n'importe lequel : elle est l'« outil des faiseurs d'ossuaires » (v. 9), elle est un outil « au poing des rois » (v. 11), de la même façon que l'ébauchoir est un outil « aux mains des statuaires » (v. 10). L'épée a conscience de la violence de son rôle, comme en témoigne le passage de la mention des « mains des statuaires » (v. 10), qui sont au service de l'art, à celle des « poing[s] des rois » (v. 11), qui quant à eux servent la guerre. Cette violence

---

<sup>1</sup> Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013, p. 428.

apparaît également dans l'image des « faiseurs d'ossuaires » (v. 9), que nous avons déjà expliquée, ainsi que dans les verbes « taill[er] » (v. 11) et « couper » (v. 12) qui connotent l'idée de blessure.

Cependant, l'épée semble se dégager de la responsabilité de ses actes. Elle est un instrument de la mort, mais ce sont les puissants (les « faiseurs d'ossuaires » et les « rois ») qui la manient : si elle « taill[e] l'homme », c'est qu'elle obéit à leur volonté, comme le souligne la locution « à leur gré » (v. 11). De la même manière, si chaque année elle ampute l'humanité de ce qu'elle a de plus beau, ce n'est que par obligation, comme l'exprime le verbe « devoir » : « je dois tous les ans couper la fleur des races » (v. 12). Finalement, dans les deux derniers vers de ce sonnet, c'est l'épée qui prend en charge le fait d'expliquer au lecteur qu'elle continuera d'assumer son rôle, semant la mort, jusqu'à ce que le « droit sacré » (v. 14), ce droit inviolable que représente le droit de vivre, soit enfin respecté. C'est alors seulement que « la chair se fera des cuirasses, / Plus fortes que le fer » (v. 13-14) car, grâce au « droit sacré », le droit de vivre sera plus fort que le désir de faire la guerre.

Ainsi, grâce à l'emploi de la prosopopée, Sully Prudhomme nuance son point de vue. En donnant la parole à « ce tranchant de fer » qui était d'abord présenté comme la source du mal, il confère une plus grande profondeur à son poème puisque, contre toute attente, c'est l'épée elle-même qui est porteuse d'un message moral. Paradoxalement, c'est le discours de cet objet que « l'homme de vertu [...] abhorre » qui permet au lecteur de comprendre que plus que les armes, ce sont les puissants qui gouvernent les peuples qu'il faut blâmer, ces « faiseurs d'ossuaires » et ces « rois » qui engendrent les guerres parce qu'ils ne respectent pas le « droit sacré ». À l'instar du poète, l'épée s'exprime donc en faveur de la paix, montre du doigt les véritables responsables de ces guerres qui déchirent l'humanité et invite les hommes à s'armer de justice.

### **1.2.3.2. Procédés syntaxiques**

#### **1.2.3.2.1. Les modalités de phrases**

« L'ÉPÉE » est un sonnet dont les deux quatrains, qui constituent le premier mouvement, forment comme une sorte de soliloque où le poète se pose plusieurs questions concernant la nature et les caractéristiques matérielles de l'épée. Ces questions ouvrent et ferment chaque quatrain, embrassant ainsi deux vers qui proposent des suggestions et

quelques éléments de réponse. Avec les premières questions (« Qu'est ce tranchant de fer [...] ? » v. 1, « Quel art a-t-il servi, quel fléau combattu ? » v. 4, « Est-ce un outil ? » v. 5, nous sommes face à des cas de dérivation illocutoire, puisqu'il s'agit de questions oratoires grâce auxquelles le poète tente de faire réfléchir son lecteur ou de construire une notion particulière par rapport à son objet. Hormis la question « Est-ce un outil ? » v. 5, à laquelle le poète répond immédiatement par la négative, il s'agit d'interrogations partielles qui appellent des compléments d'information. Or la question du vers 4 reste en suspens, laissant ainsi au lecteur la possibilité de penser par lui-même, tandis que la réponse à la question du vers 5, qui est une interrogation totale, est développée.

Les explications et les éléments de réponse sont apportés aux vers 2, 3, 6 et 7 dans des phrases de type négatif et emphatique, avec des phrases clivées (« Ce ne sont pas les flancs de la terre qu'il fouille / [...] qu'il dépouille », « ce n'est pas la sueur qui le mouille ») et une phrase pseudo-clivée (« ce qu'on aime en lui, c'est la plus longue rouille »). Grâce à la négation et au clivage, le poète ne répond à ses questions que sous forme d'énigmes, canalisant ainsi l'imagination de son lecteur vers les réponses qu'il veut donner. De cette manière, Prudhomme invite le lecteur à travailler avec lui dans la construction des énoncés.

Le vers 8 («Lame aux éclairs d'azur et de pourpre, qu'es-tu ?») constitue une interrogation adressée à l'épée, qui est directement interpellée par le poète grâce à une périphrase la désignant. L'épée s'exprime alors, au vers suivant, à la première personne du singulier et sa réponse s'étend jusqu'à la fin du poème. Pour écrire cette réponse de l'épée à laquelle il donne la parole, Sully Prudhomme s'appuie sur la modalité assertive, dans le but de mettre en évidence la réalité des informations présentées. Il invite ainsi le lecteur à découvrir les idées suggérées dans ces vers, comme l'abus de pouvoir de ceux qui gouvernent les peuples et le fléau que représente la guerre. Ces thèmes abstraits sont simplifiés grâce à l'emploi de quelques figures de style telles que la comparaison (« comme l'ébauchoir aux mains des statuaires » v. 10) et la périphrase (« outil des faiseurs d'ossuaires » v. 9 et « la fleur de races » v. 12). Nous pouvons donc conclure que dans le poème 1 ces différentes modalités jouent un rôle rhétorique très important puisqu'elles raniment la langue scientifique.

#### 1.2.3.2.2. Les procédés de la syntaxe laconique

Au chapitre précédent, nous avons cité une critique intéressante de H. Morice, concernant la poésie scientifique de Sully Prudhomme, selon laquelle le poète « s'efforce de resserrer sa pensée en de brèves formules, mais à la longue cet effort nous fatigue »<sup>1</sup>. À la lecture du recueil intitulé *Le Bonheur*, d'où est issu l'extrait des « Sciences » que nous étudions, ce jugement nous semble fondé, notamment pour les poèmes traitant de la philosophie et de la science. La condensation des pensées, la rigueur du langage et le souci de la précision resserrent en effet la syntaxe et la rendent sévèrement laconique.

Cette rigidité syntaxique se manifeste principalement dans la structure phrastique. Dans « Les Sciences », les phrases sont très longues, pouvant occuper parfois jusqu'à neuf vers (comme par exemple du vers 9 au vers 17). Cette extension est notamment assurée par des propositions subordonnées et des compléments circonstanciels nombreux. À cause de la nature stricte de son sujet, le poète se trouve obligé d'enchâsser les propositions afin de fournir au lecteur les précisions et les commentaires qu'il juge nécessaires. Cependant, avec une telle composition, les phrases sont souvent réduites à un simple enchaînement de propositions concises. La condensation est accentuée par la dominance très remarquable des termes scientifiques et des noms des savants qui débute souvent les strophes (« Pascal » v. 18, « Leibniz et Newton » v. 29, « Archimède » v. 35, etc.). L'absence *quasi* totale des adjectifs ou des figures de style, donne l'impression de lire un abrégé de l'histoire des sciences.

#### 1.2.3.2.3. Les temps verbaux

Dans « L'ÉPÉE », on trouve une occurrence au passé composé (« Quel art a-t-il servi, quel fléau combattu ? » v. 4), qui invite le lecteur à faire le bilan des actions du « tranchant de fer » qu'il condamne, et une occurrence au futur simple (« la chair se fera des cuirasses » v. 13), qui porte le poème vers l'espoir du moment où « le droit sacré » (v. 14) sera enfin respecté. Cependant, c'est le présent de l'indicatif qui domine largement. Selon les occurrences, ce temps prend une valeur différente. S'il peut marquer le moment de l'énonciation (au vers 1 par exemple), le présent que l'on trouve dans les deux quatrains de ce

---

<sup>1</sup> Henri Morice, *La Poésie de Sully Prudhomme*, op. cit., p. 405.



sonnet est souvent un présent de vérité générale, qui présente comme vrais les faits énoncés par le poète (aux vers 2, 3, 6 et 7). Au niveau des tercets, outre le présent d'énonciation (« Je suis l'épée » v. 9) qui marque la prise de parole de l'objet personnifié, on trouve le présent itératif : dans « Je cours au poing des rois » v. 11 et « je dois tous les ans couper la fleur des races » v. 12, les verbes expriment les actions habituelles de l'épée, actions qui se répètent, comme le souligne le complément circonstanciel de temps « tous les ans ». Cette dernière valeur du présent insiste sur le fait que les guerres se succèdent tout au long de l'Histoire, répétant la même horreur, ce qui a pour effet de dramatiser davantage le poème.

Dans « Les Sciences », on note un emploi plus varié des temps de l'indicatif. Le présent prend souvent une valeur historique surtout dans les vers traitant des découvertes des savants : « Pascal [...] affronte<sup>1</sup> les plus hauts problèmes » (v. 18-24), « Archimède [...] pense, et met une flotte en cendre » (v. 35-37), « Galilée oblige à descendre » (v. 40). Le présent de narration (historique) rapporte ici des actions qui se sont véritablement déroulées dans le passé, mais il les présente comme si elles étaient en train de se produire au moment de l'énonciation. Cette valeur du présent permet donc de donner une impression de direct à des faits passés, ce qui confère au récit une plus grande vivacité. Bien que la grande majorité des faits évoqués renvoient à une période révolue, on trouve cependant certaines occurrences faisant référence au présent de l'énonciation : « Les cieux ne nous sont plus barrés ! » v. 17 et « les plus hauts problèmes / Qui ne sont que jeux aujourd'hui » v. 24-25. Ces occurrences mettent en avant le fait que les découvertes scientifiques du passé ont eu une telle importance qu'elles ont encore des répercussions sur le présent. Notons également l'emploi du passé composé dans son aspect accompli (« Les Euclide et les Pythagore / Ont [...] ouvert » v. 5-8, « ils ont d'abord su » v. 9, « ils les ont comparés » v. 15, etc.) qui insiste sur la réalisation des faits, ainsi que l'emploi du futur simple dans sa valeur historique (« Pascal [...] / Règlera la lutte immobile » v. 18-20) qui exprime un fait relevant du passé, mais qui est encore envisagé dans son effet futur.

### 1.2.3.3. Effets rythmiques et rimiques

En observant la versification chez Prudhomme, nous pouvons nous rendre compte que le poète s'est intentionnellement attaché à respecter les valeurs traditionnelles et classiques de

---

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

la composition. Admirateur de la poésie de Leconte de Lisle, poète impeccable et habile versificateur, Sully Prudhomme entendait introduire la pure réalité dans une forme poétique parfaite. C'est la raison pour laquelle il n'est pas étonnant de voir que le poète s'éloigne de toute tentative de liberté prosodique. Dans «L'ÉPÉE» par exemple, nous verrons que le poète tend à la perfection formelle de l'alexandrin. Nous allons donc maintenant chercher à savoir comment Sully Prudhomme a mis la puissance formelle et musicale du poème au service de la justesse de ses idées.

#### **1.2.3.3.1. La forme des poèmes**

Sully Prudhomme compose fréquemment des sonnets et le choix de cette forme révèle une influence traditionnelle et moderne à la fois. Le choix du sonnet reflète en effet une certaine conception de la poésie en général et de la poésie réaliste en particulier, telle qu'elle se manifeste à un moment donné de son histoire, dans une période justement marquée par un regain de faveur pour ce type de forme fixe issu de la tradition lyrique et désormais destiné à créer un effet de réel dans le poème. En effet, si c'est au XVI<sup>e</sup> que le sonnet est entré dans la langue française, avec Clément Marot et les poètes de l'École lyonnaise, il convient de noter qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce type de forme fixe issu de la tradition lyrique est tombé en désuétude. Cependant, le sonnet connaît un regain de faveur au XIX<sup>e</sup> siècle puisqu'il est utilisé par les romantiques, les parnassiens et les symbolistes. Étant donné que sa recherche formelle le rapproche du Parnasse, il n'est pas étonnant que Sully Prudhomme ait composé des sonnets, d'autant plus la contrainte formelle peut être un moteur pour la création : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ! » déclare Baudelaire à propos de la forme du sonnet, dans une lettre destinée à Armand Fraisse datant du 18 février 1860<sup>1</sup>. Ainsi, dans « L'Épée » par exemple, loin d'étouffer le génie du poète, le sonnet lui permet d'éviter les excès du lyrisme, d'exprimer ses idées de manière précise et concise, tout en laissant une certaine place à la suggestion (comme au niveau du vers 4 où la question reste en suspens). De plus, la disposition des rimes et le mouvement des strophes du sonnet permettent des jeux de contraste, opposant dans le poème qui nous intéresse le discours du poète et celui de l'épée, ce qui permet à Sully Prudhomme, nous l'avons vu, d'enrichir son poème de plusieurs points de vue. Pour traiter des thèmes d'ordre philosophique et moral, le poète préfère souvent

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse, datant du 19 février 1860, *Correspondance*, I, éd. C. Pichois, Gallimard, La Pléiade, 1973, p. 675.

la forme du sonnet, développant dans les deux quatrains un exemple tiré de la réalité concrète, qu'il projette ensuite dans les tercets, à l'aide d'une comparaison, sur une idée abstraite.

Dans la mesure où dans « Les Sciences », le poète résume un ensemble de théorèmes scientifiques, énumérant les noms des savants qui ont marqué le domaine scientifique et exposant leurs découvertes, de toute évidence, une forme fixe ne conviendrait pas pour traiter un sujet aussi large. Le poème est composé de plusieurs strophes irrégulières exprimant l'incompatibilité du contenu avec la matière poétique.

#### **1.2.3.3.2. La question de la concordance entre la syntaxe et le vers, et la place de la césure**

Regardons tout d'abord la concordance entre la syntaxe et le vers dans « L'ÉPÉE ». À l'exception du vers 5, qui rejette le groupe verbal au début du vers suivant à des fins d'expressivité (insistant sur la profonde antipathie que l'épée inspire à « l'homme de vertu »), tous les vers sont composés de propositions sémantiquement autonomes. Aucune autre forme d'enjambement, de rejet ou de contre-rejet n'est visible dans le poème. Cette coïncidence entre la syntaxe et le vers s'accompagne d'un placement régulier de la césure : elle tombe toujours après la sixième syllabe, séparant de petites unités sémantiques et installant ainsi une sorte de symétrie entre les hémistiches.

Les mots interrogatifs, négatifs et de clivage (« Qu'est » v. 1, « Ce ne sont pas [...] qu'il [...] » v. 2, « ni [...] qu'il [...], ni [...] qu'il [...] » v. 3, « Quel [...], quel [...] » v. 4, « Ce n'est pas [...] qui [...] » v. 6, « ce qu'on [...], c'est [...] » v. 7, « qu'es-tu » v. 8) qui envahissent les vers, renforcent cette symétrie grâce à leur caractère monosyllabique :

Qu'est ce tranchant de fer // souple, affilé, pointu ?

Ce ne sont pas les flancs // de la terre qu'il fouille,

Ni les pierres qu'il fend, // ni les bois qu'il dépouille.

Quel art a-t-il servi, // quel fléau combattu ?

En outre, les allitérations surtout dans les vers 2, 3, 6 reflètent d'une manière très visible la violence du thème évoqué : les consonnes constrictives [f], [r], [s] et les occlusives [t], [p], [k] martèlent le texte par leur fréquence.

Par souci de précision et d'exhaustivité, le poète se trouve obligé dans « Les Sciences » d'accumuler d'une façon plus systématique les effets de discordance entre le vers et la phrase. En effet, la justesse et la rigueur du langage qui n'accepte pas l'abstraction ont principalement participé à créer de tels effets. C'est vrai que le poète a habilement essayé d'atténuer cette discordance par la création, dans chaque vers, d'une séquence autonome (SN, SV, SP, COD, COI, etc.), et par l'emploi de l'octosyllabe qui donne, par brièveté, plus de rapidité et de mouvement au poème et le rapproche du modèle de la chanson didactique, cependant ces effets de cassure dans le rythme (enjambements, rejets et contre-rejets, v. 6 et v. 7) sont manifestement présents dans le poème et reflète une rigueur prosodique correspondant à sa rigueur thématique :

Archimède, savant rempart  
D'une illustre ville à défendre,  
Pense, et met une flotte en cendre :  
Il concentre et guide avec art  
Les traits du soleil, dont plus tard  
Galilée oblige à descendre  
L'image même, pour la rendre  
Docile et lisible au regard.

#### **1.2.3.3.3. Effets rimiques**

Le système rimique adopté dans « L'ÉPÉE » est celui du sonnet régulier. Les deux premières strophes sont des quatrains construits sur le même couple de rimes embrassées : ABBA / ABBA. La troisième est un sizain articulé typographiquement en deux tercets : CCD / EED. Conformément au sonnet régulier, « L'ÉPÉE » se fonde sur l'alternance des rimes féminines et masculines. Le poète utilise des rimes riches (pour B, C et E) et des rimes suffisantes (pour A et D), jamais de rimes pauvres, ce qui témoigne d'une certaine recherche formelle. Dans les deux tercets, la rime suffisante est enrichie par l'emploi d'occlusives vélaires, [g] dans « gré » et [k] dans « sacré ». Ces tercets permettent au poète d'opposer le mot « gré », qui renvoie à l'injustice des rois, à l'adjectif « sacré » qui désigne la justice absolue.

Dans « Les Sciences », la disposition des rimes est très complexe. On trouve des rimes croisées, des rimes embrassées et des rimes plates, mais il est impossible de donner un schéma précis de leur disposition, qui ne semble suivre aucun ordre logique. Les rimes sont souvent

riches voire très riches (science /patience), rarement suffisantes et pauvres. Cette complexité rimique est liée à la distribution strophique irrégulière du poème. Elle répond ainsi à la complexité du sujet et à la rigueur du langage scientifique. Elle peut également désigner la primauté de la vérité de la poésie sur sa forme.

Pour conclure, si nous exceptons la deuxième partie du *Bonheur* dont « Les Sciences » fait partie nous dirons que l'esthétique de la poésie de Sully Prudhomme permet d'établir de façon précise l'évolution formelle de la poésie réaliste. Par les choix lexicaux, qui relèvent nettement d'une recherche de profondeur associée au langage poétique grâce à leurs combinaisons et à leur force suggestive, cette poésie montre une grande subjectivité. Au niveau de la syntaxe, notons que les fonctions poétiques de certaines modalités invitent le lecteur à faire des efforts d'imagination. Le choix de la forme (comme le sonnet) devient de plus en plus révélateur et correspond à la conception d'un poète oscillant entre le goût littéraire et scientifique.

#### **1.2.4. Baudelaire et l'esthétique de la profondeur**

L'esthétique baudelairienne, comme nous l'avons montré au cours de cette étude, tente de rompre fermement avec les méthodes réalistes superficielles qui représentent exactement les aspects contingents de la vie quotidienne et qui cherchent l'utilité dans la poésie, mais aussi avec les valeurs traditionnelles du romantisme dont les illusions trompeuses constituent, pour lui, la perversion de l'art authentique. Dans le but de sauver l'art de ce décousu, de ce banal et de ce trompe-l'œil, Baudelaire impose une nouvelle écriture poétique qui consiste à convertir, par mutation qualitative, la réalité informe de l'expérience en un texte lisible dont la forme sera profonde et véritable.

Il inaugure ainsi une conception de la poésie radicalement nouvelle, définie comme une certaine attitude face au réel, comme une qualité de parole particulière, et non comme un ensemble de règles et de codes formels. Pour être plus précis, la perfection de la forme intérieure de sa poésie lui permet de prendre de la distance par rapport à la conception primitive et objective de la réalité inventée par Champfleury, et d'accéder au véritable réalisme, en traduisant la vérité de l'expérience subjective de la réalité. L'écriture réaliste baudelairienne sera finalement la traduction en termes appropriés de l'impression que la réalité produit sur lui. Baudelaire s'inscrit ainsi dans la lignée de ceux qui considèrent que le

travail poétique consiste à donner au langage une diversité de lectures ou une certaine profondeur par le maniement savant de la langue, et non à imiter exactement le réel ou à coucher sur le papier les effusions trop naturelles du cœur.

La faculté de l'imagination productive, la poétique de la contrainte et de la concentration exercent sur cette poésie une grande force évocatrice susceptible d'extraire la beauté du laid, la forme de l'informe et le spirituel du mal. Désormais, le poète ne doit plus chanter le déjà là, mais plutôt affronter passionnément les obstacles de la vie et trouver des solutions.

Une telle conception poétique exige des procédés linguistiques privilégiés, grâce à leur aspect paradoxal et surnaturel, détournant le langage de sa faculté descriptive et représentative à sa faculté symbolique et spirituelle. Le poète lui-même parle d'une certaine faculté magique que doit exercer la langue sur le lecteur :

Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond, que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants [...].<sup>1</sup>

Dans cette perspective, tout dans le poème s'articule pour montrer ce qu'il y a de plus réel. La réalité la plus odieuse rejoint la plus spirituelle ; du langage sordide de la première on crée un langage spécifique pour désigner la seconde. Afin de mener à bien notre étude, nous allons maintenant analyser les procédés de ce que nous nous permettrons d'appeler la « sorcellerie stylistique » dans le poème baudelairien. Nous nous demanderons alors comment le poète parvient à donner une forme à « l'épaisseur informe du réel »<sup>2</sup>. Autrement dit, nous tenterons d'expliquer comment Baudelaire donne une profondeur morale ou spirituelle à un langage inspiré de la laideur de la réalité. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur « Une Charogne », le poème le plus problématique des *Fleurs du mal* :

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *L'art Romantique*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 250.

<sup>2</sup> Selon l'expression de Henri Scepi, dans *Théorie et poétique de la prose*, Paris, H. Champion, Paris, 2012, p. 69.

## Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,  
Ce beau matin d'été si doux :  
Au détour d'un sentier une charogne infâme  
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,  
Brûlante et suant les poisons,  
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique  
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,  
Comme afin de la cuire à point,  
Et de rendre au centuple à la grande Nature  
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe  
Comme une fleur s'épanouir.  
La puanteur était si forte, que sur l'herbe  
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
D'où sortaient de noirs bataillons  
De larves, qui coulaient comme un épais liquide  
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague  
Ou s'élançait en pétillant ;  
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,  
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,  
Comme l'eau courante et le vent,  
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique  
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,  
Une ébauche lente à venir,  
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève  
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète  
Nous regardait d'un œil fâché,  
Épiant le moment de reprendre au squelette  
Le morceau qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,  
À cette horrible infection,  
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,  
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! Telle vous serez, ô la reine des grâces,  
Après les derniers sacrements,  
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,  
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! Dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés !<sup>1</sup>

#### **1.2.4.1. Procédés lexicaux**

##### **1.2.4.1.1. Isotopies paradoxales**

À la première lecture d'« Une Charogne », on a tout de suite l'impression que le poète traite un sujet trivial inspiré de la réalité crue, puisqu'il décrit un cadavre en état de décomposition jeté au bord d'un sentier. Mais après une lecture plus attentive, on découvrira que Baudelaire ne s'en tient pas là ; en passant par le premier niveau du réalisme qui est la réalité sordide et répugnante, il veut accéder, par le biais des sensations, à un niveau plus élevé et plus insaisissable qui est celui de la réalité spirituelle. Celle-ci se laisse entrevoir si l'on parvient à déchiffrer le langage profond du poème, ce que nous allons tenter de faire plus loin. Cette conception poétique produit des ambiguïtés et des difficultés auxquelles sera confrontée la logique du lecteur contemporain de Baudelaire, que ce soit au niveau de la construction des champs lexicaux ou de la création des images. Nous commencerons par analyser les champs lexicaux, c'est-à-dire la structure isotopique du poème qui est basée sur le principe du paradoxe, puisque le poète oscille entre deux isotopies esthétiquement incompatibles : le laid et le beau.

Le vocabulaire de la décomposition domine préalablement, et ce dès le titre. Tout au long du poème, Baudelaire dessine une image stupéfiante de réalisme, faisant appel à une palette de sensations. Le sens visuel est sollicité à travers le verbe « voir » dès le premier vers : « l'objet que nous vîmes ». Le cadavre est ensuite désigné par des expressions telles que « une charogne infâme » v. 3, « cette pourriture » v. 9, « la carcasse superbe » v. 13, « ce ventre putride » v. 17, « squelette » v. 35, « cette ordure » v. 37, ou encore « cette horrible infection » v. 38. Le poète invite le lecteur à regarder de très près ce cadavre, n'hésitant pas, dans la cinquième strophe par exemple, à mentionner des détails aussi rebutants que la

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 36



présence des mouches et des larves. Les sensations olfactives désagréables qui émanent du cadavre sont transcrites grâce à l'évocation des « exhalaisons » (v. 8), de « la puanteur » (v. 15), laquelle est mise en relief par la tournure intensive « si [...] que » (v. 15), et de « ce ventre putride » (v. 17). Le sens olfactif apparaît également à travers l'allusion au bourdonnement des mouches (« Les mouches bourdonnaient » v. 17) et à l'« étrange musique » (v. 25) produite par le grouillement des larves, musique décrite tout au long de la septième strophe. On a même une référence implicite au sens gustatif, grâce à une comparaison culinaire pour le moins choquante (« Le soleil rayonnait sur cette pourriture, / Comme afin de la cuire à point » v. 9-10) qui oppose les registres de langue en associant le grand style (« Le soleil rayonnait ») et le style bas, dans une expression bien plus prosaïque (« la cuire à point »). Ainsi, cette description très développée d'un cadavre en état de décomposition prouve que le poète s'est manifestement attardé sur la réalité concrète, laquelle constitue le premier niveau du réel. Cependant, elle reflète la position ironique du poète vis-à-vis de ceux qui se bornent à ce niveau imitatif et descriptif, comme nous allons le démontrer.

Le spectacle répugnant de cette charogne contraste de façon éclatante avec, d'une part, la beauté de la nature environnante qui constitue le cadre de la scène, et, d'autre part, avec la tonalité lyrique du poème, apportée par le vocabulaire amoureux. Concentrons-nous tout d'abord sur le champ lexical de la nature, dont la beauté est soulignée par un lexique mélioratif et hyperbolique : « Ce beau matin d'été si doux » (v. 2), « la grande Nature » (v. 11). C'est donc au sein d'une nature idyllique, « Au détour d'un sentier » (v. 3), alors que « Le soleil rayonnait » (v. 9), que le cadavre éventré nous est présenté. Le poète va même jusqu'à le comparer avec une fleur : « Comme une fleur s'épanouir » (v. 14). Ce paradoxe très choquant est mis en écho par la présence féminine qui justifie les expressions romantiques et élogieuses empruntées à la poésie amoureuse traditionnelle : « mon âme » v. 1, « Étoile de mes yeux, soleil de ma nature » v. 39, ou encore « mon ange et ma passion » v. 40. Pourtant, au lieu de devenir l'objet romantique du poème, comme le premier vers nous invitait à le croire, elle s'efface de peu à peu pour céder finalement sa place à un cadavre décomposé.

Ainsi, Baudelaire joue sur les contrastes, n'hésitant pas à mêler au sein du même poème deux isotopies radicalement opposées : le beau, qui apparaît à travers le langage amoureux et l'évocation d'une nature idyllique, et le laid, qui est exposé tout au long du poème avec la description détaillée de cette horrible charogne.

### 1.2.4.1.2. La profondeur du langage

Charles Baudelaire est un grand créateur d'images car il valorise le travail sur les mots qui lui permettent d'engendrer ces images. Il accorde une place prépondérante à l'imagination, qu'il appelle dans son *Salon de 1859* la « reine des facultés ». Grâce à celle-ci, mais aussi grâce à la mémoire, il décompose l'informe du réel pour ensuite le recomposer selon sa propre logique, dans le but de présenter au lecteur « ce qu'il y a de plus réel »<sup>1</sup>. Cette méthode se traduit dans le poème qui nous occupe à travers les associations conventionnelles de certains termes et certaines figures rhétoriques qui, ensemble, donnent de la profondeur au spectacle de la vie et révèlent l'infini contenu dans le fini. Parmi ces images, nous pourrions analyser celles qui apparaissent de façon récurrente dans son écriture poétique et qui constituent un trait stylistique distinctif.

#### 1.2.4.1.2.1. Les figures de l'analogie

La comparaison, dans sa logique discursive, reste la figure de pensée la plus fréquente dans le recueil en général et dans ce poème en particulier. Elle possède, outre le rôle explicatif et commentatif qu'elle joue parfois, une grande force évocatrice qui transporte le lecteur du niveau trivial et boueux de la réalité à un niveau plus spirituel et sublime. La majorité des comparaisons s'inscrivent dans ce sens-là et mettent le réel répugnant en relation avec le beau pour suggérer au lecteur une leçon morale ou une réalité profonde. Prenons pour premier exemple l'image suivante :

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,  
Brûlante et suant les poisons,  
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique  
Son ventre plein d'exhalaisons

Ces vers comparent la charogne à une femme (« comme une femme ») et cette comparaison est anticipée par la personnification de la charogne qui se voit dotée de « jambes » au sein du même vers et d'un « ventre » dans le dernier vers de la strophe. *A priori*, cette comparaison semble associer le laid et le beau. Or, de la même façon que le mot « exhalaisons » ne renvoie pas au parfum de la femme mais à la puanteur qui émane de la charogne, il ne s'agit pas ici de la femme aimée (qui incarne la beauté) à laquelle le poète

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *L'art Romantique*, Garnier Flammarion, *op. cit.*, p. 103.

s'adresse, mais d'« une femme lubrique ». En effet, les adjectifs « lubrique » et « brûlante », le participe présent « suant » et la mention des « jambes en l'air », comme celle du « ventre », sont autant d'allusions à forte connotation sexuelle. On a donc une analogie grinçante entre la position du cadavre d'un animal jeté dans un sentier et la sensualité de la femme charnelle. Cette analogie évoque une réalité profonde d'ordre spirituel : dans *Le Peintre de la Vie moderne*<sup>1</sup>, Baudelaire repense le statut de la femme citadine qui, dans une société industrielle et modernisée, devient pour lui l'incarnation du Mal et du péché parce qu'elle est assujettie à ses désirs charnels, ce qui rappelle la figure d'Ève incitant Adam à commettre la faute originelle. De plus, en associant ainsi la charogne, image de la mort, aux désirs charnels, Baudelaire conjugue deux forces antithétiques : Éros (le désir) et Thanatos (la mort).

Cet érotisme macabre se retrouve dans l'image suivante où le poète va jusqu'à identifier complètement la femme aimée avec la charogne afin de mettre en évidence la réalité horrible qui attend la beauté de la femme après la mort :

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,  
À cette horrible infection,  
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,  
Vous, mon ange et ma passion !

Dans cette comparaison, le poète renverse les rôles de comparant et de comparé : si la charogne était comparée à une prostituée, cette fois, c'est la femme aimée qui est comparée au cadavre : « vous serez semblable » v. 37. Cette idée est reprise avec insistance dans le quatrain suivant : « Oui ! telle vous serez » v. 41. On a donc ici une association explicite du beau (la femme aimée, dont la beauté est soulignée grâce au vocatif et à l'apostrophe dans des expressions telles que « ô la reine des grâces » v. 41 et « ô ma beauté » v. 45) et du laid (la charogne, désignée dans cette strophe par « cette ordure » v. 37 et « cette horrible infection » v. 38). En partant de la description d'une réalité vile et crue, celle de la charogne décomposée, Baudelaire accède à une réalité supérieure et délivre un message moral qui développe le thème du *memento mori* : souviens-toi que tu vas mourir. Dans ce poème, Baudelaire reprend en fait ce qui est déjà un topos littéraire : la déclaration amoureuse prononcée dans un décor bucolique sous la forme d'une Vanité. Ce motif est par exemple le centre de l'« Ode à

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Œuvre complètes*, t. II, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 713-714.

Cassandre » dans *Les Amours* de Ronsard<sup>1</sup>. Mais alors que Ronsard comparait la femme aimée à une rose (qui finit par se faner), Baudelaire détourne ce topos en la comparant sans détour à une charogne en état de putréfaction... et le message est d'autant plus fort que l'image est choquante. Quels que soient notre beauté, notre statut social et nos biens, la mort viendra inévitablement nous frapper. Ainsi, la comparaison permet au poète de mettre en garde non seulement sa bien-aimée, mais aussi son lecteur, contre le temps qui passe : en décrivant le cadavre avec tant de complaisance, Baudelaire met en évidence la réalité funeste, effrayante et sordide qui nous attend tous, il nous rappelle notre inéluctable finitude.

Parmi les figures de l'analogie, outre les comparaisons que nous venons d'expliquer, on trouve également dans « Une Charogne » de nombreuses métaphores. L'emploi de cette figure de style, qui rapproche deux images dépourvues de lien explicite, augmente la profondeur du poème étudié par ses aspects provocants et ironiques. En effet, la majorité des formes métaphoriques de ce poème s'inscrivent dans les apostrophes adressées à la femme aimée : « mon âme » v. 1, « Étoile de mes yeux, soleil de ma nature » v. 39, « Vous, mon ange et ma passion » v. 40, ou encore « ô la reine des grâces » v. 41. Par le biais de la métaphore des astres (qui est mise en valeur par un parallélisme de construction) et de la royauté, ainsi que grâce à l'emploi des déterminants possessifs, le poète met en évidence le lien affectif exclusif qui l'unit à cette femme, laquelle est ainsi désignée de façon méliorative. Nous avons dit plus haut que Baudelaire avait emprunté ces interpellations romantiques et élogieuses à la poésie traditionnelle et qu'elles confèrent au poème une tonalité lyrique. Or, si l'accumulation de ces expressions métaphoriques est déjà douteuse en elle-même, nous avons vu que le poète n'hésitait pas à comparer cette figure féminine à la charogne, la rabaisant de cette manière à une « ordure » (v. 37), afin de lui rappeler le sort cruel qui l'attend : malgré sa beauté, un jour, elle ne sera plus qu'un amas de chair et d'os livré à la putréfaction. Par conséquent, le rapprochement antithétique entre la nature éthérée et précieuse de la femme aimée, qui lui est conférée grâce aux métaphores élogieuses que nous avons mentionnées, et la nature abjecte de la charogne, ne peut que mettre en lumière l'ironie grinçante du poète. Par ce mécanisme rhétorique qui mélange le style noble, censé idéaliser la femme aimée, et le style bas, le poète provoque toute une société bourgeoise qui s'attendait à lire un poème d'amour, comme le premier vers nous invitait à le croire. L'ironie ainsi engendrée par la

---

<sup>1</sup> Pierre de Ronsard, « Ode à Cassandre », *Les Amours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 361.

cohabitation de ces métaphores traditionnelles, malicieusement amplifiées, et de la description de l'infâme charogne permet également au poète de dénoncer la rhétorique mensongère de l'amour courtois, qui idéalise la beauté de la femme sans prendre en compte son caractère corrompible. On peut donc lire dans ce poème une adresse ironique, non à une dame, mais à la doctrine romantique qui accorde ses faveurs et ses délicatesses à la célébration de la beauté périssable.

#### **1.2.4.1.2.2. L'ironie**

Dans la mesure où elle demande à être déchiffrée, l'ironie augmente généralement la profondeur du poème qui reste ouvert et exposé aux risques de l'interprétation : de là découle la diversité des lectures, chacun interprétant le texte à la lumière de sa propre sensibilité. Or, chez Baudelaire, l'ironie reste une figure stylistique difficile à cerner tant qu'on ne la relie pas avec les préoccupations sociales et artistiques du poète. Elle peut également relever d'une mélancolie dont il fait le substrat même de son expérience poétique. Comme Baudelaire était un des auteurs les plus hostiles au principe de l'imitation et au romantisme artificiel, il colore malignement sa poésie d'un ton ironique dont le but sera de critiquer certaines de leurs caractéristiques. Nous avons déjà commencé à démontrer cela en expliquant l'emploi qu'il fait des figures métaphoriques empruntées au domaine du romantisme, qui selon lui est responsable de la perversion de l'art.

Dans « Une Charogne », outre la métaphore, il y a d'autres figures de style qui répondent à cette fonction, parmi lesquelles on compte l'hyperbole, l'antithèse et l'oxymore. Cela nous permet de comprendre avant tout que l'ironie baudelairienne s'inscrit exclusivement dans la forme verbale basée sur les figures rhétoriques et les jeux de mots. Ces figures peuvent facilement être chargées d'un ton ironique qui attire l'attention du lecteur sur les défauts de l'objet ironisé.

L'hyperbole se charge de montrer indirectement ce côté ironique du poème en rendant compte à la fois, et paradoxalement, du caractère répugnant du cadavre et de la beauté du décor naturel et de la femme aimée. Concernant cette dernière, nous l'avons vu, l'hyperbole apparaît dans l'accumulation des clichés romantiques ainsi que dans l'emphase qui découle des interpellations qui lui sont adressées : « ô la reine des grâces » v. 41 et « ô ma beauté » v. 45. La présentation du cadre spatio-temporel est également marquée par l'hyperbole dès le

deuxième vers, « Ce beau matin d'été si doux », grâce à l'emploi de deux adjectifs mélioratifs, dont l'un est accentué par l'adverbe d'intensité « si ». Cela provoque un contraste étonnant avec l'apparition brutale de la charogne au vers suivant, et cette surprise est amplifiée par le fait que cette rencontre inattendue a lieu « Au détour d'un sentier » (v. 3), alors que tout suggérait une promenade amoureuse dans un décor naturel idyllique. Concernant la charogne, le poème fourmille, d'une part, d'adjectifs évaluatifs (« infâme » v. 3, « putride » v. 17, « horrible » v. 38) ainsi que de substantifs (« charogne » v. 3, « pourriture » v. 9, « carcasse » v. 13, « squelette » v. 35, « ordure » v. 37, « infection » v. 38), qui, par leur accumulation, amplifient l'horreur du tableau. Citons également l'hyperbole plus explicite qui apparaît dans la métaphore guerrière des « noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide » v. 18-19, qui est mise en valeur par le rejet. On peut lire dans cet excès descriptif une critique de la technique photographique de l'imitation. La charogne est donc mise en relief grâce à l'exagération hyperbolique de l'horrible réalité qu'elle représente, mais il ne faut pas oublier que cette exagération est l'un des supports de l'ironie.

Les figures de l'opposition, en revanche, montrent l'ironie d'une manière assez claire. Par exemple, l'oxymore « la carcasse superbe » (v. 13) est explicitement chargé d'une tonalité ironique qui peut aller jusqu'au cynisme, puisqu'en associant le cadavre répugnant avec un adjectif habituellement employé pour qualifier ce qui est d'une beauté éclatante de grandeur et qui est digne d'admiration, cette figure de style marie le laid et le beau dans le même syntagme. L'antithèse reflète souvent, quant à elle, la position ironique de Baudelaire vis-à-vis du romantisme et du réalisme, par la création de l'atmosphère incompatible et choquante qui règne dans le poème. Pour ce faire, le poète s'appuie sur l'association d'images contradictoires, comme dans « Le soleil rayonnait sur cette pourriture » (v. 9) ou comme dans la comparaison de la carcasse éventrée avec une fleur épanouie (v. 13-14). L'antithèse paraît également dans le système rimique où des réalités contraires se trouvent associées, telles que « âme » avec « infâme » (v. 1 et 3), « doux » avec « cailloux » (v. 2 et 4), « nature » avec « pourriture » (v. 11 et 9) ou avec « ordure » (v. 37 et 39), pour ne citer que celles-ci.

C'est donc par ces jeux ironiques, par ces provocations permanentes et par cette duplicité textuelle qui place le lecteur en position d'exégète, que l'auteur des *Fleurs du Mal* résilie définitivement le contrat lyrique traditionnel. D'une part, il rompt avec la poésie de

l'épanchement, de l'effusion, avec le didactisme humanitaire du mage romantique et pour leur opposer une expression plus indirecte et plus pudique, d'autre part, il rompt avec l'esthétique de l'imitation en imposant une nouvelle écriture réaliste profonde et subjective qui mérite une lecture très attentive.

#### **1.2.4.2. Procédés syntaxiques**

L'esthétique de la profondeur se révèle également à travers l'emploi de quelques procédés syntaxiques distinctifs du style baudelairien. Acharné dans la description de la réalité dégoûtante pour en extraire la beauté esthétique, nous allons donc tenter de voir comment le poète manipule la syntaxe pour traduire et, en même temps, pour approfondir le contenu contrasté de son poème.

##### **1.2.4.2.1. L'organisation du poème**

L'organisation syntaxique du poème révèle qu'il progresse en deux temps, ou suivant deux formes : les deux premiers vers et les trois derniers quatrains sont consacrés au discours que le poète adresse à son interlocutrice, tandis que du troisième vers au neuvième quatrain s'étend un récit qui s'attache à décrire la décomposition du cadavre, en donnant dans un effet de gradation des détails de plus en plus écœurants. Les énoncés discursifs sont canoniquement isolés de ceux du récit, d'une part, par la ponctuation (les deux points à la fin du deuxième vers désignent le début du récit et le tiret au début du trente-septième vers l'interrompt), et d'autre part, par la présence visible des marques du discours. Dans le premier vers, l'apparition des embrayeurs de la première et de la deuxième personne (« vous », « nous » et « mon »), la proposition impérative « Rappelez-vous » et l'emploi de l'apostrophe « mon âme » montrent le début du discours. Cependant, ces marques disparaissent aussitôt du poème, pour ne réapparaître avec insistance que dans les trois derniers quatrains. Par contre, le récit s'installe clairement grâce à l'emploi de l'imparfait narratif et descriptif qui vient remplacer le passé simple, dans une absence totale de marques discursives, à l'exception du pronom personnel « vous » au vers 16 qui renvoie à l'interlocutrice mais qui pourrait aussi faire référence au lecteur.

L'alternance entre le discours et le récit dans le poème n'est pas fortuite, au contraire : elle est savamment orchestrée par Baudelaire afin de servir son message poétique. Tout

d'abord, par la phrase impérative « Rappelez-vous l'objet que nous vîmes » qui débute le poème, le poète invite son interlocutrice à participer à l'énonciation par l'effort de mémoire qu'elle doit accomplir, tout en attirant l'attention du lecteur puisqu'il ménage un effet de surprise. Il donne ensuite des précisions spatio-temporelles afin de présenter le cadre du récit. Celui-ci contient la description détaillée du cadavre, qui s'étend sur plus de huit strophes. Cette description influe sur le discours final qui livre non seulement des leçons morales, mais aussi une réflexion sur l'Art et la beauté.

#### **1.2.4.2.2. La composition et la modalisation des phrases**

Les phrases qui composent « Une Charogne » sont remarquables par leur complexité et leur longueur. Elles contiennent des propositions juxtaposées et des propositions coordonnées, qui énumèrent successivement les différentes actions de la diégèse, mais aussi des propositions subordonnées, surtout des complétives et des relatives, qui sont caractéristiques de l'écriture réaliste, une écriture marquée par la pensée analytique et descriptive. Cependant, le rôle de rallonge que jouent les phrases comparatives constitue un trait distinctif de l'écriture baudelairienne. En effet, les nombreuses comparaisons, outre leur fonction herméneutique, favorisent les digressions et permettent de passer d'une idée à une autre, tout en appuyant sur le cynisme de l'auteur.

La modalité assertive qui domine dans le récit désigne l'engagement du poète de la vérité et de la justesse de la description de son objet (le cadavre). Une certaine subjectivité transparaît de temps en temps dans les phrases, notamment à travers l'emploi des adjectifs affectio-axiologiques (« infâme » v. 3, « lubrique » v. 5, « cynique » v. 7, « superbe » v. 13, etc.) et dans le choix des images rhétoriques remarquables par leur paradoxe et leur étrangeté. Par contre, les strophes appartenant au discours introduisent d'autres modalités comme la modalité intersubjective. Celle-ci est manifestement désignée par les énoncés injonctifs : « Rappelez-vous » v. 1, « dites à la vermine » v. 45. Ils indiquent bien la volonté du locuteur d'agir sur son interlocutrice, afin qu'elle se remémore la charogne et qu'elle réfléchisse ainsi sur la réalité macabre qui l'attend. Les apostrophes relèvent aussi de la même modalité et visent à capter l'attention de l'interlocutrice et à fixer son regard sur la charogne. Elles produisent sur elle, de façon sadique, un effet de choc et de peur. Elles aident enfin à montrer, à côté des phrases exclamatives, la distance ironique que prend le poète par rapport au contenu de ses vers.



### **1.2.4.2.3. Les temps verbaux**

Le système des temps verbaux dans « Une Charogne » permet de repérer facilement les différentes actions, mais aussi de mettre certaines idées en évidence. Nous allons les étudier en fonction de leur distribution sur les deux plans d'énonciation qui s'opposent dans le poème : le récit et le discours.

Comme nous l'avons signalé ci-dessus, les temps verbaux font bien écho à la distribution du poème entre récit et discours. Le passé simple, dont la présence est très restreinte par rapport à l'imparfait, ne sert pas comme habituellement à organiser la chronologie et la succession des actions. Dans le discours (« l'objet que nous vîmes » v. 1), comme dans le récit (« Vous crûtes » v. 16), son emploi se limite à situer l'action dans un passé lointain et résolu. L'imparfait, quant à lui, n'est utilisé que dans les strophes qui relèvent du récit, qu'il domine largement. Il s'agit majoritairement d'un imparfait de description qui contribue, par sa valeur aspectuelle sécante, à amplifier la répugnance que la charogne inspire car il saisit le procès dans toute sa durée : « le soleil rayonnait sur cette pourriture » v. 9, « les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride » v. 17, « Tout cela descendait, montait comme une vague, / Ou s'élançait en pétillant » v. 21-22, etc.

Pour les temps du discours, outre l'impératif qui sert à exprimer la volonté du poète de faire réagir sa bien-aimée (« Rappelez-vous » v. 1 et « dites à la vermine » v. 45) et le passé composé (« j'ai gardé » v. 47) qui exprime une action passée achevée, nous notons un large emploi du futur simple. Dans « vous serez semblable » v. 37, « telle vous serez » v. 41, « quand vous irez » v.43 », « qui vous mangera de baisers » v. 46, le futur a une valeur prédicative et prophétique, puisque la réalisation future des procès évoqués est présentée avec certitude. Ces verbes au futur, qui prennent place dans le discours final du poète, insistent donc sur le caractère inéluctable de la mort.

### **1.2.4.3. Procédés rythmiques et rimiques**

#### **1.2.4.3.1. Effets de la forme et des mètres**

Baudelaire compose souvent ses poèmes de façon à ce que la forme renforce le sens. Dans « Une Charogne », il adopte une forme qui met parfaitement en évidence le contenu paradoxal et ironique du poème. Il s'agit d'une succession de quatrains bien organisés par la

rime. Cette forme permet au poète de traiter de nombreuses idées séparément de l'idée principale et de changer facilement le plan de l'énonciation (discours / récit). Tandis que le rythme des quatrains assure à la pensée un soutien assez ferme, l'alternance de l'alexandrin et de l'octosyllabe constitue un raffinement prosodique qui rompt la monotonie. De plus, cette alternance atténue parfois la discordance produite par les enjambements et les rejets (comme aux vers 3 et 4, 7 et 8, 9 et 10, 11 et 12, etc.), dans la mesure où l'octosyllabe apparaît alors comme s'il était un débordement naturel de l'alexandrin, ce qui confère au poème une certaine fluidité.

D'ailleurs, la césure, par la régularité de son positionnement, c'est-à-dire par sa coïncidence avec la sixième syllabe des alexandrins, crée quant à elle une sorte de symétrie entre les deux hémistiches. Ce faisant, elle contribue parfois à mettre en évidence l'esthétique de l'opposition qui traverse le poème, séparant le beau et le laid comme dans les exemples suivants :

|   |         |
|---|---------|
| Au détour d'un sentier // une charogne infâme | (v. 3)  |
| Le soleil rayonnait // sur cette pourriture   | (v. 9)  |
| Et le ciel regardait // la carcasse superbe   | (v. 13) |
| Alors, ô ma beauté ! // dites à la vermine    | (v. 45) |

#### 1.2.4.3.2. Le rôle de la rime

« Une Charogne » est un poème composé de rimes croisées qui permettent d'organiser les vers en quatrains successifs. Ces rimes sont particulièrement travaillées pour construire un système sémantique et sonore qui vient essentiellement compléter celui des lexiques et de la syntaxe afin de mettre en lumière l'ironie du poète. En effet, en faisant rimer dès le premier quatrain « mon âme » (v. 1) avec « charogne infâme » (v. 3), Baudelaire crée un effet très choquant qui laisse déjà entrevoir une position ironique grinçante vis-à-vis de la rhétorique romantique. Cette idée se confirme par la suite, dans la mesure où le poème tout entier est émaillé de rimes antithétiques : « doux / cailloux » (v. 2 et 4), « pourriture / Nature » (v. 9 et 11), « s'épanouir / évanouir » (v. 14 et 16), « ordure / nature » (v. 37 et 39), « infection / passion » (v. 38 et 40), « grâces / grasses » (v. 41 et 43), ou encore « vermine / divine » (v. 45 et 47). Il convient de noter que le cynisme du poète, qui détourne ainsi les clichés romantiques, est également souligné par la diérèse appuyant sur le « i » dans la rime « infection / passion » et par l'homonymie qui associe « grâces » avec « grasses ». Ces

antithèses rimiques créent des chocs d'atmosphère qui correspondent au paradoxe de la matière poétique (extraire la beauté du laid) et qui tendent à montrer l'opposition baudelairienne aux idéalizations faciles.

L'ironie passe également par des procédés sonores intéressants. Certains vers jouent en effet sur les assonances et les allitérations : le [s] fricatif alterne visiblement avec le [m] occlusif dans le premier quatrain, ce qui permet de penser au paradoxe qui oppose la beauté et la douceur du fond (la nature et la femme aimée) avec la grossièreté de l'objet décrit (la charogne). On note une alternance entre le [s] et le [r], désignant une sonorité grinçante qui exprimerait le paradoxe de mettre ensemble la beauté de la nature et de la femme avec la laideur du cadavre.

Baudelaire utilise donc des procédés très différents pour donner à sa poésie le rythme heurté de la modernité. Le sujet poétique se fractionne en plusieurs voix et c'est du choc de ces voix et des discours qui les font entendre que provient l'ironie.

Grâce à la transcendance de l'écriture baudelairienne qui privilégie la rhétorique de la profondeur plutôt que la rhétorique de la surface (laquelle ne serait rien que le langage réduit à sa faculté d'enregistrement ou de description), le poème réaliste entre dans une nouvelle ère, où l'accès au sens du réel, qui se fait à partir de l'expérience empirique du lecteur, est loin d'être aussi naturel qu'on le croit. En effet, le poème conforme au modèle baudelairien est constitué de plusieurs niveaux d'interprétation que le lecteur peut saisir grâce à ses facultés imaginatives et analytiques, ainsi que grâce à sa connaissance des différentes préoccupations du poète.

Le poète, influencé par la théorie de l'art pour l'art, essaie d'imposer une nouvelle conception poétique qu'il résume lui-même dans ce vers : « tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». Le poème baudelairien est une réflexion, non seulement sur l'art et la beauté mais aussi sur la poésie réaliste, sur « ce qu'il y a de plus réel ». De la boue de la réalité, de la laideur du cadavre, cet objet écœurant, il a réussi non seulement à nous faire un chef-d'œuvre artistique mais aussi à nous suggérer, à partir de la réalité première à laquelle beaucoup d'écrivains restent accrochés, une autre réalité plus sublime et plus spirituelle.

### 1.2.5. Richepin et l'esthétique de la poésie anarchiste

La révolte de Jean Richepin, dont on a révélé les raisons et les aspects dans le chapitre précédent, n'est pas seulement thématique. Elle influe aussi sur le langage poétique, qui n'hésite pas à se complaire parfois dans une provocante scatologie. Loin de l'esthétique de la profondeur baudelairienne jugée trop sophistiquée et ambiguë, Richepin impose une nouvelle méthode réclamant de nouveau la pureté poétique et la claire vision des choses. Mais cette fois, le poète ne doit pas rester enfermé dans sa seule subjectivité, son « je » doit désormais épouser et se confondre avec le « je » de l'autre, et alors sa parole devient l'émanation de forces psychiques conjuguées et communiantes. Jean Richepin expose son projet poétique dans la préface de *La chanson des gueux* : il s'agit pour lui de restituer la langue des gueux et dresser un tableau réaliste de leur misère. Nous sommes donc devant une nouvelle écriture réaliste qui s'autorise tout, pour monter les maux mais aussi les joies des autres. C'est une écriture qui montre que « la neige n'est pas belle, elle est encore si triste lorsqu'elle frappe les déshérités, les mendiants, les drogués, les buveurs, les démunis, les marginaux disons-nous »<sup>1</sup>. Pour illustrer les procédés stylistiques les plus caractéristiques de cette poésie, nous nous appuyons sur quelques poèmes extraits de *La Chanson des gueux* :

#### Poème 1 : Pauvre aveugle<sup>2</sup>

J'suis ben vieux, j'ai p'us d'z yeux.  
Si j'mourais, ça vaudrais mieux.  
Si j'mourais, j' s'rais content  
Un p'tit sou en attendant !

Quoi qu' ça f'rait, c'qu'on m'donn'rait ?  
Ça n' pourrait m' donner qu' du r'gret.  
J'ai p'us b'soin, et c'pendant  
Un p'tit sou en attendant !

Du pain sec, rien avec,  
Ça n' pass' p'us dans mon pauv' bec.  
C'est trop dur. J'ai qu' ein' dent.  
Un p'tit sou en attendant !

J'vas mouri, que j' vous dis.  
J'vas monter en paradis.  
J'vas mouri dans l'instant

---

<sup>1</sup> Marcel Paquet, *Choix et présentation de La chanson des gueux*, E.L.A. / La Différence, 1990, p. 9.

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons les titres des poèmes.

Un p'tit sou en attendant !1

### **Poème 2 : Ballade du roi des gueux**

Venez à moi, clauepatins,  
Loqueteux, joueurs de musettes,  
Clampins, loupeurs, voyous, catins,  
Et marmousets, et marmousettes,  
Tas de traîne-cul-les-housettes,  
Race d'indépendants fougueux !  
Je suis du pays dont vous êtes :  
Le poète est le Roi des Gueux. [...]2

### **Poème 3 : Ballade du rôdeur des champs**

Nul ne peut dire où je juche :  
Je n'ai ni lit ni hamac.  
Je ne connais d'autre huche  
Si ce n'est mon estomac.  
Mais j'ai planté mon bivac  
Dans le pays de maraude,  
Où sans lois, sans droits, sans trac,  
Je suis le bon gueux qui rôde.

Le loup poursuivi débuche.  
Quand la faim me poursuit, crac !  
Aux œufs je tends une embûche :  
Les poules font cotcodac  
Et pondent dans mon bissac.  
Puis dans une cave en fraude  
Je bois vin, cidre ou cognac.  
Je suis le bon gueux qui rôde.

Quand j'ai sifflé litre ou cruche,  
Ma cervelle est en mic-mac ;  
Bourdonnant comme une ruche,  
Mon sang fait tic-tac tic-tac.  
Alors je descends au bac  
Où chante quelque faraute  
Qui me prend pour son verrac.  
Je suis le bon gueux qui rôde.

Envoi

Prince au cul bleu comme un lac,  
Cogne dont l'œil me taraude,

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, « Pauvre aveugle », *La Chanson des gueux*, Maurice Dreyfous, Paris, 1881, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « Ballade du roi des gueux », p. 27.

Pique des deux, va ! Clic, clac !  
Je suis le bon gueux qui rôde.<sup>1</sup>

#### **Poème 4 : Autre sonnet Bigorne**

##### **-argot moderne-**

J'ai fait chibis. J'avais la frousse  
Des préfetanciers de Pantin.  
A Pantin, mince de Potin !  
On y connaît ma gargarousse,  
Ma fiole, mon pif qui retrousse,  
Mes calots de mec au gratin.  
Après mon dernier barbotin  
J'ai flasqué du poivre à la rousse.

Elle ira de turne en garno,  
De Ménilmuche à Montparno,  
Sans pouvoir remoucher mon gniasse.

Je me camoufle en pélican.  
J'ai du pellard à la tignasse.  
Vive la lampagne du cam !<sup>2</sup>

#### **1.2.5.1. L'aspect familier et argotique du langage**

Richepin s'exprime souvent par la voix de ses personnages. Le « je » qui domine manifestement dans ses poèmes ne fait pas uniquement référence au poète : c'est la marque de l'intersubjectivité de sa poésie. Ce pronom personnel peut donc renvoyer à un pauvre aveugle (poème 1), au roi des Gueux qui n'est autre que le poète lui-même (poème 2), à un rôdeur (poème 3) ou encore à un voleur (poème 4). Dans la mesure où ces personnages font partie de la classe des gueux, qui est la classe la plus basse et la plus démunie de la société, la poésie de Jean Richepin se teinte d'un accent familier et argotique qui fait sentir leurs maladies sociales et morales, leur misère et même leur niveau culturel. Cette spontanéité de l'expression, qui constitue d'ailleurs un gage d'authenticité et de sincérité aux yeux du poète parce qu'elle crée un grand effet de réalisme, se distingue par l'emploi de termes argotiques, d'onomatopées et de locutions pittoresques.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, « Ballade du rôdeur des champs », p. 82.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « Autre sonnet Bigorne », p. 81.

Les termes argotiques sont nombreux dans la poésie de Richepin : « ma gargarousse » (poème 4, v. 4) est employé au sens de *ma bouche*, « fiole » (poème 4, v. 5) au sens de *figure*, « pif » (poème 4, v. 5) au sens de *nez*, « mes calots » (poème 4, v. 6) au sens de *mes yeux*, etc. Certains de ces termes relèvent explicitement de l'argot des voleurs, comme le mot « barbotin » (poème 4, v. 7), qui fait référence au produit d'un vol, l'expression « j'ai fait chibis » (poème 4, v. 1) qui signifie *je me suis enfui*, ou bien « j'ai flasqué du poivre à la rousse » (poème 4, v. 8) qui veut dire *j'ai fui la police*. On notera aussi les lexèmes dont l'emploi ordinaire n'est pas familier, mais qui le deviennent en prenant un sens particulier, éventuellement argotique : c'est le cas de « siffler » (poème 3, v. 17) qui signifie *boire vite*, de « piquer » (poème 3, v. 27) qui renvoie au fait de *partir rapidement*, de « faraute » (poème 3, v. 22) qui fait référence à une dame ou une demoiselle, etc. On rajoutera également à cette liste non limitative de termes argotiques les appellatifs familiers présents dans les premiers vers du poème 2, tels que « clauepatins » (individus qui traînent les pieds en faisant claquer leurs savates contre le talon ; miséreux), « clampins » (terme populaire utilisé au figuré pour renvoyer aux fainéants), « loupeurs » (substantif désignant des êtres paresseux, flâneurs et débauchés), ou encore « traîne-cul-les-housettes » (individus dont le fond de culotte tombe sur les bottes). Ces termes font entendre la parole des personnages dans toute sa verve et sa crudité, ce qui reflète le souci du poète de faire une œuvre de vérité par excellence. Cependant, ils peuvent représenter des difficultés de compréhension pour le lecteur car l'argot, comme le définit *Le Petit Robert*, est « un langage cryptique des malfaiteurs, du milieu ; langue verte » ou « un langage particulier à une profession, à un groupe de personnages, à un lieu fermé ». L'argot employé par Richepin est le langage d'une communauté non seulement limitée mais aussi méprisée par la société ; pour comprendre ce langage, il faut le déchiffrer. Il est important de souligner que Richepin s'inscrit dans la continuité des réflexions de Victor Hugo qui consacre un chapitre entier dans *Les Misérables*<sup>1</sup> à cette question. Hugo définit l'argot comme « la langue des ténébreux »<sup>2</sup> celle que parlent « les meurt-de-faim, les va-nu-pieds, les bras-nus, les déshérités, les orphelins, les malheureux, et les infâmes, toutes les larves qui errent dans l'obscurité »<sup>3</sup>. Son usage vise à rendre à la parole sa vitalité, à laisser témoigner ces personnages leur misère sociale et morale.

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, partie IV, chapitre VII, Paris, Gallimard, 1951, p. 1002.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1009.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1006.

Les onomatopées sont des mots invariables omniprésents dans la parole quotidienne qui simulent un son particulier évoquant un être, un animal ou un objet. Elles donnent au texte un aspect oral et familier parce qu'elles échappent à la grammaire<sup>1</sup>. Richepin en introduit fréquemment dans ses poèmes afin de restituer la langue de ses personnages telle quelle et de renforcer ainsi la part de sincérité et de pureté de sa poésie. Les mots onomatopéiques employés dans les poèmes désignent souvent une réalité très approximative par rapport à la réalité imitée. Par exemple, le mot « cotcodac » (poème 3, v. 12), qui imite le gloussement de la poule, désigne également le moment où il faut voler les œufs. De même « tic-tac » (poème 3, v. 20), simulant le bruit d'une horloge, semble ici évoquer l'état d'ébriété du personnage. Outre le registre familier du langage, ces mots reflètent le niveau culturel et linguistique des personnages : la fréquence de ce genre de mots suggère l'incapacité à trouver les expressions adéquates, ce qui montre la difficulté éprouvée à s'exprimer.

Les locutions pittoresques, autrement dit les expressions locales qui s'utilisent dans le parler de tous les jours, attirent notre attention par leur aspect vibrant et étrange. Elles ne sont pas nécessairement connues du lecteur actuel, ni même du lecteur contemporain de Richepin. On en trouve par exemple dans les toponymes du poème 4, puisque « Pantin » (v. 2 et 3) désigne une banlieue de Paris, tandis que « Ménilmuche » (v. 10) renvoie à Ménilmontant et « Montparno » à Montparnasse<sup>2</sup>. Ces formulations montrent la spontanéité de la langue des gueux, qui est assumée par le poète pour créer un effet de réel.

### **1.2.5.2. Un langage révolutionnaire**

Un souffle révolutionnaire anime les vers de Jean Richepin, notamment par le biais des thèmes traités, tels que la misère et la souffrance sociale, qui traversent l'œuvre du poète d'un bout à l'autre. Sa poésie est à la fois une lecture politique généralisante de la situation économique et sociale, un rappel des valeurs de la République (Liberté, Égalité, Fraternité) et une incitation implicite à la révolte. Dans « Pauvre aveugle » par exemple, un aveugle démuné crie sa faim. Ses mots, qui sont chargés d'une tonalité lyrique très grave, s'adressent aux bourgeois qui pourraient soulager sa misère en lui donnant « un p'tit sou » (v. 4, 8, 12 et 16). L'insistance sur sa vieillesse et son infirmité, d'une part, et sur ce qu'il reçoit des gens d'autre

---

<sup>1</sup> Jeanne-Marie Barbéris, « Onomatopées, interjection : un défi pour la grammaire », dans *L'Information Grammaticale*, N. 53, 1992, pp. 52-57.

<sup>2</sup> [http://www.revue-texto.net/Parutions/Marges/00\\_ml062003.pdf](http://www.revue-texto.net/Parutions/Marges/00_ml062003.pdf).



part, c'est-à-dire « Du pain sec, rien avec » (v. 9), met le doigt sur une véritable crise morale puisque ce contraste démasque l'hypocrisie d'une société qui abandonne les nécessiteux. En effet, malgré le lyrisme pathétique de son discours et malgré les apostrophes, l'aveugle ne parvient pas à émouvoir ceux à qui il demande l'aumône. Pourtant, l'iniquité de sa situation ne peut que toucher le lecteur. À travers ses personnages, tels que l'aveugle, le vagabond de la « Ballade du rôdeur des champs » ou encore le voleur de l'« Autre sonnet Bigorne », Richepin cherche donc à susciter la compassion de ses lecteurs, afin que la classe des démunis, souvent si méprisée, soit perçue autrement. En même temps, de manière implicite, en dénonçant leur indigence, le poète incite à la lutte contre l'injustice sociale et politique. Dans le poème 2, il appelle les pauvres à se rallier à lui (« Venez à moi [...] Le poète est le roi des gueux » v. 1-8) afin que tous soient unis, autour de valeurs fortes et communes, contre les responsables de leur misère. Ces voix qui crient famine, qui chantent le vagabondage et la négligence, s'élèvent dans la poésie de Jean Richepin pour dénoncer l'injustice qui les opprime et pour appeler à la révolte.

Dans un autre contexte, ce langage argotique, vivant et énergique, qui brave les bonnes mœurs, est la marque d'une autre révolte : il s'agit d'une révolte d'ordre esthétique car Richepin, en choisissant de s'exprimer dans la langue des gueux, en désignant franchement les choses par leur nom, lutte contre les langages poétiques qui trompent et détournent le regard du lecteur des sujets réellement importants par une recherche systématique de l'élégance formelle :

Mon livre n'a point de feuille de vigne et je m'en flatte. Tel quel, avec ses violences, ses impudeurs, son cynisme, il me paraît autrement moral que certains ouvrages, approuvés cependant par le bon goût, patronné même par la vertu bourgeoise.<sup>1</sup>

Il désacralise ainsi le langage poétique en inspirant des mots argotique et familiers de la vie quotidienne des gueux.

### **1.2.5.3. Une syntaxe familière**

Comme le langage, la syntaxe garde également la verdeur du langage des gueux. Elle reflète nettement la familiarité et la spontanéité des personnages.

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, dans la Préface de *La Chanson des gueux*, *op. cit.*, p. 11.

Émile Goudeau loue l'honnêteté avec laquelle Jean Richepin nous transmet dans ses poèmes la parlure de ses personnages : « Il faisait parler ses personnages comme il les avait entendus chanter, avec des hiatus et de l'argot. Il y a des gueux qui ne savent pas l'orthographe ; et, dans ce livre complexe, chacun devait avoir sa place »<sup>1</sup>. Comme l'explique É. Goudeau, ce souci de fidélité au langage des plus démunis va jusqu'à la transcription de syntagmes orthographiquement erronés. Par exemple, dans « quoi qu'ça f'rait, c'qu'm'donn'rait ? » (poème 1, v. 5), le poète enlève la lettre « e », tandis que dans « j'ai p'us d'yeux » (poème 1, v. 1), il supprime la consonne « l ». Les lettres ainsi élidées sont remplacées par des signes graphiques, les apostrophes, qui hachent la syntaxe, notamment dans « Pauvre aveugle ». De manière générale, les apostrophes ponctuent visiblement les vers, de sorte qu'elles constituent un trait distinctif de l'écriture poétique de Richepin. Cette manière d'écrire particulière, où l'on multiplie les apostrophes et les erreurs orthographiques, vise par la restitution de certaines prononciations populaires défectueuses à présenter une écriture familière, vivante et énergique pouvant rapprocher, au mieux, le lecteur de la souffrance et de la misère des gueux.

Les fautes grammaticales apparaissent souvent dans l'œuvre de Richepin. Toujours dans « Pauvre aveugle », le poète écrit « ça vaudrais » au lieu de *ça vaudrait* (v. 2), « J'vas » (v. 13, 14 et 15) au lieu de « *Je vais* », et « mouri » (v. 13 et 15) pour l'infinitif *mourir*. Ces fautes expressément faites par Richepin sont à double effet : d'une part, elles désignent le niveau culturel très modeste de l'aveugle à cause de son isolement social, d'autre part, elles captent l'attention du lecteur par l'énallage de personne, sur son incapacité se remettre dans la société qui le démunit même de sa volonté.

#### **1.2.5.4. Les modalités d'énoncés et les types de phrases**

Les poèmes de Richepin constituent souvent un discours effectué par un personnage qui s'adresse à la société, au bourgeois ou même au lecteur. La voix insurrectionnelle de ce personnage apparaît explicitement à travers le pronom personnel « je », qui colorie les vers d'un certain lyrisme pathétique. Ce « je » désigne également une certaine intersubjectivité dissimulée, dans le sens où il y a une fusion totale entre le « je » du poète et celui de ses personnages : la voix de Richepin s'entend en filigrane à travers la leur.

---

<sup>1</sup> Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Paris, La librairie Illustrée, 1888, p. 48.

On notera aussi la présence de nombreuses phrases négatives (« Nul ne peut dire où je juche : / Je n'ai ni lit ni hamac. », poème 3, v. 1 et 2 ; « Ça n'pass' p'us dans mon pauv' bec » poème 1, v. 10) et exclamatives (« Un p'tit sou en attendant ! » poème 1, v. 4, 8, 12 et 16 ; « Quand la faim me poursuit, crac ! » poème 3, v. 10). Ces types de phrases expriment souvent le refus des personnages de leur situation misérable et du regard impitoyable que la société pose sur eux.

#### 1.2.5.5. Les procédés de l'ironie

Jean Richepin se défend, dans la préface de sa *Chanson des gueux*, contre ceux qui accusent sa poésie d'être ironique : « Peut-être aussi crois-tu que j'emploie malicieusement la figure de rhétorique appelée ironie. Détrompe-toi : je parle en toute sincérité »<sup>1</sup>. Cependant, certains traits stylistiques laissent paraître une tonalité ironique dissimulée qui n'est pas adressée aux personnages - Richepin ne se moque pas de ceux pour lesquels il prend fait et cause -, mais à la société qu'il rend responsable de leur condition. Nous pouvons d'abord le constater à travers les images rhétoriques dévalorisantes qui reflètent la souffrance et la misère des gueux. Observons les exemples suivants :

Du pain sec, rien avec,  
Ça n'pass' p'us dans mon pauv'bec. (poème 1, v. 9 et 10)

Nul ne peut dire où je juche (poème 3, v. 1)

La métaphore *in absentia* de l'oiseau, qui apparaît dans « mon pauv'bec » et « je juche », animalise l'aveugle dans le poème 1 et le vagabond dans le poème 3. Ces images servent en fait à mettre en évidence leur vie d'errance et leur isolement. Le gueux est comme un oiseau sans abri, sans famille et sans relation sociale. Cette description caricaturale dévalorisante est en fait le produit intériorisé du regard social porté sur lui. Lorsque l'aveugle déclare : « Si j'mourais, ça vaudrais mieux » (poème 1, v. 2) que dit-il au juste ? veut-il mourir ou sait-il que ce serait souhaitable qu'il meure ? L'ironie – si l'ironie existe chez Richepin -, naît de l'interpénétration des discours. De toute évidence, il ne cautionne pas l'exclusion des rejetés.

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, dans la Préface de *La Chanson des gueux*, *op. cit.*, p. 6.

Cette ironie est renforcée par l'usage des nombreux points de suspension dans l'inachèvement des propos et des phrases, qui révèlent ou non des aposiopèses et qui laissent entendre une allusion ou une suggestion à l'intention du lecteur, comme dans les exemples suivants :

J'suis ben vieux, j'ai p'us d'z yeux.  
Si j'mourrais, ça vaudrais mieux.  
Si j'mourrais, j's'rais content...  
Un p'tit sou en attendant !<sup>1</sup> ( « Pauvre aveugle », v. 1-4)

Qu'au souffle pointu des hivers  
Ma pauvre peau se gerce et sèche ;  
Que la pluie aux petits doigts verts  
Darde sur moi sa fine flèche ;  
Que mon pantalon, mèche à mèche,  
S'effiloque aux brises d'avril...  
Allons, Margot, hop ! et dépêche !  
Trinquons du verre et du nombril.

Si je vais un peu de travers ;  
Si je braille d'une voix rêche ; [...]  
Si je sens le bois de Campêche,  
Et si mes yeux sont en péril...  
Allons, Margot, cela n'empêche !  
Trinquons du verre et du nombril. [...] <sup>2</sup> ( « Ballade de joyeuse vie », v. 1-16)

Après avoir énuméré les événements faits décrivant leur misérable vie de vagabondage, les énonciateurs s'arrêtent brusquement. Cette suspension clôt non seulement un discours et partant, les enchâsse – par l'hésitation et le doute - dans leur propre monde, monde de mendicité, d'ivrognerie et d'amour. Ces points de suspension soulignent leur appartenance à un monde de la marginalité : quoiqu'ils disent, quoi qu'ils fassent, leur parole et leurs cris ne seront pas entendus. La société est indifférente à leur misère.

L'aposiopèse est enrichie par un ensemble d'usage de la ponctuation comme le signe des deux points :

Nul ne peut dire où je juche :  
Je n'ai ni lit ni hamac. [...]

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, « Pauvre aveugle », *La Chanson des gueux*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> Jean Richepin, « Ballade de joyeuse vie », pièces supprimées, *La Chanson des gueux*, Bruxelles, Henry Kistemaekers, 1881, p. 21.

Quand la faim me poursuit, crac !  
Aux œufs je tends une embuche :  
Les poules font cotcodac  
Et pondent dans mon bissac. (« Ballade du rôdeur des champs », v. 1-2 et 10-13)

L'usage commun des deux points introductifs des éléments justificatifs de la narration entrent dans le système de défense du vagabond qui se trouve toujours obligé d'expliquer et de préciser ce qu'il dit. Cette écriture en apparence de la redondance peut apparaître comme une ironie, elle signale en fait une mise à distance énonciative imputable à cette posture ironique, posture du personnage maudit, marginal et ennemi des bourgeois.

L'ironie n'est pas toujours identifiable par des éléments formels. Elle peut parfois être diffuse et donc imprégner tout le poème. Les titres le montrent bien, comme c'est le cas de celui du recueil, *La Chanson des gueux* et de ceux de certains poèmes, tels que « Ballade du roi des gueux », « Ballade du rôdeur des champs » ou « Ballade de joyeuse vie ». Ces titres mettent en avant la posture ironique du poète vis-à-vis de la société, puisqu'il célèbre la classe des plus démunis qu'elle méprise.

#### **1.2.5.6. La forme, le rythme et les rimes des poèmes**

La ballade est la forme la plus privilégiée par les « bohémiens », depuis Rutebeuf et Villon jusqu'à Richepin, car elle évoque souvent des destins réels et des malheurs sociaux tels que la misère, la famine et le vagabondage. Outre ses thématiques dramatiques, la ballade se caractérise par sa forme populaire ainsi que par sa mélodie simple et répétitive. Il s'agit d'un poème à forme fixe composé de trois strophes, qui se terminent chacune par un même vers, le refrain (« Je suis le bon gueux qui rôde » dans le poème 3 ; « Le poète est le roi des gueux » dans le poème 2), et qui sont suivies d'une demi-strophe appelée « envoi ». Jean Richepin adopte souvent cette structure formelle dans *La Chanson des gueux* parce qu'elle convient parfaitement au lyrisme de sa poésie qui est très proche de la chanson réaliste et dont les thèmes principaux sont d'ordre social, politique et moral. Grâce au refrain, qui confère au texte un aspect propice à une adaptation musicale, la ballade renforce l'impression d'une lamentation incessante que le poète veut exposer au lecteur. Il en va de même dans les poèmes où un vers se répète à la fin de chaque strophe, bien qu'il ne s'agisse pas de ballades, comme c'est le cas dans « Pauvre aveugle » : « Un p'tit sou en attendant ! ».

Concernant la métrique, il convient de signaler que l’octosyllabe et l’heptasyllabe prédominent visiblement, notamment dans les poèmes à forme fixe. En effet, parmi les poèmes étudiés, l’« Autre sonnet Bigorne » et la « Ballade du roi des gueux » sont composés d’octosyllabes, tandis que la « Ballade du rôdeur des champs » est en heptasyllabes. Le choix de ces mètres confère aux poèmes un tempo rapide et les rapproche de la chanson. On peut également trouver dans *La Chanson des gueux* des poèmes hétérométriques, comme c’est par exemple le cas de « Pauvre aveugle », où il y a une alternance d’hexasyllabes et d’heptasyllabes. Cette alternance métrique et la condensation des vers, due à la présence de nombreuses apostrophes, ont pour effet d’accentuer la souffrance du pauvre aveugle, tout en reflétant son niveau culturel. Dans un poème intitulé « Le fou »<sup>1</sup>, ce sont quatre mètres différents qui alternent : le tétrasyllabe, le pentasyllabe, l’heptasyllabe et l’alexandrin. Cette composition hétérométrique pourrait correspondre à l’état mental et psychologique du personnage, qui est incapable de mesurer sa parole.

La rime est très variée chez Richepin : elle est souvent suffisante, parfois riche, mais rarement pauvre. En plus des rimes, notons que des effets sonores sont créés dans les poèmes, soit par des jeux de répétition, comme dans « Pauvre aveugle » où l’on trouve une anaphore (« Si j’mourrais, ça vaudrais mieux / Si j’mourrais, j’s’rais content » v. 2 et 3), soit par l’introduction d’un refrain (« Le poète est le roi des gueux », poème 2) ou bien par l’emploi d’onomatopées (« crac ! » v. 10, « cotcodac » v. 12, « tic-tac tic-tac » v. 20 et « Clic, clac ! » v. 27, dans le poème 3).

#### **1.2.5.7. La structure circulaire des poèmes**

Si la structure circulaire est souvent utilisée dans la chanson, Richepin l’emploie souvent pour accentuer la familiarité de ses textes et pour mettre en évidence la misère et la souffrance des gueux. Cette technique est basée sur le choix d’une forme close sur elle-même, dans laquelle le(s) dernier(s) vers de la première strophe est (sont) repris à la fin de chaque strophe, constituant ce qu’on appelle le refrain, comme dans les exemples suivants :

Un p’tit sou en attendant ! 2

(« Pauvre aveugle », p. 51)

---

<sup>1</sup> Jean Richepin, « Le fou », *La Chanson des gueux*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « Pauvre aveugle », p. 51.

Pater noster ! Ave Maria !  
Ayez pitié<sup>1</sup> ( « Le vieux », p. 35)

Le poète est le roi des gueux<sup>2</sup> ( « Ballade du roi des gueux », p. 25)

Je suis le bon gueux qui rôde<sup>3</sup> ( « Ballade du rôdeur des champs », p. 95)

C'est l'tour des glaneurs<sup>4</sup> ( « Glaneurs », p. 47)

Trinquons du verre et du nombril<sup>5</sup> ( « Ballade de joyeuse vie », p. 21)

Cette structure circulaire dénote l'idée d'enfermement : en effet, les gueux dont il est question semblent condamnés à une vie éternellement sombre et précaire, à une misère perpétuelle. Certains refrains constituent une question souvent sans réponse, qui sert non seulement à mettre en lumière l'indigence dont les personnages souffrent, mais aussi et surtout à problématiser cette situation d'extrême pauvreté :

Ah ! Qui donc m'achètera  
Mon joli piège à rat ?<sup>6</sup> ( « Le fou », p. 39)

Qui qu'est gueux ?  
C'est-il nous  
Ou ben ceux  
Qu'a des sous ?<sup>7</sup> ( « Les vrais gueux », p. 54)

Notons enfin que cette structure circulaire sert parfois à formuler une menace envers les bourgeois et tous les adversaires de la justice sociale, parce qu'elle insiste sur le destin sombre des classes démunies et invite donc ces dernières à se révolter contre les responsables de leur misère.

L'écriture de Jean Richepin se montre donc aussi révolutionnaire que ses thématiques. Le poète désacralise la poésie en se permettant certaines licences linguistiques et grammaticales pour écrire plus vrai et soutenir une cause juste. À travers cette écriture authentique, le poète tente de rendre aux gueux une part de ce qu'on leur a pris, de transmettre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, « Le vieux », p. 35.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « Ballade du roi des gueux », p. 25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, « Ballade du rôdeur des champs », p. 95.

<sup>4</sup> *Ibid.*, « Glaneurs », p. 47.

<sup>5</sup> Jean Richepin, « Ballade de joyeuse vie », pièces supprimées, *La Chanson des gueux, op. cit.*, p. 21.

<sup>6</sup> Jean Richepin, « Le fou », *La Chanson des gueux, op. cit.*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, « les vrais gueux », p. 54.

tels quels à la société leurs messages et leurs cris. Il essaie également de donner un sens à la poésie en choisissant de mettre en relief la réalité et la justesse de son contenu, au détriment de sa forme.

Nous pouvons donc conclure que l'évolution des aspects du réel se fait en parallèle avec une autre évolution, qui est d'ordre linguistique et stylistique. Au début, le poète réaliste cherche à être transparent : il ne rajoute rien au réel, il l'expose objectivement tel qu'il est, en évitant les mensonges de l'art. C'est pourquoi le poète tente d'effacer toutes les marques de sa présence en employant un langage superficiel, une syntaxe spontanée et un rythme monotone. Les traces d'une certaine subjectivité apparaissent cependant peu à peu dans le poème réaliste. Nous avons remarqué ses premières manifestations dans la poésie de François Coppée à travers l'introduction d'un « je » lyrique, qui raconte le monde tel qu'il le voit, et par le recours à un langage plus expressif et ironique qu'informatif et descriptif, qui capte l'attention du lecteur. Ensuite, le poème réaliste devient de plus en plus suggestif, visant sans doute à informer et à instruire le lecteur. Il s'agit également de le faire réagir, car le réalisme visuel n'est plus le seul but du poème. Le poète réaliste travaille son style : il accumule les termes qui créent des difficultés sémantiques et use de figures rhétoriques. Il se situe dès lors beaucoup plus du côté de l'expressivité que de l'objectivité. La réalité visuelle est alors seulement un effet plus ou moins conventionnel, qui aide le poète à évoquer ou à symboliser d'autres réalités plus profondes.

Ainsi, dans cette première partie, nous ne prétendons pas avoir examiné tous les aspects thématiques et tous les procédés stylistiques de la poésie réaliste, ni avoir tracé un tableau parfait et très précis de son évolution au fil du XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, nous avons essayé de faire la lumière sur une des questions problématiques de la poésie de ce siècle, qui est celle de la poésie réaliste, sur laquelle la critique est timidement passée. Nous n'avons en effet trouvé aucun ouvrage ayant cette question pour objet principal afin de la traiter sérieusement, ce qui nous a encouragés à aller plus loin dans notre recherche.

Cette étude nous permettra finalement de découvrir, notamment à travers l'analyse de la poésie de Philippe Jaccottet, de James Sacré et de Philippe Clerc, les nouveaux aspects du réel dans la poésie contemporaine et d'étudier en même temps l'évolution de l'écriture de la poésie réaliste au fil de ces cinquante dernières années.





## **2. DEUXIÈME PARTIE**

**Le réel dans la poésie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle**

**(Étude thématique et lexicale)**



## 2.1. Chapitre premier

### Aspects du réel dans la poésie actuelle

Comme nous l'avons évoqué dans notre introduction, à partir des années cinquante les poètes français ont fortement renoué avec le réel et le monde sensible. Ils ont cherché, d'une part, à retrouver le sens de la poésie après la crise esthétique et sémantique causée par les tentatives de déconstruction des mouvements dadaïste et surréaliste, et d'autre part, à relancer un pacte de confiance avec le lecteur. Leur voix poétique sera imprégnée par les signes de la vie quotidienne et marquée par une extrême justesse et le souci permanent d'une grande authenticité. Soucieux de répondre à l'époque dans laquelle ils s'inscrivent, les poètes y font, comme le dit Jean Starobinski à propos de Jaccottet : « Bonne garde contre l'outrance, la solennité, la grandiloquence ; il[s] se défie[nt] des trop brillantes images ; il[s ont] horreur [également] de la gratuité »<sup>1</sup>.

Comment la poésie contemporaine a-t-elle renoué avec le réel ? Quels ont été les moyens empruntés ? Est-ce un abandon des formes de traitement du réel telles que nous les avons vues aux chapitres précédents ou bien en existe-t-il des survivances dans les pratiques poétiques contemporaines, notamment dans celles de Philippe Jaccottet, James Sacré et Philippe Clerc ? Quels sont les enjeux posés par ces voix poétiques ?

#### 2.1.1. L'aspect « absolu » du réel chez Philippe Jaccottet

Jaccottet est l'un des poètes qui accorde une grande attention aux questions générales qui, selon Jean-Claude Pinson, le rattachent pleinement à la catégorie « des poètes pensants »<sup>2</sup>. Cette vigilance donne à son œuvre poétique une viabilité temporelle et une dimension universelle. Il semble cheminer avec son maître, Louis Heaster, qui lui a appris l'art de se tourner vers l'extérieur, vers le monde, vers une poésie qui exprime, d'une façon transparente, non pas la condition d'une personne mais celle d'une humanité :

Le matin, d'ordinaire, je restais dans ma petite chambre à travailler, à lire ou à rêvasser : quelquefois mon maître venait m'y trouver, et dès les premiers jours, il

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1971, p. 7.

<sup>2</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.*, p. 168-169.

m'a dit : « Vous avez tort d'éloigner ainsi votre table de la fenêtre : pensez-vous que vous travaillez mieux en tournant le dos aux choses ? Mettons-la devant, plutôt. Il faudrait que chacun de nos actes, chacune de nos œuvres, ne fût que l'épanouissement de notre vision quotidienne. » J'étais ainsi, en ce temps-là, pareil à beaucoup de jeunes gens : je vivais dans un rêve éveillé, une étrange brume miroitante que je prenais pour la beauté de la vie, et qui n'en était que le pressentiment.<sup>1</sup>

C'est pourquoi Jaccottet ne cache pas son agacement lorsqu'il revient sur ses premières publications, trop imprégnées, à son goût, de grandiloquence et de métaphysique. À partir de *À la lumière d'hiver*, il modifie profondément son regard et sa posture d'être au monde. Aline Bergé-Joonekindt note que l'auteur « se détourne des sujets métaphysiques et des grands modèles pour s'engager, en même temps que bien d'autres poètes contemporains, sur les voies de l'humilité »<sup>2</sup>. Sa poésie « s'impose [dès lors] comme un regard neuf (ou un retour à un très ancien regard) qui, au lieu d'éloigner, rapproche de l'authentique »<sup>3</sup>. Jaccottet rejoint ainsi Novalis : « La poésie, c'est le réel absolu »<sup>4</sup>. La nouvelle fonction de la poésie sera de révéler les secrets et les mystères du monde, non plus par le recours à des médiations ou à des rêves mais plutôt « en se livrant à une poésie plus attentive à la réalité du monde sensible, aux lieux proches, au quotidien »<sup>5</sup> :

C'est une erreur de vouloir situer la poésie, et du même coup la vraie vie, hors des limites, dans le délire, l'excès, la révolte et la rupture à tout prix.<sup>6</sup>

Derrière le mur du visible et des fragments du quotidien, marquant manifestement ses poèmes de leurs empreintes pour laisser deviner des moments de bonheur, de deuil et de regret, le poète vise un réel plus absolu et plus élevé. Comme Claudel qui met le matériel au service du spirituel, comme Supervielle, qui essaie de saisir un réel plus lointain à partir des échanges du proche ou comme Char qui tente aussi de saisir l'éternel dans l'instant, Jaccottet, en suivant, le chemin du « juste centre »<sup>7</sup>, vient mettre le visible au service de l'invisible,

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *L'Obscurité* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p. 237.

<sup>2</sup> Aline Bergé-Joonekindt, « De la sourdine à l'effacement », dans *Lectures de Philippe Jaccottet*, Bruno Blanckeman (dir.), Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2003, p. 58.

<sup>3</sup> Jean Onimus, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 44.

<sup>4</sup> Yanette Delétang-Tardif, « Notes au hasard », cité dans *Les Poètes de l'École de Rochefort*, op. cit., p. 298.

<sup>5</sup> Aline Bergé-Joonekindt, « De la sourdine à l'effacement », dans *Lectures de Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 58.

<sup>6</sup> Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1968, p. 310.

<sup>7</sup> Selon l'expression de Judih Chavanne, dans *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture*, Paris, Seli Arslan, 2003, p. 143.

l'éphémère au service de l'éternel. Il poursuit un réel sans excès, sans éclat particulier, mais juste :

On comprend mieux maintenant de quelle sorte de réalisme il s'agit dans la poésie moderne : non pas simplement d'un minutieux inventaire du visible, mais d'une attention si profonde au visible qu'elle finit nécessairement par se heurter à ses limites ; à l'illimité que le visible semble tantôt contenir, tantôt cacher, refuser ou révéler.<sup>1</sup>

Cette méthode de travail est confirmée par le poète à maintes reprises dans son œuvre poétique. Dans *Paysages avec figures absentes*, par exemple, Jaccottet exige le dépassement des apparences visibles des choses pour chercher ce qu'il y a de plus vrai :

Du plus visible, il faut aller maintenant vers le moins en moins visible, qui est aussi le plus révélateur et le plus vrai.<sup>2</sup>

Ce bouleversement d'une présence à la réalité du monde va se manifester particulièrement dans *La Promenade sous les arbres*. L'auteur parle d'une expression poétique qui ne se borne pas à décrire superficiellement la réalité, mais d'une écriture qui, grâce à « certaines constances »<sup>3</sup>, peut nous conduire « aux couches profondes de notre vie, sinon à adhérer au centre même du réel »<sup>4</sup>. « Être de plus en plus réel »<sup>5</sup> est le désir profond de Jaccottet : un réel limpide et clair avant qu'il ne soit voilé par les médiations et les rêves.

Toutefois c'est bien le recueil *À la lumière d'hiver* qui va nous permettre de voir cette ombre portée d'une réalité saisie dans ses éclats les plus lumineux.

#### **2.1.1.1. La conception de la mort chez Jaccottet**

La poésie de Jaccottet est « la voix donnée à la mort »<sup>6</sup>. Le poète le dit franchement dans *La Semaïson* : « En moi, par ma bouche, n'a jamais parlé que la mort »<sup>7</sup> ; source

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *L'entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 304.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Lausanne et Paris, La bibliothèque des arts, 1988, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>6</sup> Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Lausanne, Payot, 1963, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.*

permanente d'angoisse et de peur inscrite au cœur du projet poétique, non seulement pour lui mais aussi pour toute l'humanité.

La réflexion de Jaccottet sur la mort connaît deux phases : phase méditative dans les publications précédant *Leçons* telles que *Requiem*, *L'Effraie*, *L'Ignorant*, et phase concrète ou matérialiste à partir de *Leçons* alors que le poète éprouve une expérience personnelle. Lorsque Jaccottet « singe[ait] la mort à distance »<sup>1</sup>, c'est-à-dire quand il ne l'avait pas encore intériorisée, il se livrait souvent à des médiations fondées, en grande partie, sur des savoirs abstraits, des mythes religieux ou philosophiques dont le but était de trouver des explications susceptibles d'apaiser un sentiment d'angoisses<sup>2</sup>. La mort se présentait à lui comme une source de lumière qui illuminait la vie et donnait sens :

Je crus comprendre un instant qu'il nous fallait bénir cette mort sans laquelle la lumière et l'amour, de même que nos paroles, ne pourraient plus avoir aucun sens, ni d'ailleurs possibilité d'existence ».<sup>3</sup>

Elle était considérée comme « une heureuse patrie »<sup>4</sup> vers laquelle nous emportent « [l]es jours volant d'hier à demain/à grands coups d'ailes »<sup>5</sup>. Elle devenait un passage aisé et lumineux vers l'autre monde « comme l'huile qui dort dans la lampe et bientôt/tout entière se change en lueur [...] »<sup>6</sup>. C'est ainsi que le poète espérait dans *L'Ignorant* passer dans l'au-delà en désirant être « changé en éclair à la fin »<sup>7</sup>. Pour Jaccottet, la mort n'était pas incompatible avec la beauté du monde ni avec la vie, ce n'est pas elle en soi qui empêchait de trouver la paix intérieure, mais plutôt la peur, qui nous plonge dans une « mort avant la mort »<sup>8</sup> :

La mort [...] éclaire nos journées, quand nous nous arrachons à notre condition de fantômes.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1994, p. 51.

<sup>2</sup> Judith Chanvanne, *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture*, op. cit., p. 46.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 121.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *L'Effraie*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>6</sup> Philippe Jaccottet, *L'Ignorant* dans *Poésie 1946-1967*, op. cit., p. 57.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>8</sup> Philippe Jaccottet, *Élément d'un songe* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p. 321.

<sup>9</sup> Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 101.

Fatalité indiscutable, la mort n'est pas encore un mal ou une souffrance, elle ne constitue encore ni mystère ni énigme à déchiffrer. Elle « ne sera pour nous que transparence / [...], elle sera claire comme l'air des nuits d'été »<sup>1</sup>. Quant aux morts, ils demeurent paisiblement et « n'entend[ent] plus que le bruit de la rivière/qui coule derrière la forêt » et « ne voi[ent] plus qu'étinceler des yeux de nuit »<sup>2</sup>. Il y a une parfaite concordance entre la mort et la nature.

Le poète était alors encore « épargné »<sup>3</sup> par la douleur et la souffrance. Comme un sage en qui « sont rassemblés les chemins de la transparence »<sup>4</sup>, profondément convaincu d'un « moyen de vaincre même ici »<sup>5</sup>, dans l'autre monde, il se sentait en mesure de guider les morts dans leur demeure souterraine en leur demandant, pour leur salut, de « n'écoute[r] plus le bruit de nos jours »<sup>6</sup> et de ne pas « laisse[er] la peur [les] désarmer en ce hasard »<sup>7</sup>.

Il n'en va plus de même dès *À la lumière d'hiver*. Jaccottet se détourne ostensiblement de ses premières représentations lumineuses et apaisantes de la mort, et les retire désormais sans cesse dans la poésie. Il se rend compte qu'il n'était pas encore « mûr »<sup>8</sup> et que « singer la mort à distance semble vergogne »<sup>9</sup>.

En très peu de temps, Jaccottet assiste, impuissant, à la disparition des êtres qu'il chérit : sa mère, son beau-père, la sœur de Gustave Roud puis Roud lui-même<sup>10</sup>. Cette confrontation et la violence de la crise provoquée par ces deuils sont énormes : « La terre qui nous portait tremble »<sup>11</sup>. Désormais, la mort ne quitte pas ses pensées : « Sans aller chercher la mort, le temps aussi,/tout est près de moi, sur moi, j'en donne acte à mes deux yeux./adjudgé ! Sur la douleur »<sup>12</sup>. Ces deuils successifs éprouvent Jaccottet d'une intense douleur qui le ronge : la

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, op. cit., p. 68.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 11.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, op. cit., p. 74.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>8</sup> Dans « Remarques », à la suite de la réédition de *Requiem* : Fata Morgana, 1990, p. 36.

<sup>9</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 51.

<sup>10</sup> Jean-Michel Maulpoix, « Élément d'un cours sur l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet », publié sur son site officiel : <http://www.maulpoix.net/Jaccottetcours.htm>.

<sup>11</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 15.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 79.



mort de son maître Louis Haester (1966)<sup>1</sup> semble le priver de son « assurance et de ce rôle de passeur »<sup>2</sup> ou de guide qu'il s'était attribué :

Autrefois  
moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,  
me couvrant d'images les yeux,  
j'ai prétendu guider mourant et mort.<sup>3</sup>

Ce désenchantement plonge Jaccottet dans une stupéfaction. Il découvre qu'il vivait dans une sérénité éphémère et une sagesse illusoire, et que la poésie sans souffrance et sans confrontation concrète avec la mort se résume à de « frêles signes, [une] maison de brume »<sup>4</sup> ou des mensonges trop faciles à dire. Ses intentions figurant dans les recueils antérieurs sont brutalement ruinées et sa mission en tant que poète-voyant est entamée. Il ne dispose plus maintenant que d'une main errante et tremblante et que d'un cœur endurent et patient. Il comprend que la mort n'est pas un objet de spéculation mais « une réalité avec laquelle il faudra désormais compter »<sup>5</sup>.

La nouvelle poétique vibrante de Jaccottet dans *À la lumière d'hiver* s'inspire essentiellement de sa souffrance et de cette confrontation avec le deuil : « N'est-ce pas la réalité de notre vie/qu'on nous apprend ?/Instruits au fouet »<sup>6</sup> se demande le poète. Bien sûr, la souffrance d'une rupture amoureuse n'est pas celle du deuil mais comment ne pas trouver chez Jaccottet l'ombre portée de « La Nuit d'octobre » quand Musset assigne à la souffrance la mission du savoir et de l'inspiration poétique :

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,  
Et nul ne se connaît, tant qu'il n'a pas souffert.  
C'est une dure loi, mais une loi suprême,  
Vieille comme le monde et la fatalité,  
Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,  
Et qu'à ce triste prix tout doit être acheté.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Marguerite Perdriault, « À la lumière d'hiver : deuil et passage chez Philippe Jaccottet », dans *Lectures de Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 132.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, « Philippe Jaccottet, ou l'impossible Requiem », dans *Présence de Jaccottet*, textes réunis par Pierre Jourde, Catherine Langle, Dominique Massonnaud, Paris, éd. Kimé, p.23.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver, op. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>5</sup> Hélène Samson, « Parler ainsi, ce que eut nom chanter jadis... », dans *Lectures de Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 89.

<sup>6</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver, op. cit.*, p. 23.

<sup>7</sup> Alfred de Musset, « La Nuit d'octobre », dans *Poésies nouvelles*, Paris, Flammarion, 2000, p. 102.

À la lumière d'hiver se construit comme une vague dont les écumes tracent sur le sable la réalité matérielle de la mort, quand la séparation de l'âme et du corps émerge. Puis au ressac viennent les moments de douleur et de dégradation physique et comme le bruit sourd du retrait les émotions ressenties par les proches.

#### 2.1.1.1.1. La réalité matérielle de la mort

Dans *Leçons*, Jaccottet écrivait la réalité « biologique » de la mort comme s'il voulait autopsier la mort elle-même. Le mourant « sans force »<sup>1</sup> ressemble à un « faible enfançon ... sans [même] le secours des pleurs »<sup>2</sup>. Cet anéantissement physique s'accompagne d'une agonie psychique manifestée par « une stupeur [qui] commençait dans [l]es yeux »<sup>3</sup> et par « une [vaste] tristesse aussi »<sup>4</sup>. Jaccottet démembré la souffrance physique assassine : « comme une lame [qui] le brise sur le genou »<sup>5</sup>. L'aphasie isole le mourant : « Muet. Le lien des mots commence à se défaire »<sup>6</sup>. Le goût, l'ouïe et la vue seront irrémédiablement perdus ; « plus aucun souffle »<sup>7</sup>, « souffle arraché »<sup>8</sup>. Le défunt perd toutes ses qualités humaines et devient « méconnaissable »<sup>9</sup>, « cadavre »<sup>10</sup> et « pourriture »<sup>11</sup>. Il n'en reste finalement « moins de cendres que feu d'un soir au foyer »<sup>12</sup>. Jaccottet n'épargne rien, il décortique au scalpel de l'écriture les mécanismes de l'anéantissement : la souffrance physique insupportable à cause de la déchirure progressive du tissu organique de l'homme, la chair, les os, les fibres et le système nerveux : « On déchire, on l'arrache »<sup>13</sup>. Par cette représentation concrète, complètement absente dans les livres précédents, Jaccottet cherche à se confronter avec l'agonie. Il la visse au cœur du quotidien comme s'il voulait nous dire : « La mort est bien là et imprègne votre vie, mais vous évitez de la voir ».

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 27.

#### 2.1.1.1.2. Les effets psychologiques de la mort sur les vivants

La mort détruit l'être que l'on chérit mais elle accable aussi les vivants. Judith Chavanne la décrit comme « l'agent d'un clivage qui affecte l'espace extérieur comme l'espace intérieur <sup>1</sup> ». Elle sème la pitié et l'horreur dans les âmes des proches. Pitié d'abord, parce que la mort rend sensibles. Les vivants, chez Jaccottet, sont « bourrés de larmes, tous, le front contre [l]e mur »<sup>2</sup> et « réduit[s] à vénérer et à vomir »<sup>3</sup>. La mort traumatise le (sur)vivant : assister impuissant à la souffrance fait crier « [sa] fibre »<sup>4</sup> et le rend « pleins d'horreur et de pitié »<sup>5</sup>. La séparation est « une misère »<sup>6</sup> qui accable et pèse lourdement « comme une montagne en surplomb »<sup>7</sup>. Horreur ensuite, parce que la mort d'un proche sonne notre propre mort. Cette conscience subite opère un retrait dans « un si profond silence »<sup>8</sup>, et fait se recroqueviller sur [soi]-même, [et] reculer tout au fond de la chambre »<sup>9</sup>. Jaccottet donne à lire la mort comme une source constante de douleur et de tristesse et comme un mal qui n'épargne personne. Elle entame la sérénité des vivants et brûle leur âme par les feux de la séparation et la peur de subir, par anticipation, ce destin commun.

#### 2.1.1.1.3. Leçons générales sur la mort

Au chevet de son beau-père, Jaccottet représente la mort comme un obstacle infranchissable qui s'oppose non seulement au mort, ou aux proches, mais aussi à l'existence humaine. Elle borne notre vie comme « un mur qu'aucun engin, qu'aucune trompette n'ébranle »<sup>10</sup>. Il n'y a aucune possibilité de dépasser ou de s'évader. C'est un « Mal universel »<sup>11</sup> et fatal qui plonge perpétuellement l'homme dans l'angoisse et dans la souffrance. Elle est comme « quelque chose [qui] s'enfonce pour détruire »<sup>12</sup>, « une lame »,

---

<sup>1</sup> Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture*, op. cit., p. 50.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>11</sup> Jean Onimus, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, op. cit., p. 14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 21.

« un fer si tranchant »<sup>1</sup>, un « froid »<sup>2</sup>, un « feu »<sup>3</sup> qui torture « [nos] âme[s] si frileuses et si farouches »<sup>4</sup>.

Dès lors, la mort est pour Jaccottet comme un acte criminel et scandaleux. Ce n'est pas d'une innocence dont il serait question qui rendrait ce crime intolérable mais parce que les hommes face à ce monstre dont « [le] mufle [est] plus large que le ciel »<sup>5</sup>, est incroyablement petits, fragiles et minuscules. La nature humaine est trop fragile, aux yeux du poète, pour supporter un tel destin effroyable parce que l'homme n'est qu'« un simple souffle, [qu'] un nœud léger de l'air »<sup>6</sup>. Il est « plus grêle sous la foudre [de la mort] qu'insecte de verre et de tulle »<sup>7</sup>. Le condamner à cette fin terrible qui le dépasse est injuste et remet en cause la question de l'existence de Dieu. La mort est une souillure ou « un crachat »<sup>8</sup>, pour l'homme, une « ordure non à dire ni à voir : à dévorer »<sup>9</sup>. Au lieu de donner un sens et une valeur à notre vie, elle la détériore d'une façon humiliante.

D'ailleurs, la mort s'impose à Jaccottet comme une menace stérilisante qui pourrit l'écriture. Comment la décrire si elle « n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom » et ne se « soumet [...] aux lois des mots »<sup>10</sup>, ou qu'elle « se cabre contre [les mots], les altère [et] les détrui[t] »<sup>11</sup>. Elle échappe à la représentation comme à la conceptualisation parce qu'elle est hors de notre capacité linguistique. La parole devant la mort devient mensonge inutile, et perd toute sa légitimité (nous y reviendrons). Elle est également hors de nos mesures intellectuelles et scientifiques par sa nature incommensurable :

Mesurez, laborieux cerveaux, oui, mesurez  
ce qui nous sépare d'astres encore inconnus,  
tracez, aveugle ivres, parcourez ces lignes,  
puis voyez ce qui brise votre règle entre vos mains.<sup>12</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 18.

Dans *L'élément d'un songe*, Jaccottet adresse un autre défi aux scientifiques toujours incapables, malgré leur habilité, à déchiffrer le mystère de la mort :

La science, si prodigieusement habile à peser les astres les plus lointaines [...] échoue à calculer cette part d'innommable ou d'indicible qui devrait nous importer plus que tout autre.<sup>1</sup>

Jaccottet veut lier sa poésie au monde sensible non pas dans la seule expression d'une individualité mais dans le rassemblement de la communauté humaine à travers la souffrance d'un seul. Jaccottet reprend ici un thème fondamental de la poésie ; si Hugo continue de toucher au cœur quiconque cheminera sur les sentiers de « Demain dès l'aube » en étroite communion avec la douleur d'un père. Mais Hugo, pourtant si prompt à chercher dans le simple élément de la nature le signe du sublime, est-il arrivé à exprimer autre chose que la douleur d'un père et de ce père-là précisément de l'enfant disparue ? Jaccottet a réussi à transformer son propre deuil en deuil collectif à l'échelle de l'humanité.

#### 2.1.1.2. Jaccottet, de la métaphysique au réel

Comme nous l'avons constaté, *À la lumière d'hiver* cherche à renouer fortement avec le réel en même temps à freiner toute conception métaphysique. « C'est par les yeux ouverts/que se nourrit cette parole, comme l'arbre/par ses feuilles »<sup>2</sup>, confirme le poète dans *Chants d'en bas*, dans une tentative de rassurer son lecteur et de se racheter auprès de lui après ses méditations déroutantes dans la première phase de sa poésie. Désormais, le poète n'écrit que ce qui est vrai et perceptible. Ses yeux grands ouverts deviennent les seuls détecteurs de la vérité. Partant, l'auteur, dans *Pensées sous les nuages*, demande l'aide du « lierre » et de la « chaux » pour se protéger contre les « nuits trop longues » et contre « l'autre éternelle » car la nuit, grâce à son calme, son obscurité et son épaisseur, fascine le poète et l'invite à céder au rêve et aux méditations sur l'autre monde inconnu :

Derrière la fenêtre dont on blanchit le cadre  
[...]  
une tête chenue de vieil homme se penche  
sur une lettre, ou les nouvelles du pays.  
Le lierre sombre croît contre le mur.

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *L'élément d'un songe* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p. 127-128.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 45.

Gardez-le, lierre et chaux, du vent de l'aube,  
des nuits trop longues et de l'autre éternelle.<sup>1</sup>

Le poète se reproche toujours d'avoir laissé cette « étrangère [...] s[e] gliss[er] dans [ses] paroles »<sup>2</sup> dans une nuit obscure et calme. Celle-ci n'est que le rêve qui l'a fait « traverse[r] la distance transparente »<sup>3</sup> et passer dans l'autre monde. Le poète se rachète aussitôt et « reprend [...] la page/avec des mots plus pauvres et plus justes »<sup>4</sup>. Dans *Chants d'en bas*, Jaccottet souhaite manifestement parler sans ces images qui génèrent « [...] trop de crainte [...] d'incertitude, [et] parfois de pitié »<sup>5</sup>, le mot « image » prenant souvent le sens de l'« illusion » ou de la « vision » et non celui « d'images figuratives »<sup>6</sup>. Les images « font écran »<sup>7</sup> à la réalité. La méfiance du poète se confirme également dans *À travers un verger* :

Méfie-toi des images. Méfie-toi des fleurs. Légères comme les paroles. Peut-on jamais savoir si elles mentent, égarent, ou si elles guident ? Moi, je suis de loin en loin ramené à elles, moi qui n'ai qu'elles ou à peu près, je me mets en garde contre elles. Quand on vieillit, le regard intérieur se fait myope. On rêve moins. On devient plus avide et plus avare. On vieillit quand on commence à se retourner.<sup>8</sup>

Dès lors, comment la poésie de Jaccottet glisse-t-elle vers le réel ? En quoi cette nouvelle esthétique trouve-t-elle son originalité ?

« Depuis que [le poète] a vu la mort d'un peu plus près, [il a] cessé » d'en parler en gardant les yeux tournés vers ces éclaircies qui semblent d'abord désigner « un autre monde »<sup>9</sup>. La mort des êtres auxquels il était profondément attaché, Louis Haester et de sa propre mère, a obligé Jaccottet à refonder son rapport à la mort et partant au monde et à l'écriture du monde. L'édifice métaphysique qu'il a construit est incapable de le protéger du plus du « froid » et du « feu »<sup>10</sup> de la perte. L'auteur a par ailleurs perdu toute confiance dans les divinités qui sont restées absentes devant les massacres et les fléaux des guerres. Leur

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>6</sup> Dans un entretien, Jaccottet explique que le mot « image » ne prend pas toujours le sens de « l'image rhétorique ». Il peut désigner le « rêve » parfois.

<sup>7</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>8</sup> Philippe Jaccottet, *À travers un verger*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p. 557.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 20.

indifférence devant la souffrance du monde ou celle de son beau-père lors de son agonie lui apparaît injustifiable et impardonnable : « Qui se venge, et de quoi ? » se demande-t-il, à la fois méprisant et révolté, devant le cadavre de son beau-père. Il ajoute plus loin : « Cette lumière [en désignant la lumière divine], [...] si elle est sans pouvoir, comme il semble, sur les larmes, / comment l'aimer encore ? »<sup>1</sup>. La divinité a perdu son pouvoir de paix et de sérénité pour l'humanité, et dès lors cesse matière à être chantée par le poète.

Dans *À la lumière d'hiver*, Jaccottet s'interroge de nouveau sur cette chose « qui n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom »<sup>2</sup> et face à laquelle il récuse toute consolation d'ordre philosophique et religieux »<sup>3</sup>. La mort est insaisissable parce qu'elle dépasse nos mesures linguistiques et scientifiques. Mais Jaccottet, armé, cette fois, de toute sa lucidité, trouve des réponses vraisemblables aux questions fondamentales constituant le cœur de la polémique philosophique et religieuse depuis Platon jusqu'à nos jours : que se passe-t-il après la mort ? L'âme est-elle immortelle ? Y-a-t-il une autre vie après la mort, c'est-à-dire, une résurrection ?

#### 2.1.1.2.1. La question du passage et de l'immortalité de l'âme

L'idée du passage de l'âme vers l'autre monde après la mort hantait l'esprit de Jaccottet depuis son premier recueil, *Requiem*. Dans le poème éponyme il cherchait encore une représentation apaisante et consolante de la mort des jeunes soldats tués par des allemands :

Crisperaient-ils leurs doigts sur leur seule monnaie,  
Leur mal, pour ne pas être tout à fait perdus ?  
Des rivières pourtant les portent, les descendent...<sup>4</sup>

L'emploi de la « monnaie » fait allusion à l'obole que le mort doit payer à Charon pour le laisser passer dans le monde des morts. La même notion de passage se répète encore dans *L'Ignorant*, cette fois-ci dégagée du recours au mythe :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Corps et poésie dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », dans *Présence de Jaccottet, op. cit.*, p. 129.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *Requiem, op. cit.*, p. 20.

Âme soumise aux mystères du mouvement,  
passe emportée par ton dernier regard ouvert, [...]  
passe : il y a la place entre les terres et les bois [...]  
l'âme pénètre et trouve obscurément sa récompense.<sup>1</sup>

Cette représentation implique d'ailleurs l'immortalité de l'âme qui reviendra au corps après la résurrection comme dans le christianisme ou l'islam le prêchent. Chez Jaccottet, cette hypothèse reste très peu probable, elle est même réfutée par le poète dans *À la lumière d'hiver* comme le remarque Patrick Née :

La première des conséquences en est la fin de la croyance rassurante en l'immortalité de l'âme, permettant d'envisager la mort comme un pont jeté sur son gouffre vers l'au-delà.<sup>2</sup>

Si Jaccottet avait pu, un temps, considérer la mort comme un passage, son expérience existentielle lui a ordonné de rectifier ses conceptions, elle ne peut plus l'être maintenant :

Il ne s'agit plus de passer  
Comme l'eau entre les herbes :  
Cela ne se retourne pas.<sup>3</sup>

Dans *Pensées sous les nuages*, le poète récuse l'évocation du passage donnée par l'emploi du mot « voyage ». Il promet de garder ses ciels clairs, c'est-à-dire, garder sa poésie dans l'évidence, loin des hypothèses et des mythes incertains : « Je ne crois pas décidément que nous ferons ce voyage/à travers tous ces ciels qui seraient de plus en plus clairs »<sup>4</sup>.

D'ailleurs, toutes ses questions et ses cris sollicitant une réponse rassurante sur l'autre vie restent sans échos :

Accoucheuses si calme, si sévères,  
avez-vous entendu le cri  
d'une nouvelle vie ?  
  
Moi, je n'ai vu que cire qui perdait sa flamme,  
et pas la place entre ces lèvres sèches

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, op. cit., p. 89.

<sup>2</sup> Patrick Née, « Réparer dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », dans *Présence de Jaccottet*, op. cit., p. 84.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 44.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 115.



pour l'envol d'aucun oiseau.<sup>1</sup>

Alors le poète dit son dernier mot en nous décrivant ce qu'il a vu de ses propres yeux. La mort n'est qu'une perte sans condensation ni retour. Tout est réduit en cendres, « tout est effacé/et, [l'homme, après sa mort] nous laiss[e] moins de cendres/que feu d'un soir au foyer »<sup>2</sup>. L'image de la cendre se développe aussi dans *Pensées sous les nuages* : « Leur corps est cendre,/cendre leur ombre et leur souvenir ; la cendre même,/un vent sans nom et sans visage la disperse »<sup>3</sup>. Cendres et ossements se mêlent : « Et notre crâne [est] une cruche d'os/bientôt bonne à jeter »<sup>4</sup>. Le corps est destiné à la décomposition : « On le déchire, on l'arrache », puis devient « cadavre », « pourriture » et enfin « cendre » alors que la flamme de l'âme s'éteint et rejoint le néant « sans rosier d'une promesse d'immortalité quelque main protectrice que ce soit »<sup>5</sup>. Si, dans les traditions antiques, l'envol de l'oiseau qui délivre l'âme désigne « l'aigle invisible », Jaccottet n'a vu aucun envol, aucun espace entre les lèvres du mort qui permettent l'échappée de l'âme immortelle, sous la forme d'un génie ailé<sup>6</sup>. L'image de la cendre récuse donc toute espérance religieuse de la résurrection des morts. Contrairement aux paroles de l'Évangile de Jean où « le Christ se dit la porte »<sup>7</sup>. Jaccottet voit que même « s'il y a un passage, il ne peut pas être visible »<sup>8</sup>, niant ainsi toute possibilité de promesse d'une ouverture ou d'une résurrection.

Ainsi, selon Jaccottet, la mort n'est qu'une perte, une séparation décisive, entre le corps et l'âme, entre le mourant et ses proches. Dans cette perspective, aucun geste, aucun rituel (silence, paroles d'accompagnement, relais de la prière), dans « la chambre des morts »<sup>9</sup> ne sont efficaces car le défunt est « inaccessible autant qu'insaisissable »<sup>10</sup>. Rien ne peut le suivre ni l'accompagner « ni la lanterne des fruits,/ni l'oiseau aventureux,/ni la plus pure des images »<sup>11</sup> affirme Jaccottet.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>5</sup> Patrick Née, « Réparer dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », dans *Présence de Jaccottet, op.cit.*, p. 84.

<sup>6</sup> Turcan Robert, « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », In : *Revue de l'histoire des religions*, tome 155 n°1, 1959, pp. 33-40.

<sup>7</sup> Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture, op. cit.*, p. 51.

<sup>8</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver, op. cit.*, p. 58.

<sup>9</sup> Philippe Jaccottet, *L'Ignorant, op. cit.*, p. 66.

<sup>10</sup> Selon l'expression de Judith Chavanne dans *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture, op. cit.*, p. 51.

<sup>11</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver, op. cit.*, p. 13.

### 2.1.1.2.2. La question des traditions mythiques

Les mythes antiques ont constitué une source essentielle d'inspiration poétique pour Jaccottet. Il utilise très volontiers le mythe greco-égyptien selon lequel l'âme serait transportée vers les rives de l'immortalité dans une barque<sup>1</sup>. Jaccottet évoquait ce mythe pour la première fois dans *Requiem*, mais aussi dans *Airs* où le poète cherche encore ce qu'il faut donner au passeur : « Cette flamme, ou larme inversée :/une obole pour le passeur »<sup>2</sup>. Cette réflexion métaphysique nous rappelle l'usage baudelairien lors de la descente de « Don Juan aux Enfers ». Dans *À la lumière d'hiver*, Jaccottet se distancie radicalement des effets mythiques et les substituent par d'autres plus réalistes :

Longuement autrefois j'ai regardé ces barques des tombeaux  
pareils à la corne de la lune.

Aujourd'hui, je ne crois plus que l'âme en ait l'usage,  
ni d'aucun baume, ni aucune carte des Enfers.<sup>3</sup>

La barque ne transporte plus les âmes mais des corps : elle est « une barque de terre »<sup>4</sup> dans *Leçons* et « une barque d'os »<sup>5</sup> dans *Chants d'en bas*. Jaccottet se concentre sur le visible par l'emploi d'éléments matériels qui font partie du corps comme la terre et l'os, au détriment de l'invisible. L'image réapparaît complète dans *Pensées sous les nuages* :

Pas la plus fruste obole dont payer  
le passeur, s'il approche ?

J'ai fait provision d'herbe et d'eau rapide,  
je me suis gardé léger  
pour que la barque enfonce moins.<sup>6</sup>

Dans les deux premiers vers, Jaccottet néglige l'image mythique désignée par l'emploi de « obole » et « le passeur ». Il se dégage de l'évocation du mythe alors que sa présence est manifestement inscrite dans un « je » du poème aux deux derniers vers. Il fait appel, par l'emploi de l'« herbe » et de l'« eau », à la notion de la perte et de la décomposition du corps.

---

<sup>1</sup> Patrick Née, « Réparer dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *op.cit.*, p. 85.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *Airs* dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1971, p. 111.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 107.

Outre l'image de la barque, il y a l'image de l'enfant qui, selon les rites antiques, dépose un jouet auprès du mort en vue d'apaiser son effroi et faciliter son passage. Le poète ne croit plus à cette bénédiction :

L'enfant, dans ses jouets, choisit, qu'on la dépose  
auprès du mort [...]

Mais si l'invention tendre d'un enfant  
sortait de notre monde,  
rejoignait celui que rien ne rejoint ?  
Ou est-ce nous qu'elle console, sur ce bord ?<sup>1</sup>

Cette habitude ne protège plus le mort de la douleur et ne l'empêche pas non plus de voir la souffrance : « qui [c'est le maître qui parle] mettrait un écran devant mes yeux ne me garderait pas de voir »<sup>2</sup>. Le mort est désormais dans une espace inaccessible. Ces hypothèses ne font que consoler les vivants mais déroutent le lecteur.

La poésie de Jaccottet tend ainsi de plus en plus vers la justesse, vers la simplicité et la réalité. Elle montre une vraie volonté de s'éloigner de l'imagination et du rêve. C'est pourquoi elle rentre dans un mouvement de rectification, de purification continue par le dialogue avec les recueils précédents dans le but d'arriver à « ce qu'il y [ait] de plus réel »<sup>3</sup>. Jaccottet se plonge uniquement dans les impressions de sa perception, il en exclut tout ce qui se heurte à la légitimité du poème. Il en appelle clairement à la liberté confessionnelle, à se révolter contre les hypothèses religieuses et philosophiques, il ne veut qu'effacer les images trompeuses qui font écran à la réalité et vident la poésie de son sens.

### 2.1.1.3. La fuite du temps et le vieillissement

La réflexion de Jaccottet sur le temps et le vieillissement, deux thèmes strictement liés l'un à l'autre, est contaminée par sa conception très pessimiste de la mort : « Mais faut-il que l'horreur de la mort contamine toute l'étendue de la vie, triomphe en ne laissant rien debout autour d'elle ? »<sup>4</sup>, s'interroge le poète dans *À travers un verger*. Ce que Judith Chavanne constate également dans son ouvrage, *Une poétique de l'ouverture* : « toute préoccupation

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *À travers un verger*, *op. cit.*, p. 562.

temporelle [chez Jaccottet] est évidemment préoccupation de la mort »<sup>1</sup>. La fuite du temps et la vieillesse constituent dès lors des sources d'angoisse et de peur pour le poète. Le vieillissement est une « mort anticipée »<sup>2</sup> ou une mort en sursis. : « En voici un<sup>3</sup> de plus qui entre le défilé/à peu de pas, peut-être, devant nous »<sup>4</sup>. Cette sensation oppressante traverse l'œuvre poétique entière de Jaccottet et va croissante d'un recueil à l'autre. Dans les premiers recueils, alors que la mort n'était qu'un objet de méditation, la question de la fuite du temps et du vieillissement prenait une nature obsessionnelle et angoissante. Dans *L'Effraie*, par exemple, le poète se sentait en marche continue vers la mort. La mort nous livre au temps. Rien ne l'empêche, même pas la poésie :

Sois tranquille, cela viendra ! Tu te rapproches,  
Tu brûles ! Car le mot qui sera à la fin  
Du poème, plus que le premier sera proche  
De ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin.  
[...]  
Elle vient : d'un à l'autre mot tu es vieux.<sup>5</sup>

Face à l'écoulement du temps, le poète ne peut pas garder son calme et sa sérénité. Le sentiment de vieillir l'envahit précocement et fait de lui « un mourant prématuré ». « Je pars, je continue à vieillir, peu m'importe »<sup>6</sup> écrit le poète dans « Portovenere ». Cette vision obsessionnelle du temps s'accroît encore dans *L'Ignorant*. La vie apparaît à Jaccottet très étroite, comme un délai trop court dans lequel il meurt mille fois avant l'échéance dernière :

Je vois ce qu'il vaut mieux ne pas voir affleurer  
Lorsque le tintement de l'heure dans les verres  
Annonce une nouvelle insomnie, la croissante  
Peur d'avoir peur dans le resserrement du temps.<sup>7</sup>

Le temps est perçu comme une perte ou comme un effondrement progressif du corps, mais aussi comme un adversaire fatal qui nous impose un combat inégal, nous serre de plus en

---

<sup>1</sup> Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture*, op. cit., p. 33.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, *Lecture d'une œuvre, Philippe Jaccottet cinq recueils*, Nantes, éd. Du temps, 2003, p. 119.

<sup>3</sup> Jaccottet évoque la mort de Pierre-Albert Jourdan.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 151.

<sup>5</sup> Philippe Jaccottet, *L'Effraie*, op. cit., p. 30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 59.

plus et nous conduit inéluctablement vers notre fin : « Sombre ennemi qui nous combat et nous resserre »<sup>1</sup>.

Cette usure du temps trouve sa parenté dans la poésie baudelairienne. Dans « L'ennemi », Baudelaire écrivait que « le temps mange[ait] [s]a vie ». Les tourments de la jeunesse étaient révolus : « ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage »<sup>2</sup> :

O douleur ! Ô douleur ! Le temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !<sup>3</sup>

Comme Baudelaire, Jaccottet est conscient de la vulnérabilité de la nature humaine. Mais il faut avouer que cette conscience a commencé chez Jaccottet beaucoup plus tôt que chez Baudelaire, comme si le poète était passé directement de l'enfance à la vieillesse.

Dans *À la lumière d'hiver*, l'obsession et l'angoisse du poète sur la question du temps et du vieillissement se mélangent avec la douleur et la souffrance. L'écoulement du temps n'est plus l'objet d'une réflexion mentale, mais plutôt ressentie à l'intérieur même du corps du poète. Jaccottet se sent de plus en plus proche de la mort en observant l'amoindrissement progressif de son corps :

Oh mes amis d'un temps, que devenons-nous,  
notre sang pâlit, notre espérance est abrégée,  
[...]  
vite essoufflée-vieux chiens de garde sans grand-chose  
à garder ni à mordre  
nous commençons à ressembler à nos pères...<sup>4</sup>

Les signes physiques du vieillissement (pâleur, fatigue, cheveux blancs, dos vouté) se succèdent, annonçant la mort à l'œuvre. Le temps destructeur se transforme en instrument de torture aux mains de la mort et menace la vie et le projet poétique du poète. Chaque minute, et même chaque seconde écoulée se métamorphose en « fouet » laissant sa trace dans l'âme du poète.

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, op. cit., p. 76.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, « L'ennemi » dans *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 20.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 57.

[...] mais dis cela,  
en défi aux bourreaux, dis cela, essaie  
sous l'étrivière du temps.<sup>1</sup>

Le temps égraine des « pierres » qui le lapident et l'approchent inexorablement de sa fin inéluctable :

Lapidez-moi encore par ces pierres du temps  
qui ont détruit les dieux et les fées,  
que je sache ce qui résiste à leur parcours et à leur chute.<sup>2</sup>

Le temps est une course folle qui repousse le passé, il réduit à néant, c'est un écart – plus ou moins long pour chacun -, franchi d'un pas vers notre fin inévitable.

Jaccottet tente, pour conclure, d'objectiver sa réflexion sur la question du temps et du vieillissement. Les vers prennent parfois un tour personnel : le poète n'hésite pas en effet à endosser une posture victimaire, mais Jaccottet veut, avant tout, montrer d'une manière très concrète la réalité du temps

#### **2.1.1.4. Jaccottet et Baudelaire**

La vision de Jaccottet sur le réel trouve ses racines dans la poésie baudelairienne. Jaccottet tente cependant d'ajouter un regard neuf, caractérisé par la justesse, la transparence et la simplicité de l'écriture, en vue d'éveiller, comme nous l'avons vu plus haut, la confiance du lecteur contemporain. Quels sont donc les points communs entre les deux poètes ? Comment Jaccottet est-il singulier ?

Il est important de préciser d'abord que Jaccottet et Baudelaire, cherchent à s'affirmer comme des moralistes. Ils tentent de donner à l'humanité des leçons sur la condition et la nature humaine mais aussi sur la question de la croyance. Ils ne se limitent pas au seuil du visible et du trivial. Ils cherchent « ce qu'il y a de plus réel ». Si nous mettons en regard *Leçons* et *Les Fleurs du mal* nous nous apercevrons assez rapidement que ces deux auteurs mettent en œuvre la même méthode dans la recherche du réel. Si Baudelaire, à partir de la description du visible écœurant (la description d'un cadavre en état de décomposition) essaie

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 80.

de donner une vision idéale de la mort (dans « Une Charogne »), Jaccottet, de la même façon, tente, à travers la description des étapes de l'agonie de son beau-père, de tirer des leçons générales sur la réalité de la mort. Cependant, les deux poètes ne partagent pas la même vision analytique. Leur différence réside dans la nature de l'objet poétique. Pour Baudelaire, la mort n'est pas vécue comme une crise intérieure ou existentielle, comme c'est le cas pour Jaccottet, ni comme un objet poétique capable d'obstruer l'inspiration ou la lumière nourrissant sa poésie. Le poète traite son objet comme n'importe quel autre objet poétique. La mort peut donc, dans ce cas, et malgré sa répugnance, s'élever au rang d'objet poétique puisqu'elle est un objet extérieur. Le but de Baudelaire n'est pas de faire l'autopsie de la mort mais plutôt de mener l'attention du lecteur, par la description du cadavre, vers la beauté divine qui ne se décompose jamais.

Le cas est différent chez Jaccottet, pour qui la mort est une crise psychique profonde et existentielle. La mort constitue pour le poète un objet terrifiant autant que violent ou, comme le remarque Judith Chavanne, un obstacle qui « n'est pas de nature littéraire mais ontologique »<sup>1</sup>. Elle n'est pas à « dire » puisqu'elle « empêche [le poète] d'[en] parler en autre langue que de bête »<sup>2</sup>. Jaccottet prend donc ses distances du « langage objectif »<sup>3</sup> de Baudelaire. Dans quelle langue faut-il alors en parler ? Nous avons vu comment Baudelaire s'attachait à garder la beauté et l'élégance de sa langue dans la description du cadavre. Le tissu poétique du texte reste intact devant la répugnance de la mort. Cette esthétique est inacceptable pour Jaccottet, qui refuse de traiter la mort avec une autre langue que celle de la réalité. Il se méfie des images poétiques qui pourraient écarter le lecteur du réel. Le tissu poétique se veut l'expression d'un cri (nous y reviendrons).

Jaccottet s'écarte fermement de toute représentation métaphysique, religieuse, mythique ou philosophique. La quête de la transparence et de la justesse le pousse vers une vision matérialiste. Il en va autrement pour Baudelaire qui s'inspire de la mythologie et de croyances. Le réalisme baudelairien, s'il a constitué le germe de la perception du réel chez Jaccottet a été profondément bouleversé par un rejet des images et des illusions

---

<sup>1</sup> Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture*, op. cit., p. 54.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> Rilke Rainer Maria, *Œuvres, t. 3 : Correspondance*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 115.

L'itinéraire thématique ainsi parcouru révèle chez Jaccottet une forte volonté, jamais affaiblie, de renouer avec le réel, non le réel personnel, mais le réel commun, qui préoccupe l'humanité. Le passage d'un recueil à l'autre, d'une preuve à l'autre, témoigne d'une quête inlassable de la part du poète, qui cherche à mûrir son expérience du réel et à lui donner la forme la plus universelle possible, afin qu'elle serve comme de leçon à l'humanité.

### 2.1.2. L'aspect « vécu » du réel dans la poésie de James Sacré

James Sacré est d'origine vendéenne. Il était « paysan » avant d'être poète : « Je suis né entre le mufler des vaches et le parfum des prairies »<sup>1</sup> écrit-il dans *Si peu de terre, tout*. Il a grandi dans la ferme de ses parents et travaillé la terre, ramassé des betteraves, trié des haricots, et fait des manques de tabac. Il a vécu une enfance très simple, jouant dans la boue, « gard[ant] les vaches »<sup>2</sup>, et « cherch[ant] sous les plus belles bouses de vaches [...] de fabuleux insectes »<sup>3</sup>.

Cette posture de paysan modeste et sans prétention constituera plus tard le cœur de son écriture, c'est ce viatique qui fait entrer Sacré dans le monde littéraire et chemine dans la poésie contemporaine. Son projet poétique, contrairement à celui de Jaccottet, est fondé sur la tentative de mettre la poésie au cœur de la vie quotidienne, et même au cœur du vécu personnel :

Ce qui aide à écrire c'est pas forcément les grandes pensées  
Ou des sentiments nobles (à l'occasion tragiques) qu'on aurait.  
Les rythmes du poème se fraient aussi bien leurs cadences  
À travers les plus anodines affaires de cœur mièvre ou de muqueuses  
[...]  
Écrire s'en va tellement (silence et mots bousculés) de poème en poème  
En voilà tant qu'assez.  
Grandes façons de vivre ou petite routine du cœur [...].<sup>4</sup>

Il fait pleinement partie de ces poètes qui, selon Jean-Claude Pinson, « se sont réapproprié le « je », sans forcément tomber dans les travers de l'épanchement lyrique »<sup>5</sup>. Sacré cherche à traduire toute expérience personnelle vécue en gestes poétiques. Il s'inspire

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le dé bleu, 2000, p. 117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, Marseille : Ryôan-ji, 1988, p. 101.

<sup>5</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.*, p. 221.



du contingent, du trivial, du « presque rien » à tel point que les mots du poème « s'empêtre[nt] à la fin dans le radotage »<sup>1</sup>. Il ne cherche que le désir et le plaisir de l'écriture car il est, selon Antoine Émaz, le « poète de l'apaisement et du bonheur, du sourire et de l'adhésion au monde »<sup>2</sup>. Jean-Claude Pinson confirme cette posture poétique sans oublier de signaler la naïveté et la simplicité de la vocation sacréenne :

Les territoires d'élection de l'œuvre [de Sacré] sont bien ceux, traditionnellement attachés à l'idée de naïveté, du cœur, de l'enfance et du monde paysan, appréhendés à la faveur de la circonstance, dans la lumière colorée de l'intuition sensible et de l'affect, et considérés pour eux-mêmes plutôt que traités comme emblèmes servant de points d'appui à une médiation ontologique.<sup>3</sup>

Cet « enracinement paysan »<sup>4</sup> a façonné le regard du poète sur le monde. Sacré se lie aisément avec les choses ; il les appréhende d'une manière extrêmement simple et concrète. Il cherche à les dire sous tous leurs aspects possibles, dans leur présence ordinaire et quotidienne, jusque dans leurs détails les plus infimes. Il ne faut donc pas s'étonner de trouver dans sa matière poétique des paysages, des voyages, des oiseaux, des animaux, des odeurs, des visages, des paroles, des couleurs et des sentiments, comme « des pains rassis et des couennes poivrées de vieux jambon »<sup>5</sup>, nourrissant le poème et donnant de l'énergie à son auteur :

[...] ce que je crois c'est que mes sentiments, mon rapport au monde et aux autres, nourrissent mon écriture (et sans prétendre non plus que cela fait la poésie du poème) la nourrissent en ce sens qu'ils seraient (aussitôt consumés et disparus peut-être) qui me porte à l'acte d'écrire.<sup>6</sup>

Dans *La poésie, comment dire ?*, Sacré s'oppose résolument à l'esthétique objective de la poésie, comme celle de Jaccottet par exemple, tout en refusant de poursuivre l'absolu et de se perdre dans les énigmes du monde :

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.*, p. 76.

<sup>2</sup> Antoine Émaz, « Sacré : “La drôle de charpie que c'est le temps” », dans *L'Étrangère, Actes du colloque de James Sacré*, textes dirigés et réunis par Béatrice Bonhomme, Jacques Moulin et Tristan Hordé, Bruxelles, la Lettre Volée, 2012, p. 451.

<sup>3</sup> Jean-Claude Pinson, « Poésie “naïve” et poésie “sentimentale” », dans *Supplément Triages, Actes du colloque de James Sacré*, textes réunis et présentés par Christine Van Rogger-Andreucci, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2002, p. 10.

<sup>4</sup> Christine Van Rogger Andreucci, « Introduction », *Supplément Triages, op.cit.*, p. 5.

<sup>5</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.*, p. 56.

<sup>6</sup> James Sacré, *La Poésie, comment dire ?*, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 12.

Et si [...] je refuse des vocables tels que « richesse créatrice », « poursuite de l'absolu ou de l'indicible » et d'autre « miracles d'écriture », si je m'oppose à toute valorisation de ce qu'on peut par hypothèse mettre sous le mot poésie, je me rends bien compte que choisissant, pour que ce mot ait un corps sémantique, un autre vocabulaire (« pauvreté ressassée », « presque rien » « probable insignifiance »...), je ne fais que transposer en mineur les valeurs auxquelles je m'opposais tout d'abord.<sup>1</sup>

Dans *America solitudes*, il récuse tout autant « tout un baratin de métaphysique »<sup>2</sup> de même que toute complicité avec les muses ou le mystère. Le sacré n'a pas non plus la moindre place dans le poème : « Oui, l'écriture s'est nourrie de cette terre : va pas croire pour autant qu'elle s'est abreuvée à quelque mamelle divine »<sup>3</sup>. Il refuse ainsi la dimension divine de sa poésie jalonnée de nombreux détails de sa vie quotidienne, ainsi « [s]a vie [devient] la poésie elle-même, c'est la création permanente »<sup>4</sup>. Sacré l'affirme à maintes reprises dans son œuvre. Dans *La poésie, comment dire ?*, il écrit : « Parler du monde, de sentiments, ou du poème en train de s'écrire, ou simplement parler, c'est faire des gestes (heureux ou désespérés) de vivants »<sup>5</sup>, et dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, il définit l'acte de l'écriture comme « un geste de vivant »<sup>6</sup>. Il en va de même dans *Si peu de terre, tout* où il enracine son poème dans les aspects de la vie quotidienne, quels qu'ils soient, privilégiant l'authenticité et la justesse plutôt que la beauté : « Ce n'est pas toujours bien beau ce qu'on dit, quand même c'est vivant »<sup>7</sup>. Dans le même recueil, Sacré définit d'ailleurs les poèmes comme « des sortes de déjections du vivant »<sup>8</sup>. La liste n'est pas exhaustive, mais ce que nous voulons souligner par ces exemples, c'est que le réel chez Sacré est un vécu personnel, qui se déploie à la fois comme une réalité et comme une aspiration et qui se fonctionne dans le poème comme « une petite machine de guerre contre l'idéalisme et l'esthétisme qui [...] sont si souvent associés [à la poésie] »<sup>9</sup>. En analysant *Si peu de terre, tout* et *Une fin d'après-midi à Marrakech*, nous souhaitons montrer comment la poésie se mêle volontairement et humblement à la trivialité de la vie quotidienne au détriment d'autres voies plus

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>2</sup> James Sacré, *America solitudes*, Marseille, André Dimanche, 2010, p. 283.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>4</sup> Pour emprunter les mots de Jean Bouhier dans *Les Poètes de l'École de Rochefort*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>5</sup> James Sacré, *La Poésie, comment dire ?*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>7</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>9</sup> Catherine Soulier, « Trois petits tours : "Pour découvrir le mécanisme d'un poème" ? », dans *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 50.

grandiloquentes. Comment épouse-t-elle le mouvement de la vie la plus ordinaire pour parler « au ras des choses »<sup>1</sup> ? Trouverons-nous dès lors des ressemblances entre les pratiques poétiques réalistes de Sacré et le réalisme du XIX<sup>e</sup> ?

### 2.1.2.1. James Sacré et le vécu vendéen

Le vécu vendéen occupe une place très importante dans l'œuvre poétique de Sacré. Il nourrit principalement les premiers livres du poète, notamment *Cœur élégie rouge* et *Si peu de terre, tout* et ne cesse d'apparaître depuis, quoique d'une manière fragmentaire, dans son œuvre, en particulier dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*. C'est avec *Si peu de terre, tout*, que se tisse une relation particulière à l'enfance rurale du poète à Cougou :

Là où je suis né il y avait un paysage, des activités de travail, des gestes que faisaient les hommes et les femmes, des jeux d'enfants aussi naïfs que rusés, de l'amitié et des méchancetés.<sup>2</sup>

Les paysages, les souvenirs et les activités champêtres constituent l'espace privilégié où le recueil prend naissance. Sacré cherche à revivre son passé paysan, son enfance, à raconter ses histoires de « Gilgamesh d'enfant [qui] s'effritai[en]t vite en poussière »<sup>3</sup>. Les poèmes engrangent la simplicité et la modestie des menus gestes du quotidien.

#### 2.1.2.1.1. Paysages et travaux ruraux

Les paysages vendéens font partie intégrante de l'identité rurale de James Sacré et sont souvent chargés d'une grande densité affective. Sa mémoire des formes et des lieux et le regard perçant des paysages éclairent les recoins de la ferme d'hier, de la grange aux murs effrités et de son bric-à-brac :

Contre un mur, prise  
Dans une ferraille rouillée, des morceaux de briques, /  
Une touffe de mauvaise herbe  
(Agrostis fin ou brome plus grossier)  
[...].<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Figures qui bougent un peu*, Gallimard, Paris, 1978, p. 87, cité par Jean-Claude Pinson dans *Sentimentale et naïve*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 224.

<sup>2</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25.

Le regard balaie chaque recoin. Le hangar est bien misérable, avec son monticule d'outils sans importance, mais ce sont bien eux qui dessinent avec précision le portrait de l'ancien paysan :

Le fond du hangar (sali de graisse, de poussières), est plein d'outils  
On voudrait dire leurs noms précis  
On finit par penser à beaucoup de gestes  
(Avant-bras solides, jetées d'épaules)  
[...]  
Petites pinces tenues ferme, ciseaux, mailloches  
On a rangé tout ça sans trop faire attention  
Dans le mot paysan [...].<sup>1</sup>

Il y a dans ces vers une volonté manifeste et jamais affaiblie d'être juste et vrai. Sacré refus de mystifier son passé. Les poèmes parlent de vieux objets usés, décrivent des endroits vétustes ou en ruines sans aucun intérêt, « sans force de symbole, sans apparent désir d'être des rêves dans la mémoire humaine »<sup>2</sup>. Cette volonté obstinée d'être du côté des « gens de peu »<sup>3</sup>, de n'évoquer que des lieux mornes construit un geste poétique intentionnel qui relève, avec précision et authenticité, les traces de la vie et du travail à la campagne. C'est cette trivialité, ce banal qui redonne sens au poème. Cependant, loin de n'être qu'une poésie simple et naïve<sup>4</sup>, cette banalité débouche sur une réflexion aigüe de la question de la ruralité : la rouille, la décrépitude de la ferme ne sont-elles pas les images de la disparition imminente du monde rural ? La campagne d'aujourd'hui est l'objet d'un exode au profit des grandes villes pour des raisons économiques et culturelles. La nouvelle génération ne se reconnaît plus dans les valeurs d'un autre temps. Sacré rend également le progrès scientifique responsable de cette disparition : « L'ancienne modernité qui rouille »<sup>5</sup> cède la place à la nouvelle modernité technologique. Ainsi, les « tracteurs »<sup>6</sup>, remplacent les animaux de trait, les villes envahissent la campagne, et partant détruisent le charme et la pureté des paysages :

Voilà que les ormes sont morts.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>3</sup> Cette expression vient des travaux de Pierre Sansot, dans *Les gens de peu* (7<sup>ème</sup> éd.), Paris, PUF, 2002.

<sup>4</sup> Jean-Claude Pinson désigne chez James Sacré la présence d'un parti-pris de la gaucherie, de la « désécriture », de la non-finition, mais aussi de la « naïveté ». Il explique : « Mal dire est un détour pour mieux dire le fouillis du monde, sa vie bouillonnante et brouillonne... », voir « Jean-Claude Pinson, « Poésie "naïve" et poésie "sentimentale" », dans supplément *Triages*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>5</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>6</sup> *Ibid.*

On avait détruit déjà pas mal de haies.  
Le paysage en somme a été simplifié :  
On distingue bien les autos qui passent  
Sur une route maintenant très proche ; les autos qui passent vite.  
Des bâtiments de ferme qui retenaient ce coin de campagne et des chemins  
ensemble  
Sont comme une vieille machine agricole rouillée,  
Dans un endroit sale et mal cultivé.<sup>1</sup>

La disparition des paysages « entraîne [comme le note Tristan Hordé] l'impossibilité de retrouver, très concrètement, les repères de l'enfance »<sup>2</sup>, ce qui suscite une inquiétude. C'est l'identité même du poète et celle du père qui s'efface. Quand « la campagne pense à la ville »<sup>3</sup>, ce qui disparaît réellement, ce ne sont pas seulement les paysages et les murs, mais aussi le sourire et le bonheur du poète : « Qu'est-ce qui s'effrite vraiment ?/Ni paysage ni poème [...] /Est-ce que c'est même un sourire ? »<sup>4</sup>.

Au-delà des paysages effacés et l'abandon de la ferme, Sacré raconte également les travaux champêtres aux côtés de ses parents :

Le moment de la sieste en été  
Met du silence à des endroits  
Un peu à l'écart [...]  
Quelqu'un dort mais quand même il entend  
Une bête qui remue, le bruit du temps.  
La barbe de sa joue ressemble  
À du sainfoin qui sent bon. Comme l'été est  
Bleu !  
  
Les femmes s'en vont dormir dans les chambres  
Pas longtemps, presque aussitôt les voilà  
Avec une reprise à faire, un panier de légumes,  
Puis dans l'évier, bouteilles (fil en trois, café coupé d'eau)  
[...]  
À des heures de travail difficile, façon d'avancer sans fin  
(des betteraves qu'on ramasse, gestes à deux mains)<sup>5</sup>

Ou encore :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>2</sup> Tristan Hordé, « Les mots meurent sans rien montrer », dans *L'étrangère*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 51.

Oui, à je sais plus quel âge, mon père m'a fait labourer, les deux grands bœufs sortis de l'étable, parfois le cheval mis devant.<sup>1</sup>

Sacré veut raviver le souvenir dans son éclat primordial : les activités liées au dur travail de la terre, le labeur (ramasser, labourer...), tout autant que les moments de partage devant quelques paysages simples et familiers : la sieste sous les ormes en été, les repas... James Sacré met l'accent sur la modestie des choses et des êtres. À la campagne, on s'aime, on s'entraide et on se contente de peu. Le bonheur est celui de l'économie pratiquée par les « gens de peu » :

[...] comme dans les champs (je m'en souviens), on sert le thé à travers tout un désordre de planches, je pense à mon père avec Jean le valet, l'heure de manger le r'veillon, l'après-midi comme un sourire plus large après la fatigue silencieuse, la bie d'eau fraîche dans l'herbe d'un buisson...<sup>2</sup>

L'activité du labour s'imbrique dans l'écriture puisqu'elles ont pour lui « la même argile originelle »<sup>3</sup> nées de la terre. C'est dans la terre que ce petit paysan « tri[ait] des haricots, manouqu[ait] du tabac ou recherch[ait] sous les plus belles bouses de vaches, dans les près, de fabuleux insectes », et la même terre lui inspire maintenant ses mots. Le poète regarde encore le monde avec les yeux d'un paysan. Quand il prend « de l'encre et du papier (ou [s]on ordinateur, avec ses bruits et ses couleurs) »<sup>4</sup> la question lui vient : « Qu'est-ce que je labore ? »<sup>5</sup>.

#### **2.1.2.1.2. Souvenirs et activités d'enfance**

Le poème devient également « ce réceptacle où reviennent les souvenirs »<sup>6</sup> ou l'espace clos de ces armoires de grand-mère dans lesquelles le poète se contente de plier et ranger ses souvenirs et ses gestes enfantins :

Linge propre qu'on ramène (le voisin est allé chercher la brouette à Rosa) le vent va le gonfler contre le ciel et le vert du près. Fils de fer et des piquets en appareil qui craque [...].<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>6</sup> Béatrice bonhomme, « Portrait du père en pointillés », dans *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 113-114.

Il y a le linge propre et le sale, les draps pliés et rangés dans l'armoire. Il y a aussi les tâches ménagères : aider la mère à plier et à ranger les draps sur l'étagère d'en-haut ou à tendre un fil. Il n'oublie pas non plus d'évoquer des moments très intimes, un peu mièvres : « Je changeais peut-être pas trop souvent de linge, mon slip toujours détendu avec un fil tiré »<sup>2</sup>. L'écho de ces souvenirs provoquent « la fatigue et le plaisir ensemble »<sup>3</sup>.

Quant aux souvenirs de l'école, ce sont les faibles lumières de la classe ou la couleur grise des blouses d'internes ou le car poussif obligé d'attendre derrière les troupeaux qui surgissent. Les élèves profitent de la récréation pour faire « des conneries » et « [se] bagarre[r] derrière les sapins du stade »<sup>4</sup>. Les longues heures de cours sont l'occasion d'une découverte des corps évoquée avec pudeur et tendresse : « On se tripotait sous le pupitre à l'école, sans regarder, la main adroite dans la drôle d'ouverture des caleçons »<sup>5</sup>. Le poème sacréen casse les barrières de l'intimité et de la vie personnelle, les faits sont partagés avec tous, les « souvenirs de presque rien »<sup>6</sup>, malgré leur simplicité et, parfois, leur banalité « f[ont] plaisir »<sup>7</sup> et sont au service de la matière poétique.

Par la certitude que la poésie est un exercice aussi naturel que modeste, Sacré insuffle aux champs poétiques de nouvelles possibilités de création. Tout peut devenir un objet poétique, à condition qu'il fasse partie d'une expérience sensible. Le poème fait revivre le passé et le reconstruit simplement ; la charge émotionnelle est construite de mots vivants et aussi modestes que lui. Le poème perce le mystère des choses à travers leur existence réelle, dans laquelle le poète trouve ses peines et ses plaisirs et son désir. C'est ici que Sacré trouve le sens et le rythme de sa poésie.

#### **2.1.2.2. James Sacré et le vécu marocain**

L'écriture de James Sacré n'est pas uniquement circonscrite au terroir vendéen. Le poète, devenu jeune homme, part à la découverte de nouvelles expériences, à Paris ou Marseille, aux États-Unis, au Maroc ou en Italie. Le Maroc populaire et rural va constituer la

---

<sup>1</sup>James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 10-12.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 94.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 30.

période la plus remarquable de la vie de ce « poète-voyageur »<sup>1</sup>. De la rencontre avec ce pays oriental sont nés plusieurs livres : *Une fin d'après-midi à Marrakech* (1988), *Ma guenille* (1995), *Viens, dit quelqu'un* (1996)<sup>2</sup>. Sans doute, y a-t-il un mystère qui attire fortement Sacré vers ce pays, qu'il découvre en 1983<sup>3</sup> où il s'est rendu plus d'une vingtaine de fois et dont il a fait son deuxième pays natal - « je suis né dans un jardin public à Marrakech »<sup>4</sup>. L'aimantation avec ce pays si aimé est d'abord liée à la rencontre avec Jillali Echarradi, dont la voix et l'amour l'inspirent sans cesse : « Tu me donnes des phrases dans ces poèmes »<sup>5</sup>. Mais, James Sacré voit aussi de grandes similitudes entre le Maroc et la Vendée. Dans ce Maroc des années quatre-vingt James Sacré retrouve la simplicité et la modestie de la vie vendéenne des années quarante : « J'entends ton pays dans le mien, ses endroits pauvres, ses jardins secrets »<sup>6</sup> dit Sacré à Jillali et, il rajoute dans *Une fin d'après-midi à Marrakech* :

C'est à cause d'un pays d'enfance retrouvé  
 Ce ramier d'écrits bucoliques, mais tout autant  
 Parce qu'une campagne étrangère a fait des signes familiers :  
 On entend battre un cœur dans le temps mort et vivant, un cœur  
 Comme une ancienne prairie (j'y garderai plus jamais les vaches)  
 Ou comme un désordre de charrettes au fond d'un hangar.<sup>7</sup>

Dans ce pays étranger et familier à la fois, James Sacré construit une nouvelle expérience poétique, cette terre refonde la nouvelle matière de ses poèmes et revivifie l'objet de son écriture : « Je peux penser que c'est quand même l'accueil de ce pays qui oriente maintenant l'espace de mon poème »<sup>8</sup>.

#### 2.1.2.2.1. Le voyage comme acte déclencheur du poème

Dans ses traversés marocaines, Sacré ne se sépare jamais de son poème. Il le promène avec lui, comme une caméra ou un carnet de voyage, comme s'il cherchait, selon Daniel Lançon, à nous donner « l'illusion d'une concomitance entre l'événement et l'avènement de

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de Daniel Lançon, dans son article « Un poète-voyageur : James Sacré au Maghreb », dans supplément *Triages*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Selon Maxime Del Fiol, dans son article « C'est l'intensité que je cherche à m'expliquer : la rencontre marocaine de James Sacré », dans *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>4</sup> James Sacré, *La poésie comment dire ?*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>5</sup> James Sacré, « le poème liminaire », dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>8</sup> « Entretien avec James Sacré » par Yannick Mercoyrol et Pierre Grouix : *Scherzo*, p. 11.



celui-ci dans l'écriture »<sup>1</sup>. Son écriture se nourrit des expériences réelles, transmues en récits de voyage cheminant entre villes et villages dessinant ainsi un itinéraire « géographique et sentimental »<sup>2</sup>. Elle « semble être sans cesse relancée par la découverte de nouveaux paysages et de nouveaux visages »<sup>3</sup> et poussée par le voyage.

Cette géographie fondée sur la poétisation du voyage s'exprime particulièrement dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*. Le premier itinéraire part de Marrakech en direction de Demnate, où habite Jillali. L'écriture déploie au fil des pages toutes les étapes du voyage, et démarre dans l'autobus qui transporte Sacré dans la campagne. Le poète décrit l'ambiance, tellement ennuyeuse, le bruit, la poussière, le long trajet semble interminable à cause des nombreux arrêts, « d[u] chauffeur qui s'engueule fort avec un gendarme »<sup>4</sup>. En traversant la campagne, Sacré note tout ce qu'il peut voir sur les côtés de la route : « des palmiers poussiéreux, des guenilles [et] beaucoup de chaleur »<sup>5</sup>. Les rares moments de bonheur jaillissent, grâce aux images du passé lointain de la ferme du père - images ravivées à la vue d'un « vieux paysan marocain qui descend [et] qui s'en va là-bas dans la couleur de l'orge coupée »<sup>6</sup>. À Demnate, le poète tâche de noter l'aspect misérable de la ville « Parfois toute la misère du monde se montre à Demnate »<sup>7</sup>. L'attente, la solitude, la poussière, les pisés défaits, mais aussi la pauvreté le saisissent, à tel point que le soleil lui-même lui apparaît comme « un mendiant silencieux »<sup>8</sup>. En arrivant chez Jillali, Sacré se plonge dans une description minutieuse du paysage et de la maison :

Il n'y a presque rien la seule ouverture qu'est la porte est fermée. Dehors son vieux bois clouté bigne dans la chaleur et l'intensité de la lumière j'ai fait une photo à cause de sa couleur d'étoffe usée et juste à côté la tache forte d'une autre porte en fer, très peinte en rouge. Quelques marches en blocs de pierre étroits, deux, un peu hautes, peut-être trois, on passe par le cadre de l'embrasure en bois : dedans l'ombre et la fraîcheur, il n'y a presque rien. Le mur blanc est peint jusqu'à sa mi-hauteur en bleu. [...] presque rien d'autre. On sait que c'est la cuisine à cause des

---

<sup>1</sup> Daniel Lançon, dans son article « Un poète-voyageur : James Sacré au Maghreb », dans supplément *Triages*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>2</sup> Selon l'expression de Leonardo Sadovnik, dans *Le paysage, l'autre, l'écriture dans les poèmes de James Sacré*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 145.

légumes et des fruits qui sont dans un carton ; et quelques ustensiles propres rangés par terre. Un brûleur à gaz sur une bouteille modèle camping. Le volume costaud mais fin quand même de la jarre d'eau, avec, penchée contre elle, celui d'une amphore, sont de la terre cuite et du temps qui filtrent le silence et la fraîcheur derrière les portes fermées. [...] quelque part pour vivre avec presque rien. Quelqu'un peut rester là. Peut partir.<sup>1</sup>

Le rythme du poème suit le mouvement du poète-voyageur de Marrakech à Demnate. Dans l'autobus, la description est fragmentée et accélérée : le poète tente de voler quelques images. Il en va de même sur le chemin de la maison de Jillali. Mais, dès que le poète arrive chez lui et s'installe, le rythme ralentit pour noter tout ce qui se trouve dans l'intimité de la demeure. Le regard et les mots se déplacent de l'extérieur vers l'intérieur suivant la marche du poète. Tout uniment – parce que les choses se donnent simplement, James Sacré entre dans la misère de la maison campagnarde à Demnate. À travers le choix de mots anodins ramenés à leur sens les plus communs, et la suppression des sentiments personnels, Sacré veut donner plus de lisibilité à son poème afin de mieux toucher la vérité : vérité des lieux et vérité de l'autre. Il use d'une esthétique qui refuse d'identifier le beau, le noble ou l'idéal. La recherche de la justesse et de la fidélité de l'expression nécessite l'« abandon à cette voile noire des mots »<sup>2</sup>.

Le poète poursuit son séjour par une visite nocturne de la ville - « tu me conduis le long de la muraille en couleur brûlée » -, en notant tout ce qu'il remarque dans la rue, ou sur une grande esplanade. Malgré la misère il ressent qu'il pourrait être capable d'y vivre, « Bien sûr qu'on peut vivre à Demnate »<sup>3</sup>. Grâce à l'hospitalité et aux sourires de ses habitants, grâce à la tendresse et l'amour d'un ami, il « touche aux étoiles »<sup>4</sup> et atteint la plénitude : « Passer dans un pays [non pas pour] le connaître, mais [pour] l'aimer »<sup>5</sup>.

James Sacré n'est pas un touriste (nous y reviendrons). Il ne s'intéresse pas à l'exotisme d'un pays qu'il découvre comme la plupart des écrivains-voyageurs. Il cherche quelque chose de familier : par l'amour, la tendresse et la simplicité, le poète retrouve son pays natal

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 147.

Le deuxième périple nous mène dans « un voyage en classe économique depuis Casablanca jusqu'à Marrakech »<sup>1</sup>. À la gare de Casablanca, le poète évoque le retard du train, l'état misérable des voyageurs qui « dorment jetés tout habillés contre la chaleur du sol »<sup>2</sup>, l'attente et la patience. Il décrit la peine et l'inconfort du voyage :

À cause des portières fermées faut grimper par le soufflet dans la classe économique le bois des banquettes cause un mal au cul pas banal, un gars s'est installé comme un paquet sur l'étagère qui sert aux valises. [...] quelqu'un sur la même banquette a sa tête installée dans mes jambes<sup>3</sup>.

Toujours sur la route au lever du jour, le poète commence à décrire les paysages. Par la vitre, on peut voir « des paysans », des champs d'« orge coupée », « des palmiers », « un désordre de grands roseaux » et un « terrain nu mal plan » (p. 169), etc. À l'arrivée, le voyage se poursuit à pied dans la ville de Marrakech : « viens qu'on marche ». Le poète décrit ce qu'il mange « des lentilles, avec une sauce forte et des brochettes très minuscules »<sup>4</sup>, puis le restaurant lui-même « la couleur des carreaux donne une impression de fraîcheur, plus haut/le reste du mur mal peint »<sup>5</sup>, et ce qu'il voit dans la rue « des gens en djellaba légère./Il y des chats qui rôdent »<sup>6</sup>. Le poème se poursuit avec la description des rues, des lieux publics et des souks populaires. Tout est important pour Sacré et mérite sa place dans le poème, comme s'il voulait le construire de chaque pas fait dans ce pays.

Le dernier cheminement est un voyage au village de Aït Bouzid près d'Imi n'ifri. Le poème s'ouvre sur la description de la campagne et de la nature marocaine. Dans l'autobus, le poète observe les paysages et note ce qu'il voit : « des fermes fortifiées dans les pentes »<sup>7</sup>, « la montagne dans la distance a de grandes rougeurs douces »<sup>8</sup>, des « paysans de partout venus personne sait d'où »<sup>9</sup>... Il rapporte également des conversations avec les passagers et leurs histoires sur la difficulté de la vie. À l'arrivée à Aït Bouzid, le poème entre dans l'intimité de la famille qui l'accueille :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Id.*

Il faudrait savoir nommer [...] ce qu'on peut voir sur une étagère dans la première pièce à l'étage d'une de ces fermes (grands plateaux de cuivre à trépied, un cône en paille tressée) et dans la pièce principale les simples banquettes le long des murs et la table basse, un enfant sert une collation de laitage et de pain frais avec du beurre ».<sup>1</sup>

Les trois extraits que nous avons choisis mettent l'accent sur le lien entre le voyage et l'acte de l'écriture : « On continue dans un livre un mouvement pris/À la vie »<sup>2</sup>. Le poète ne fait pas de différence entre les deux : « voyages ou poèmes, c'est tout un peut-être »<sup>3</sup>. Dans *La Poésie, comment dire ?*, Sacré tisse un lien d'analogie entre les deux : « Pourquoi ne pas parler de la poésie, comme si on en revenait par exemple, comme on revient d'une ballade en ville ou d'un voyage au Maroc »<sup>4</sup>. Les trois extraits ont la même structure, le poème se calque sur la durée du voyage : il débute avec lui et cesse avec lui. Comme un espace clos il déploie la totalité des espaces visités : espace du poème et espaces des horizons fusionnent : le mot est village, le village est mot, indistinctement.

James Sacré n'est pas un poète du pittoresque, il privilégie souvent les paysages simples et modestes pour faire éclore son poème. À travers l'écriture du voyage, il « exhibe les relations entre le vécu et la gestation de l'écriture »<sup>5</sup>. Chaque endroit visité, chaque moment vécu, constitue, pour lui, un objet poétique puisqu'il signale l'existence du poète dans ce monde. Un jour passé sans écrire un poème est un jour mort et ne fait pas partie de la vie « parce que ça serait bien d'ajouter tous les jours, et longtemps, une page à ce livre »<sup>6</sup>.

#### **2.1.2.2.2. Le Maroc populaire**

James Sacré évite de fréquenter les endroits modernes des villes, il se déplace volontairement dans les lieux de la ruralité. Il s'agit d'un trait essentiel du voyage - et donc de l'écriture de Sacré - paysan-poète, il sait le goût de la simplicité et de la modestie des choses et des êtres et partant, le bonheur et le plaisir de vivre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>3</sup> James Sacré, « Entretien avec Antoine Emaz », dans *Nu/33*, p. 19.

<sup>4</sup> James Sacré, *La Poésie, comment dire ?*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>5</sup> Daniel Lançon, « Un poète-voyageur : James Sacré au Maghreb », dans *Supplément Triages*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>6</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 36.

Le poème est le lieu de l'accueil attentionné du monde populaire et agricole du Maroc que Sacré donne à lire dans ses détails les plus minutieux. Il « dessine l'intimité amicale et fragile entre le poète, les gens et le monde »<sup>1</sup>. Lors d'un séjour à Sidi Slimane, le poète préfère parcourir les quartiers pauvres « mal cousu à sa campagne »<sup>2</sup>. Il flâne dans la ville et note son apparence misérable : « Les feuillages [des arbres] mal foutus des eucalyptus »<sup>3</sup>, les magasins sont « frustes »<sup>4</sup> et leur « cadres d'entrées [sont] mal peints »<sup>5</sup> les rues sont très étroites et désordonnées. Les rues sont envahies par « des mules »<sup>6</sup> et résonnent des « encombrants bruits de camions »<sup>7</sup> qui « ramènent ceux qui sont allés travailler dans les champs »<sup>8</sup>. Le poème repose dans les plis de l'humeur du poète. Mal à l'aise dans les quartiers luxueux, son regard est imprécis, ses mots se floutent « [...] pour aller jusqu'au vrai bourg, maisons qui se construisent (briques et ciment) bâtiment pour les affaires, des magasins plus importants »<sup>9</sup>. En revanche, les lieux de pauvreté, prennent un relief particulier, le regard se porte sur des détails qui traduisent la simplicité de la vie à Sidi Slimane :

La route a des bas-côtés très larges (terre mal séchée, crottin d'âne)  
Où se peuvent ranger les charrettes et les voitures  
(Durant la nuit quelqu'un les garde).  
Plus loin c'est bientôt la campagne on s'est arrêté sur de l'herbe  
À côté d'une clôture et d'un champ d'orge.<sup>10</sup>

La ruralité attache Sacré au paysage, elle vit au cœur des choses de la terre, la poésie en témoigne.

Il y a bien entendu l'amitié amoureuse avec Jillali. En sa compagnie, l'auteur découvre la familiarité et l'hospitalité de la société marocaine. C'est ainsi que la maison de Jillali devient l'espace privilégié pour l'écriture du poème : « Écrire dans ta maison (lumière et silence découpé dans la porte ouverte, précipitation des mules qui passent) »<sup>11</sup>. Malgré la

---

<sup>1</sup> Denis Gellini, « Pays, paysage », dans *Supplément Triages, op. cit.*, p. 28.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech, op. cit.*, p. 51.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 189.

pauvreté de son apparence et la simplicité de son ameublement, la maison fait jaillir le poème, elle est aussi généreuse et hospitalière que son propriétaire :

À l'autre bout de la pièce, dans une encoignure à cause des toilettes qui prennent en partie la largeur de l'espace (un trou à la turque derrière une porte en bois qui ferme pas bien), un carton pour les ordures, peaux d'oranges, noyaux, des restes de légumes, des couleurs comme défaits, après le plaisir d'avoir mangé, ce qui s'en va, je vais porter le carton dehors le vider là-bas au milieu de la place encombrée de soleil couleurs que voilà pourris, plus rien, qu'un peu d'odeur.<sup>1</sup>

Le poète ne se comporte plus comme un hôte : il peut se charger de la poubelle, il partage la frugalité du repas. Il s'est rapidement adapté à la culture marocaine : il « mange avec les doigts ; [il] se lave aussi le cul avec »<sup>2</sup>. Il imite aussi les gestes les plus intimes de la miction mais le poète s'excuse : « Je n'ai pas pu m'accroupir, j'ai pas osé »<sup>3</sup>. Il ne cherche pas à imposer sa culture occidentale mais à s'adapter et à partager. Désormais, c'est l'accueil qui oriente l'espace du poème ; la beauté y est devenue secondaire. L'acte de l'écriture « s'écoule avec l'eau domestique par le tout petit trou pratiqué dans un endroit du carrelage affaissé »<sup>4</sup>. La métaphore lie l'écriture au domaine de l'intime, Sacré nous en dessine les limites. Si le mot « domestique » se rattache au personnel, au familial et à l'intime, « le tout petit trou » prouve son engagement à montrer tous les petits détails de la vie quotidienne.

Le poème est également présent dans des soirées conviviales du poète, comme par exemple, avec les amis de Douar Jdid. Le poète note les gestes et les sensations vécus avec eux. Il partage du vin ; la bouteille circule « geste passé à la ronde [...] les oranges sont tellement bonnes, et le verre de vin quand c'est mon tour »<sup>5</sup> mais aussi des conversations sur des sujets politiques et religieux, en écoutant des chansons sur l'amour et les malheurs de la Palestine.

Le poète erre aussi dans les endroits publics souvent en compagnie de Jillali. Il entre dans les hammams, décrit ses sensations lors d'une séance au bain « (peu à peu les muscles et les désirs du corps disparus) [et le corps] s'abandonne à presque la violence du masseur »<sup>6</sup>. Il

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 136.

entre dans les cafés et les restaurants de la place de Jemaa el Fna. En écoutant de la musique arabe sur la terrasse, le poète regarde et écrit :

Le décor est tout simple, un carrelage mural à dessin rose et blanc avec frise de stuc ajouté.

Au-dessus le reste du mur est un espace trop grand pour les quelques photos de jeunes femmes (bijoux berbères) accrochés

Entre des appliques pour l'éclairage plus ou moins poussiéreuses :

Des ampoules manquent, tout ça.<sup>1</sup>

Puis, il n'oublie pas de noter, dans la fraîcheur de la grande salle, ce que « le garçon [lui a] ser[vi] avec le plus beau sourire » : « des ragoûts variés dans les tagines coniques »<sup>2</sup>.

Le poète décrit enfin une balade dans les endroits populaires de Marrakech. L'écriture relaie une « courte vadrouille »<sup>3</sup> d'« une documentation soigneusement rangée sur les coutumes de ce pays »<sup>4</sup>. Il authentifie des lieux visités (« des fontaines », des « boutiques », des « espaces », des « places », « des étalages de marchandises » et « le souk des teinturiers » p. (173), des réalités socio-religieuses comme « l'agitation comme un peu lente d'une nuit de Ramadan » (p. 172), « une Mecque » (p. 174) ou « les salles de mosquées » (p. 173) interdites au poète parce qu'il n'est pas musulman. Il mentionne aussi des réalités plus triviales de la culture marocaine auxquelles « Le Guide Bleu » n'a pas accès, comme les toilettes sans portes que James Sacré appelle « théâtre chiottique public »<sup>5</sup>.

On voit quelqu'un d'accroupi dans l'encadrement d'une de ces ouvertures. [...].  
Le cul tourné vers une Mecque impossible : quand on se nettoie avec de l'eau fraîche et les doigts, on touche à de la merde en même temps qu'une délicate partie du corps.<sup>6</sup>

James Sacré ne détourne pas son regard de l'intimité des coutumes orientales, comme les toilettes à la turque ou la manière de se nettoyer. Il n'y a nulles moqueries, nulles critiques, bien au contraire, s'il partage la frugalité des repas, l'inconfort des abris des gens de peu et le pittoresque des voyages, il ne cherche qu'à traduire, avec beaucoup de lucidité et de loyauté,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 173

<sup>4</sup> James Sacré, *Viens, dit quelqu'un, op. cit.*, p. 12.

<sup>5</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech, op. cit.*, p. 174.

<sup>6</sup> *Ibid.*

le plaisir des moments vécus. Changer, embellir ou déformer une réalité serait à ses yeux comme une imposture ou comme une trahison envers l'hospitalité de ce pays ami.

La fréquentation du Maroc populaire et rural ressuscite d'ailleurs des éléments de l'enfance disparue. L'écriture apaise la nostalgie de ce passé perdu : « L'inconsidéré tumulte du cœur/S'apaise dans la palmeraie tranquille des mots »<sup>1</sup>. Elle rapporte « le grand bonheur de vivre [...] entre un été vendéen (l'ombre de ses noyers, l'odeur des sureaux) /Et des couleurs de terre dans le désordre mal urbain d'un gros bourg marocain »<sup>2</sup>. C'est dans ces quartiers pauvres de Sidi Slimane que le poète entend les échos de son pays natal :

Le douar Jdid à l'écart du bourg  
La pauvreté le temps qui dure pareil qu'à d'autres endroits du monde.  
[...]  
On est dans un patio rustique, on touche au ciel,  
(La cuisine et des chambres, une chiotte, autour)  
Quelqu'un vient d'en rincer le ciment à grande eau ;  
Une cruche haute et l'échelle rentrée dans un coin, la télé dans un autre.  
Je suis bien dans cet endroit simple et difficile  
À l'écart de rien.<sup>3</sup>

Dans le silence et la pauvreté de cet endroit à l'écart du monde, Sacré retrouve des images de son monde rural : les plantations éparses à l'entrée de la ville ressemblent aux gilets que portent les paysans à Cougou, la nuit « entre l'Aubraye et les fermes d'un village en Vendée », luit de la même manière qu'entre « Douar Jdid et Sidi Slimane »<sup>4</sup>, un repas dans un restaurant à Marrakech « rappelle [au poète] des repas d'autrefois dans [la] ferme »<sup>5</sup> de ses parents. Les ânes, les mules et les vaches lui rappellent ceux de la ferme, alors que la couleur ocre de Marrakech évoque la couleur rouge de la terre de Vendée. Les deux espaces partagent la même fraîcheur et le même isolement, le calme et la lourdeur du temps. Ils vivent la même pauvreté du monde et la même condition paysanne. La similitude des deux espaces redonne au poète le plaisir de l'écriture

La quête du pays natal peut mener aussi Sacré vers des espaces plus urbains comme Paris. L'attente d'un ami dans la solitude et sous la pluie, le bruit des voitures qui passent

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 175.



réveillent en lui la même attente et la même solitude éprouvée jadis à patienter dans le foin d'un hangar quand il entendait le bruit du vent<sup>1</sup>. Ces sensations font surgir le passé tant cette atmosphère réveille et « canige »<sup>2</sup> des émotions venues d'un passé lointain.

Habitée par le cours des êtres et des choses, la poésie de James Sacré est une poésie de l'humilité. Débarrassée de toute tentation lyrique épanchée, elle s'épanouit dans la sobriété et le dépouillement. Aussi simple que modeste, le poème se nourrit de l'insignifiance et de l'infiniment petit, les êtres dont il évoque la silhouette, les paysages qu'il balaie de son regard sont délaissés par l'histoire bruyante du monde. Né dans un milieu modeste, sa vie s'est frottée aux labeurs simples de la terre, il n'y a ni monde extraordinaire ni utopie chez James Sacré. La rusticité des êtres, des animaux ou des choses est toute leur noblesse. Partant, ce monde des gestes lents et précis où le temps des choses fait éclore le rythme et le temps de la vie concentre une attention extrême à l'accueil de l'autre. La simplicité du blé ici et là-bas, la rusticité des chèvres ici et là-bas n'ont ni degré ni écart, ces mondes s'ouvrent à lui et appellent à la même vocation poétique.

Porté par l'intensité des faits quotidiens, James Sacré donne à goûter la saveur du monde et à renouveler la présence au monde. C'est pourquoi, la poésie est pour James Sacré un défi au temps : présent et passé intimement liés, la permanence est une source de quiétude, contrairement à Jaccottet, pour qui le temps est une fuite permanente, une angoisse et une douleur qui fait advenir la fin ultime.

### **2.1.2.3. James Sacré et Max Buchon**

L'évocation des scènes champêtres et des souvenirs d'enfance n'est pas une chose nouvelle dans la poésie. James Sacré n'est certainement pas le premier à exalter ce genre poétique. Sans vouloir trouver un père spirituel au poète, nous pouvons toutefois rapprocher la poésie de Sacré de celle de Buchon. En effet, pour chacun d'eux, l'évocation de la nature et du monde paysan sont assez similaires. Ils partagent la même volonté de chanter le pays natal et le même intérêt pour la simplicité de la vie et des gens à la campagne. Ils ont par ailleurs une même empathie pour les thèmes de la ferme (animaux domestiques, outils agricoles, scènes champêtres, spécialités régionales, etc.), et de l'école.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 103.

<sup>2</sup>*Id.*

Ce rapprochement nous paraît justifié en raison des origines communes de ces deux auteurs. Buchon, né en Franche-Comté, est resté si attaché à sa terre natale qu'il refusera de la quitter pour entamer une carrière littéraire à Paris, Sacré éprouve un grand amour pour sa Vendée natale, malgré ses séjours successifs à l'étranger. Pourtant si nous nous appuyons sur notre étude thématique des deux poètes, nous pouvons relever des différences capitales, dont la première est le parti pris de la réalité. Max Buchon reste le plus souvent objectif et ne prend aucun engagement dans la description de la réalité. Il observe « de loin » et laisse parler le paysage en lui, des choses anodines au plus graves. Il n'a aucun désir d'intervention dans la description. Il se rend simplement disponible, il voit, il écoute. C'est ainsi qu'il tente de rendre compte de ce qu'il voit avec une grande innocence. Si son « je » est souvent absent dans le poème, c'est parce qu'il évoque une condition qui n'est pas seulement la sienne, mais aussi celle de toute la société Franc-Comtoise. Le poète ne souhaite pas marquer sa description d'empreintes autobiographiques. Il en va différemment pour James Sacré dont les traces de la subjectivité sont manifestement présentes dans les textes. Le poète ne décrit que son propre monde vendéen et sa propre condition paysanne :

Juste un peu plus loin dans le bourg, on parlait pas pareil, les gestes n'étaient pas les mêmes, le monde vous donnait d'autres phrases, et peut-être d'autres histoires.<sup>1</sup>

Sacré plonge profondément dans les paysages et les décrit avec une grande charge affective. Il y a donc un grand parti pris dans la description.

Le deuxième écart se manifeste dans l'aspect du réalisme : celui de Buchon reste idyllique et très idéalisé par rapport à celui de Sacré qui tend vers la modestie et l'humilité. En revenant à l'extrait que nous avons tiré de « Le Frêne »<sup>2</sup> de Buchon et que nous avons analysé dans le chapitre précédent, nous constatons que tous les éléments de la ferme s'harmonisent pour créer un monde paysan meilleur et enchanté : en mai, « la verdure envahit les près et les buissons » alors que les chants des oiseaux s'unissent aux bourdonnements des insectes. « On ne voit plus partout [dans la ferme] que fleurs et papillons ». Même les outils agricoles semblent bien rangés pour ne pas gâcher cette harmonie totale. Il en va autrement pour Sacré qui dépeint un monde rural avec un regard très subjectif. Ses impressions personnelles interfèrent dans la description de son univers. Dans *Si peu de terre, tout*, la ferme est décrite

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit., p. 116.

<sup>2</sup> Max Buchon, « Le Frêne », *Poésies franc-comtoises, Tableaux domestiques et champêtres*, op. cit., p. 17.

sans complaisance, usée, vétuste et dépouillée. Les murs sont « éboulés » (p. 31) et « sales/avec des traces de pisser et de peinture » (p. 32). Le hangar est « chaviré » (*idem*), « sali de graisse [et] de poussières » (p. 44) alors que les machines agricoles deviennent de la « ferraille affaissée de côté » sur laquelle « l'herbe [veut prendre] une revanche » (*idem*). Ces citations ne sont que quelques exemples de ce qui parcourt toute l'œuvre. Il émane bien évidemment de ces descriptions une certaine naïveté, différente cependant de celle de Buchon. Jean-Claude Pinson parle d'« une naïveté inquiète, questionnée, rebelle au cliché, [...] qui récuse toute rêverie idéaliste »<sup>1</sup>. L'insistance avec laquelle le regard s'arrête sur le délitement des choses et des êtres engage implicitement le poème dans la perte irrémédiable d'un monde.

Nous reviendrons de manière plus approfondie sur la question du langage poétique au chapitre suivant, cependant nous voudrions évoquer de suite une autre différence entre James Sacré et Max Buchon. Malgré la simplicité, voire la banalité de ses thématiques, Max Buchon ne semble pas prêt à renoncer à la beauté formelle du poème. L'harmonie installée par l'emploi de l'alexandrin, la régularité des coupes syntaxiques et rythmiques, d'une part, et la musicalité des sons, d'autre part, s'accordent parfaitement avec l'équilibre thématique du poème. La poésie de Buchon reste encore empreinte de procédés formels classiques, ce qui l'empêche parfois de dire fidèlement les informe de la réalité alors que pour Sacré, la volonté de « dire vrai » implique beaucoup moins de réserve. Il n'hésite pas à rendre la langue boiteuse, de la gauchir afin de traduire plus justement sa façon d'être au monde. Il refuse le beau style, il s'attaque à la syntaxe quand c'est nécessaire, il navigue entre prose et vers pour rendre la réalité plus accessible au lecteur.

Dès lors, le réalisme de Sacré est plus subjectif et plus vivant de celui de Buchon. Sacré n'est pas à l'écart de la réalité, la nouvelle beauté de la poésie consiste à savoir regarder le monde et à le transposer avec une naïveté étudiée dans une forme d'écriture qui « s'enlise/en des poèmes sans forme et sans fond »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Pinson, « Poésie “naïve” et poésie “sentimentale” », Supplément *Triages*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op.cit.*, p. 114.

### 2.1.3. Le réel « spectaculaire » ou « éclaté » de Philippe Clerc

Philippe Clerc a complètement renouvelé la façon de dire le réel, de l'écrire et de réfléchir la poésie toute entière. La nouveauté de son projet poétique est aussitôt repérée par Henri Thomas dans la préface de *Nocera* (1979), intitulée « Une poésie nouvelle »<sup>1</sup>. Thomas écrit que « [l]es poèmes [de Clerc] ne s'inscrivent pas dans le temps de la parole usuelle, laquelle s'arrête périodiquement pour faire retour sur elle-même »<sup>2</sup>. Outre l'hétérogénéité métrique, le refus de la mélodie, l'absence de la ponctuation et du blanc, l'hybridation du contenu, etc..., Thomas relève aussi la neutralité des énoncés. La voix du poète reste le plus souvent discrète, sans chercher jamais à s'imposer ou à créer une logique directrice dans les vers : « Si le *je* intervient, il ne brise pas la montée et le flot des images ; il le confirme un peu comme une bouée confirme la mer, qui lui reste profondément indifférente »<sup>3</sup>. Le propos du critique concernant cette nouveauté et cette singularité rejoint l'exégèse ultérieure de Anne-Marie Christin dans son article « Du polygramme à l'espace verbale : l'œuvre double de Philippe Clerc »<sup>4</sup>. Christin souligne d'abord l'étrangeté de cette écriture « qui n'a de réellement « poétique » au sens académique du terme que sa représentation en vers libre »<sup>5</sup>, elle explique qu'une tentative de torsion de texte pourrait avoir des desseins plus artistiques que littéraires :

L'un des plus immédiatement évidents est qu'une telle poésie n'est pas faite pour être « dite » ou déclamée, mais martelée ou, au contraire, chuchotée à voix basse. Elle refuse – ou plus exactement encore, je crois, néglige - d'être parole, afin d'adhérer plus pleinement et exclusivement à une expérience étrangère à celle du discours, et qui n'a recours aux mots, à l'énonciation, aux rythmes de la voix, que pour en extraire les seules données compatibles avec l'irruption, brutale et muette, du visible.<sup>6</sup>

Il semble que la mise en œuvre d'un ensemble de techniques spécifiques dans son œuvre poétique ne serait qu'une tentative de remplacer les méthodes poétiques traditionnelles, qui mettent le poète au centre de l'œuvre en limitant ainsi les horizons du poème. Il s'agirait,

---

<sup>1</sup> C'est le titre qu'avait choisi Henri Thomas pour sa préface de *Nocera*, Paris, Gallimard, 1979, p.7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>4</sup> Anne-Marie Christin, « Du polygramme à l'espace verbale : l'œuvre double de Philippe Clerc », dans *De la plume au pinceau, op. cit.*, p. 387.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>6</sup> *Ibid.*

au contraire, d'une nouvelle méthode d'élargissement de l'univers de la poésie, d'ouvrir d'autres perspectives au lecteur.

Afin de dévoiler les spécificités de cette poésie et de montrer ce qu'elle apporte de nouveau dans le paysage poétique contemporain, et notamment sur la question de la représentation du réel, nous souhaitons d'abord mettre en lumière le mode de composition poétique chez Clerc : pouvons-nous alors parler d'un nouveau modèle poétique s'opposant à tous les modèles de productions antérieurs que nous avons étudiés ? Les productions artistiques de Clerc ont-elles influencé sa manière de penser le poème et, par conséquent, sa façon de dire le réel ?

### **2.1.3.1. La poésie de Clerc : un nouveau mode de fabrication ?**

L'œuvre poétique de Clerc se caractérise essentiellement par sa dimension fragmentaire. Nous connaissons d'autres poètes qui usent d'une technique fragmentaire « accidentel »<sup>1</sup>, Follain, Prévert et parfois Jaccottet ont utilisé cette technique. Une simple lecture de l'œuvre poétique de Clerc montre qu'il cherche délibérément le morcellement « total » pour étouffer *a priori* le sens. L'auteur place délibérément ses textes à la limite du lisible, il n'y a aucune histoire à raconter ni aucune leçon à en tirer, comme si l'auteur cherchait à lutter contre le principe même de l'utilité poétique. Le système continu de l'écriture cède le pas à un autre système discontinu dans lequel le poème est composé le plus souvent d'une série éclatée de faits irréductibles à une histoire complète, ce qui rend la notion d'une étude thématique presque impossible.

Le mode de composition du poème repose essentiellement sur la modalité de l'assemblage de notations. L'auteur couche par écrit des faits observables issus de son quotidien : souvenirs de vacances, de promenades, de souvenirs d'enfance ou de voyages... Il les note dans l'espace du poème d'une manière aléatoire comme le montre cet exemple :

**22 août**

derrière le store un chien dort

---

<sup>1</sup> Nous désignons par le fragment « accidentel », un procédé stylistique selon lequel les vers s'effritent à la suite d'un état psychologique instable ou troublé. Face à la violence de la mort à l'agonie de son beau-père, Jaccottet adopte délibérément un vers concis et fragmentaire. Ce type de fragment ne rompt pas la continuité thématique du poème.

les oreilles coupées  
frou d'oies  
un bellot désœuvré est en extase  
une Jeanne fait des grands signes  
jour de galas  
théâtre mourlou dans la grande case des termites  
je dérive sur le lac  
je mange le houdan  
voilà le cheval  
le jaune mitoyen  
un tatou marche dans l'ombre<sup>1</sup>

Ce poème est composé du foisonnement de plusieurs éléments hétérogènes : des animaux (« chien », « cheval », « tatou »), des oiseaux (« oies », « houdan »), et des personnages (« un bellot », « Jeanne », le « je » de l'énonciateur). Ces éléments se succèdent, se superposent et s'énoncent dans l'espace du poème sur le même plan. Outre leur cadre temporel désigné par le titre, il semble impossible de déceler un ordre logique dans leur succession ou de tirer un sens précis. Le poète explique cette technique de composition :

[...] les choses viennent immédiatement, elles s'organisent immédiatement dans l'espace. Tout cela est complexe. Souvent dans les rêves, vous avez une, deux, trois ou quatre informations qui viennent de la veille, une maison que vous avez entrevue, les souvenirs d'un voyage, et quelqu'un qui s'éloigne de vous ou l'autre que vous aimez, une brîbe de conversation, et dans le rêve, ces différents éléments s'organisent pour fabriquer une histoire dont vous vous souviendrez peut-être au réveil. Quand vous vous réveillez, votre rêve vous paraît incompréhensible.<sup>2</sup>

Deux procédés nous paraissent primordiaux et distinctifs dans ce mode de composition. Premièrement, l'immédiateté de l'écriture qui consigne du réel en dehors du modèle narratif et discursif, et deuxièmement, l'éclatement ou la fragmentation de l'écriture. Il y a effectivement dans cette méthode, fondée sur la technique de la notation, une certaine fidélité revendiquée à l'égard de la « spontanéité » avec laquelle le réel se donne, dans la mesure où Clerc dénie à l'écriture la capacité à saisir le quotidien. Le réel est donné dans ses formes immédiates, le dépouillement et le laconisme recherché des énoncés d'une part, et leur juxtaposition sans lien logique dans le poème, d'autre part, démontrent la volonté de consigner les choses « comme elles arrivent ». Les vers ou les lignes se forment

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Nocera, op. cit.*, p. 81.

<sup>2</sup> Voir Annexes, « Entretien avec Philippe Clerc », novembre 2015.

indépendamment de la volonté du poète, suivant une simple habitude qui consiste à laisser les faits perceptibles se convertir d'eux-mêmes en mots et s'organiser dans l'espace du poème :

Policiers, deux hommes viennent  
d'être assassinés. Des enfants  
échangent des morceaux va-tout  
Julienne. Jeu du mari. Le restaurant  
de la Réunion est définitivement fermé.  
Un autobus vide. Le muet montre  
une image. Octobre est difficile.  
Un mannequin photographié.<sup>1</sup>

Cette suite éclatée de faits, tiré d'un poème intitulé « George, Odette » témoigne, tout comme l'exemple précédent, d'une écriture formée à partir de la captation visuelle. Le poète s'attache à faire passer les événements de l'ordre du visible à celui du lisible. L'énoncé peut ainsi être la forme consignée d'une action observée (« Des enfants échangent des morceaux va-tout », « Un autobus vide »), d'une annonce lue ou vue quelque part « le restaurant de la Réunion est définitivement fermé » ou d'une photo aperçue « Un mannequin photographié ». L'assemblage de ces énoncés laisse apparaître l'objectivité recherchée par le poète dans l'exposition du quotidien, au détriment de la continuité du déroulement temporel et de l'évolution d'un moi qui constituerait, par exemple, un élément indispensable dans la poésie de Sacré. Il faut reconnaître que le type de texte que nous présente Philippe Clerc constitue le mode le plus immédiat et le plus objectif d'écriture du réel, le poète préférant rester observateur ou spectateur plutôt qu'acteur ou intervenant. Il est important de signaler ici la distance que le poète prend vis-à-vis de son texte : le quotidien est observé « de haut » ou « de loin » pour le transmettre dans sa pluralité, ce qui justifie d'ailleurs l'insuffisance de précisions temporelles et spatiales, et dévoile une technique *quasi* cinématographique de composition. En comparaison, le quotidien que partage Sacré avec son lecteur est un quotidien vécu et exposé dans tous ses aspects possibles, ce qui justifie sa forte transparence et sa précision, ainsi que sa spontanéité.

Quant à la fragmentation, c'est le renouvellement constant de la situation dans le poème qui incite le poète à passer d'un fragment à l'autre sans transition et parfois sans lien logique. Ces enjambements soudains provoquent chez le lecteur une sorte de vertige. Dans

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, « Georges, Odette », *Rendez-vous sur la Roya*, Paris, Flammarion, 2002, p. 57.

l'extrait que nous avons cité, la succession des scènes présente des situations différentes sans aucun rapport de causalité et déroute le lecteur. Il peine à trouver un sens qui refuse justement de se livrer. Par ce système neutre et discontinu de l'écriture, Clerc nous propose une nouvelle façon de lire le poème, nous y reviendrons.

La technique de la notation visuelle s'accompagne également d'une notation sonore ou d'une transcription d'une langue étrangère :

[...]

**Sori**

En contrebas, matelas abandonné, vue laide. Une femme raconte : « Tout m'était défendu. » Raymonde, française de Beaune, est fatiguée. L'aire est doux, nuages à peine Gris. Un camion « Latte Alà » à l'arrêt.

**Mulinetti**

Ecrit sur un mur : « Non vi resta che piangere. »  
[...].<sup>1</sup>

Le poète capte la parole et transcrit la langue sans souci de liens ou de logique. L'aspect mécanique des énoncés enregistrés se manifeste très clairement dans les cas où le poète introduit directement ces énoncés, sans le recours à l'emploi d'un verbe introducteur, comme s'ils passaient directement de la machine à la page :

Reine, « Je suis la femme d'un avocat »<sup>2</sup>

Matthieu, « Je viens de marier une de mes filles »<sup>3</sup>

Carine : « J'ai écrit cinq roman »<sup>4</sup>

Nous trouvons des techniques semblables à celles de Clerc dans les œuvres fractographiques, que Morgane Kieffer évoque :

Les œuvres fractographiques nourrissent une ambition de saisie immédiate du réel, que le langage ne viendrait pas transformer en l'inscrivant sur la page mais qu'il donnerait à voir dans la rugosité de son matériau brut.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, « Annexe (3) Gênes-Naples », *Rendez-vous sur la Roya, op. cit.*, p. 84.

<sup>2</sup> Philippe Clerc, « Septembre », *Ibid.*, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.



Philippe Clerc, comme les factographes, refuse le système continu au profit du système discontinu, récuse le récit au profit d'une suite éclatée de faits observés, ignore la composition littéraire au profit de la composition artistique de l'œuvre. Enfin, il se détourne du lyrisme au profit de la neutralité des énoncés. Tout comme les écrivains fractographiques tels que Georges Perec, Annie Ernaux, Marcel Cohen à propos de qui Marie-Jeanne Zenetti a fait une recherche très brillante dans son livre, *Fractographies*, Clerc enregistre mécaniquement le réel. Il présente les faits sans les commenter, et les accumule sans les intégrer à une démonstration ou à un récit. Il ne fournit au lecteur aucun « mode d'emploi » lui permettant de les interpréter d'une manière logique.

### 2.1.3.2. L'influence de la machine sur l'écriture du réel chez Clerc

La transcription immédiate des choses observées rapproche l'écriture de Clerc du modèle de la photographie. Plusieurs traits distinctifs du style du poète démontrent ce rapport, parmi lesquels nous pouvons citer l'aspect automatique et instantané de l'écriture, la neutralité des énoncés, le refus du lyrisme et enfin l'abandon de la discursivité. Philippe Ortel considère ces données comme un signe distinctif du pouvoir de l'image<sup>2</sup>. Cet extrait nous permet de comprendre ce rapprochement :

Forte di Marmi, Pietrasanta  
Des bâtiments sévères et cette petite église à bulbe,  
la tombe d'un Malespina. Luisa surveille Giulio  
qui mordille le cou d'une voisine. Deux frères  
jumeaux dans la ville. Une maison vide depuis  
400 ans. Des Napolitains boivent de la bière.  
Camaioere L.  
Le maire de Camaioere.  
Pisa S. Rossore  
Deux ponts aperçus sur l'Arno. Un évêque officie  
dans la chapelle Santa Maria della Spina. Une femme  
ivre secoue avec violence une porte.<sup>3</sup>

Ces textes peuvent s'envisager comme une suite de clichés. Philippe Ortel, confirme d'ailleurs la possibilité de « dégager une praxéologie commune à l'opérateur muni de la

---

<sup>1</sup> Morgane Kieffer, « Fragments d'un discours intempestif sur le réel », *Acta fabula*, vol. 15, n° 7, notes de lecture, Septembre 2014, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8847.php#>.

<sup>2</sup> Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2002, p. 9.

<sup>3</sup> Philippe Clerc, « Annexe (3) Gênes-Naples », *Rendez-vous sur la Roya, op. cit.*, p. 89.

chambre noire et à l'écrivain tel qu'il se perçoit et figure son activité à travers ses textes »<sup>1</sup>. Avant la prise de vue, le photographe sélectionne le cadre et le réglage de l'appareil. Quant à la reproduction de l'image, elle se fait d'une manière automatique sans intervention du photographe. L'exemple précédent fonctionne de la même façon : le poète devient machine et son intervention se limite à la fixation des cadres géographiques (« Forte di Marmi Pietrasanta », « Camaiore L. », « Pisa S. Rossore »). Une fois la sélection effectuée, le poète consigne la succession aléatoire des choses et des faits dans l'espace du poème. La brièveté et le dépouillement des énoncés permettent de créer une simultanéité entre la perception visuelle et la production textuelle et donnent à l'écriture l'apparence d'un enregistrement. Le poème ressemble ainsi à un album regroupant plusieurs photos prises tout au long d'un voyage. Ce mécanisme de représentation peut également faire penser au montage et au découpage cinématographique. Philippe Clerc montre plusieurs images en même temps, comme s'il était présent en plusieurs lieux à la fois, se déplaçant d'une image à l'autre.

Nous pourrions aussi envisager ce rapport entre le texte et l'image d'une manière tout à fait différente, dépassant la simple analogie entre les deux pratiques (photographie et écriture) : en effet, nous pourrions supposer que Clerc a composé, dès le début, son poème comme une image et non pas comme un texte qui donnerait à voir selon le modèle d'une image. Pour éclairer cette hypothèse, référons-nous d'abord à ce que Philippe Ortel a écrit sur la différence entre les deux :

Les différences entre textes et images s'estompent en effet, une fois qu'ils sont transformés par l'acte de lecture. Lire un texte, c'est changer les signes écrits en un univers mental où idées et images s'associent en des proportions variables.<sup>2</sup>

Ortel précise également le mode de fonctionnement :

Rappelons que l'image est considérée par les sémiotiques comme « un signe continu », par opposition à la chaîne discontinue du langage. Or, en reliant les composantes discontinues de la description, la lecture crée justement entre elles une continuité favorable aux effets visuels. Visualiser les choses permet alors de comprendre, au sens propre, ce qu'on lit. À l'inverse, comprendre une image suppose qu'on en distingue, au niveau perceptif le plus élémentaire, les différentes

---

<sup>1</sup> Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 9.

parties [...]. La lecture de l'image introduit alors de la discontinuité dans la continuité, faisant de celle-ci un « texte » au sens formel du terme.<sup>1</sup>

Pour comprendre un texte, il faut donc agencer ses unités langagières pour avoir une image mentale claire. Ce mode de lecture serait valable pour un texte s'inscrivant dans un schéma linéaire de communication littéraire (énonciateur-message-destinataire). C'est le cas des écrivains adoptant un système continu et narratif. Philippe Ortel donne l'exemple de Flaubert qui permet à son lecteur de composer une image mentale grâce aux détails intégrés dans la description. C'est le cas également de tous les poètes que nous avons étudiés jusque-là, plus particulièrement de James Sacré qui recourt le plus souvent au récit détaillé et linéaire, ce qu'il confirme d'ailleurs dans un entretien avec Alexis Pelletier : « Il y a toujours une histoire dans un poème »<sup>2</sup>. Or, les poèmes de Clerc dérogent à cette règle. La fragmentation extrait le texte du schéma linéaire de la communication, pour s'inscrire dans un schéma photographique (l'opérateur, le sujet photographié et le spectateur des épreuves). Dans ce contexte-là, l'exemple précédent pourrait être lu comme une image introduisant de la discontinuité dans la continuité. Ainsi, le poème, avant d'être rédigé, représente une image captée par le regard du poète, qui la décompose en différentes parties hétérogènes sur la page afin de faciliter sa compréhension au lecteur.

Grâce à ce nouveau type de texte qui fait appel aux caractéristiques de la machine (objectivité, ubiquité, brutalité, automatisme, enregistrement, etc...), Clerc développe le rapport entre texte et image. S'inspirant de la logique de l'imitation de la machine, dont on a vu les manifestations dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que dans celle de Sacré, il introduit la mécanique de la captation. Philippe Clerc ne représente pas un objet, il le reproduit. Cependant, ce modèle poétique très lié à la machine n'est pas sans poser des questions sur ses modes de fonctionnement ou sur ses valeurs esthétiques : que faire de ces fragments bruts du quotidien désordonnant le réel et l'expérience ? Clerc reverse-il le fonctionnement du message poétique ? Est-ce une nouvelle façon de dire le réel ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>2</sup> Alexis Pelletier, « Entretien avec James Sacré », dans *James Sacré ou les gestes de la langue*, dans *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 481.

### 2.1.3.3. La poésie de Clerc : un nouveau mode d'emploi ?

Pour comprendre les modalités de l'écriture de Philippe Clerc il est indispensable de recourir à des éléments biographiques et d'évoquer ses productions artistiques, dans la mesure où ces dernières ont été au préalable influencées par la machine, et confrontées directement aux problèmes de la création et de la représentation. Philippe Clerc a été peintre et photographe avant de passer à l'écriture. Il a animé plusieurs revues comme *Riga*, *Akte*, *Cobalt* et enfin *OX* dont il est encore le directeur<sup>1</sup>. Ses travaux artistiques sont inspirés de la photographie. Clerc groupe les images produites en une suite et les publie d'une manière régulière dans *OX*. Didier Mathieu explique cette technique :

Gravats, galets, coquillages, pain, poivron, gousse d'ail, chou vert sont des corps posés directement sur la vitre du photocopieur. Le photocopieur devient une chambre noire qui capte la lumière et révèle, dévoile une image – ce qui était caché. L'original n'est pas une image préexistante, la « copie » n'est pas un double.<sup>2</sup>

Anne-Marie Christin, de son côté, évoque cette deuxième technique artistique, basée également sur la photocopie et qu'elle appelle « le polygramme » :

Le terme de *polygramme* désigne initialement une technique composite, dont le premier support est une photographie - réalisée par le peintre lui-même ou empruntée à d'autres photographes - et le second, où l'artiste intervient directement, les photocopies obtenues à partir de ce document. Ces photocopies sont traitées par des détourages à l'encre noire et à la gouache blanche, de nombre et d'importance variables suivant l'effet recherché, puis soumises elles-mêmes à nouveau à une électrographie qui en fixe les transformations ou les modifie encore une fois [...]. Les épreuves, considérées comme des états définitifs, sont groupées ensuite en planches de six ou huit.<sup>3</sup>

Deux choses paraissent intéressantes dans ces méthodes : d'abord le rôle primordial accordé à la photocopieuse, qui remplace ici le pinceau de l'artiste et l'usage de ces compositions auquel l'artiste nous invite. Ainsi, ce dernier n'est plus celui qui crée ses tableaux d'une façon subjective et esthétique, mais plutôt celui qui les compose en se contentant de jouer le rôle de l'intermédiaire ou le passeur. Il y a un abandon manifeste du

---

<sup>1</sup> Voir, *49 poètes : un collectif*, textes réunis et présentés par Yves di Manno, Paris, Flammarion, 2004, p. 482.

<sup>2</sup> Didier Mathieu, « OX. Revue mensuelle. Directeur de la publication : Philippe Clerc », article publié sur le site : [https://www.academia.edu/3634503/Revue\\_ox\\_-\\_Philippe\\_Clerc](https://www.academia.edu/3634503/Revue_ox_-_Philippe_Clerc).

<sup>3</sup> Anne-Marie Christin, « Du polygramme à l'espace verbale : l'œuvre double de Philippe Clerc », *op.cit.*, p. 391.

principe habituel de création et d'expression, qui mettait l'artiste au centre de son œuvre, pour tenter de donner une place centrale au lecteur, comme nous allons le voir. Ce phénomène est présent dans les œuvres de Clerc, mais aussi dans celles de l'art contemporain qui s'est imposé principalement à partir des années 1980 et dont les premières manifestations se situent entre 1960 et 1969<sup>1</sup>. Il s'agit, selon Marie-Jeanne Zenetti, des courants et des pratiques tels que *le Pop art*, le Nouveau réalisme, l'art minimal, l'art conceptuel, *l'art povera*, le *Land art*, *Fluxus* où se sont multipliés les *happenings* et autres pratiques artistiques événementielles<sup>2</sup>.

Ces nouvelles compositions artistiques nous interrogent également sur les usages auxquels elles nous invitent : en s'effaçant de la création, d'une part, et par le jeu des effets graphiques dont Anne-Marie Christin nous a montré les procédés Philippe Clerc façonne un nouveau lieu où se produit une expérience singulière. Les figures obtenues perdent leur fonction d'indice, d'éléments de repérage dans la réalité extérieure, pour devenir [...] des index<sup>3</sup>». Christin précise que ces « figures ainsi indexées ne désignent plus des objets »<sup>4</sup> représentant la réalité mais deviennent des « signes » fonctionnant à l'intérieur du nouvel espace porté par la planche<sup>5</sup>. Une telle méthode cherche à faire de l'œuvre artistique un réseau d'interactions nécessitant l'intervention du lecteur. La disparition de l'artiste ainsi que le contenu représentatif de l'œuvre visent précisément à la multiplication des lectures possibles.

« Le compositeur d'images »<sup>6</sup> est également « un compositeur de mots ». Dans son anthologie de *49 poètes : un collectif*, Yves di Manno confirme l'importance de la méthode artistique de Clerc sur sa réflexion poétique :

Dans sa « pauvreté » revendiquée (et ses cadrages formels), sa poésie méthodique et décalée, iconoclaste et litannique, est malaisément dissociable de ses recherches graphiques.<sup>7</sup>

C'est dans ce sens également que vont les propos de Christin quand elle écrit « qu'une telle poésie n'est pas faite pour être « dite » ou déclamée, mais martelée ou, au contraire,

---

<sup>1</sup> Voir Catherine Millet, *L'Art contemporain, Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 26.

<sup>2</sup> Voir Marie-Jeanne Zenetti, *Fractographies*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 295-296.

<sup>3</sup> Anne-Marie Christin, « Du polygramme à l'espace verbale : l'œuvre double de Philippe Clerc », *op.cit.*, p. 393.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>7</sup> Voir, *49 poètes : un collectif*, textes réunis et présentés par Yves di Manno, *op. cit.*, p. 482.

chuchotée à voix basse ». Par la position d'observateur, adoptée dans l'écriture, par la pluralité et le système discontinu des énoncés, le poème se donne à lire comme un espace ouvert à différents itinéraires. Le réel, limité généralement par le temps et l'espace, n'y est qu'un simple décor, un cadre donnant de la crédibilité aux fragments éclatés. Les mots perdent ainsi leur pouvoir de représentation du monde extérieur et deviennent des signes ayant une force d'évocation. Clerc évoque dans un entretien que « le quotidien n'est pas essentiel, présent cependant avec ses expressions, ses citations, une sorte de caisse de résonance », il éclaire ensuite ses propos :

Un nom d'acteur de cinéma, comme Errol Flynn, fixe comme une sorte de nostalgie de ce qu'il représentait, il apparaît avec son passé, celui de nos parents, de nos amis. Lorsque le prénom est d'une autre époque, n'existe presque plus, est passé de mode tout simplement, comme par exemple les prénoms de Nina, Mauricette, Suzanne, tous ces prénoms qui ont disparu peu à peu sont dans ces textes, chargés, non pas d'une existence actuelle [...] mais comme lié à un temps passé, sortes de fantômes.<sup>1</sup>

Dans ce contexte, le lecteur est appelé à participer au poème pour tisser des lignes de sens et inventer sa propre trajectoire d'un fragment à l'autre. Cette méthode interactive de l'écriture vise, comme le précise Clerc, à « capter la mémoire de l'autre plus que la mémoire de l'auteur »<sup>2</sup>. Le lecteur est engagé dans la lecture, il peut cheminer dans le poème à sa guise :

[...]  
Excursion à Mers-les-Bains  
Le long de l'esplanade du Général  
Leclerc, les villas : Les falaises  
Les gales, Entre nous, Picardie  
L'horizon, La rafale, La vague  
Bellevue, La violette, Coup de  
Vent, Bagatelle, Les algues, Mignon  
[...]<sup>3</sup>

Après avoir donnée le cadre (« l'esplanade du Général Leclerc » à Mers-les-Bains), l'auteur capte les noms des édifices ou des maisons : il note sans donner aucune interprétation. L'auteur ne cherche ni à décrire ni à représenter mais plutôt à transformer en

---

<sup>1</sup> Voir Annexe, « Entretien avec Philippe Clerc », novembre 2015.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Philippe Clerc, *Johanne, Hermann*, Paris, Flammarion, 2014, p. 13-14.

signes afin de créer une pluralité de sens. Ce faisant, Clerc joue de nouveaux sens à l'intérieur de l'espace du poème, en comptant sur les interprétations des lecteurs. Lorsque Philippe Clerc écrit « La rafale », par exemple, il veut probablement évoquer la villa qui se trouve sur l'esplanade du Général Leclerc, mais le fait de nommer sans rajouter aucun commentaire ni aucune description, laisse la liberté au lecteur de se projeter dans le texte. « La rafale » peut représenter une maison ou bien le coup de vent – le mot étant pris dans le contexte des substantifs maritimes. D'ailleurs, ce mot pourrait évoquer un sens complètement étranger à ce contexte pour un lecteur qui ne connaît pas du tout cette villa. Il pourrait ainsi évoquer des souvenirs personnels ou une période historique, ou pourrait même être interprété au sens propre. Chaque mot fonctionne ainsi comme un tableau auquel chacun peut donner un sens bien différent, en comptant sur ses propres souvenirs et sur sa propre culture.

Nous pourrions lire de la même façon les noms propres que le poète emploie abondamment. Ils correspondent parfois à des personnes de son entourage, mais le plus souvent, ce sont des noms fictifs. L'objectif n'est pas de relever l'existence de telle ou telle personne, mais plutôt d'utiliser ces noms comme des sonorités pour chercher ce qu'ils peuvent produire de sens chez le lecteur. Les noms propres jouent un rôle évocateur plus qu'ils ne cherchent à désigner une réalité existante. En voici un exemple :

Quelques mots ; velours, loup, caille  
Hier, en fin d'après-midi  
Emma et Léon se croisent et rien  
P. montre à Faustine une montgolfière<sup>1</sup>

Qui est « Emma » ? L'héroïne de Flaubert ? Accoler les prénoms « Emma » et « Léon » nous mène à cette hypothèse subtilement discutée puisqu'ils « se croisent » sans effets. Il n'y a donc pas de calèche à Mers-les Bains ? seul un individu anonyme (« P ») désigne une nacelle qui s'échappe dans les airs – s'il n'existe pas de calèche peut-elle se transformer en ballon ? Nous reviendrons sur l'usage des prénoms dans le chapitre consacré à l'onomastique.

C'est par cette méthode interactive de l'écriture que Clerc tend à renouveler la façon de dire le réel : il ne cherche pas à le représenter suivant le modèle romanesque, mais plutôt à l'isoler de son contexte, puis à le fragmenter et à le présenter ensuite dans un nouveau

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 36.

contexte neutre, permettant au lecteur de l'inscrire dans le temps et l'espace qui lui conviennent. En condensant le réel par le recours à la raréfaction et à la brièveté des phrases, allant jusqu'à la juxtaposition des noms seuls, Philippe Clerc propose au lecteur le maximum d'interprétations possibles.

Nous pourrions envisager la poétique de Clerc comme un jeu de langage spécifique où le poète fait l'usage de plusieurs procédés ludiques, créant de fait une logique dans le poème d'une part, et donnant au lecteur des indices facilitant son intervention d'autre part. Le lecteur d'un poème de Philippe Clerc, est à la fois dérouté et fasciné, comme s'il était devant un jeu dont il ignorait les règles et devait deviner la logique à l'œuvre. Comment Philippe Clerc vient-il en aide à son lecteur ? Le procédé le plus courant est le choix du titre qui joue un rôle important dans la création d'une logique de liaison des fragments tout en donnant également des pistes de lecture. Voici un extrait tiré de *Rendez-vous sur la Roya* qui est très parlant :

#### **Courtes phrases sans suite (1)**

Ma sœur avait une amie, Camille  
La naissance de Chloé chez Pierre et Martine  
La nuit venue, les moineaux du jardin cherchent à dormir  
Fanchette dans une chambre d'hôtel à Gênes, couchée  
entre deux draps jeunes  
On ne peut revenir en arrière  
[...]  
Une nouvelle déception pour Patrick  
Bonjour, je m'appelle Béa, vous savez ce que je pense  
« Mélanie », est-ce le titre d'une chanson ?  
[...]<sup>1</sup>

« Courtes phrases sans suite (1) », justifie la forme du poème ainsi que l'éclatement fragmentaire. Il justifie également le manque d'informations, et par conséquent, de cohérence dans les énoncés. Ce titre donne le poème comme un jeu d'improvisation avec le lecteur : le poète donne le début d'une phrase, et c'est au lecteur de compléter. Le poème ne prend tout son sens qu'à travers ce rapport établi entre le lecteur et le poète. Quelles suites pourrait-on donner à « Une nouvelle déception pour Patrick », à « Bonjour, je m'appelle Béa, vous savez ce que je pense » ? Clerc impose la règle du jeu dans le poème, pour le laisser ensuite s'infléchir et s'enrichir de la pluralité des lectures et des interprétations proposées par le

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, op. cit., p. 44. (C'est le poète qui souligne)



lecteur. Dans la même logique s'inscrivent plusieurs poèmes tels que « Petits noms »<sup>1</sup>, « R »<sup>2</sup>, « Courtes phrases sans suite (2) »<sup>3</sup>, qui sont comme des toiles vierges sur lesquelles chacun peut projeter ses souvenirs et ses images.

Clerc s'inscrit pleinement dans la tendance poétique contemporaine traversée par l'impératif du retour au réel. Cependant, Clerc s'écarte d'une volonté de représentation pour privilégier une consignation du réel. Il renverse ainsi le modèle réaliste et traditionnel de la poésie, caractérisé par sa rationalité et sa cohérence, et dont nous avons vu les aspects depuis Buchon jusqu'à Sacré. Philippe Clerc met en avant la réception du poème plutôt que la méthode d'écriture, en réservant une place très importante au lecteur.

Nous avons essayé de dessiner le paysage de la poésie actuelle dans son rapport avec le réel d'une part, et de montrer comment les poètes de notre corpus s'inscrivent dans la continuité d'un mouvement poétique réaliste dont les premières manifestations sont apparues dans les années 1839. Si Jaccottet et Sacré ne renoncent pas complètement au modèle historique du réalisme en ce qui concerne le modèle narratif et structurel de l'œuvre, Clerc s'en détache définitivement en constatant que le passage sans transition d'un fait à l'autre ou d'un fragment à l'autre, ouvre le texte et crée plus de sens que la représentation continue ou narrative des faits. Cependant, l'aspect mécanique de son écriture ne peut se comprendre qu'à travers le rapport entre texte et image qui n'a cessé de se développer depuis l'apparition de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle et de nourrir les ouvrages critiques depuis Baudelaire.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

## 2.2. Chapitre deuxième

### Le tissu lexical de la poésie du réel

Le réel, qu'il soit totalement relaté ou exposé de manière fragmentée ne se perçoit pas en dehors du langage poétique. Il ne peut se faire que par des choix langagiers correspondant à la posture poétique de l'auteur et à son regard porté sur le monde. Et quand nous lisons les poèmes de notre corpus, nous avons tout de suite l'impression d'avoir affaire à des poètes qui, loin de toute sacralisation et de toute conception ornementale, cherchent délibérément à tisser dans leur langage poétique une exigence de justesse et de simplicité. Les associations d'idées dictées par l'inconscient des surréalistes, par exemple, ne sont plus acceptables pour eux. Les effusions intimes et les excès de paroles et de sentiments trop emportés ne les tentent pas non plus. Ils font pleinement partie d'un nouveau modèle poétique que Jean-Michel Maulpoix décrit ainsi :

Loin de fuir vers l'Azur, d'entretenir la nostalgie des dieux, ou de se complaire parmi les songes et les mensonges, elle [la poésie contemporaine] cherche, elle examine, elle proteste, elle réclame, elle cite toutes choses à comparaître dans la langue qu'elle travaille.<sup>1</sup>

Nos auteurs vont encore plus loin par le fait de reprocher incessamment à leur poésie le manque de précision et de transparence en évoquent la difficulté de l'écriture de trouver le mot juste. Ainsi, Jaccottet accuse sans cesse les mots de mensonges, parce qu'ils ne peuvent pas faire ressentir ses douleurs et ses angoisses : « Parler alors semble mensonge, ou pire : lâche/insulte à la douleur, et gaspillage/du peu de temps et de forces qui nous reste »<sup>2</sup>. Sacré, quant à lui, constate que si les mots peuvent nommer le vécu, ils n'arrivent pas à transporter son odeur : « les mots ça a pas d'odeur (ni merde un peu ni sueur, pas non plus l'odeur du propre) »<sup>3</sup>.

D'ailleurs, nous constatons chez nos auteurs une grande méfiance vis-à-vis des images rhétoriques. Ils leur reprochent constamment « de voiler la réalité et de se substituer à

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 1997, (3<sup>ème</sup> édition), p. 10.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op.cit.*, p. 42.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 14.

l'évidence même du réel »<sup>1</sup>. Ils s'opposent en outre à une rhétorique trop expressive où le « je », au lieu d'attirer l'attention sur le monde lui-même, mettrait en avant les sentiments de l'auteur sur le monde. Dès lors, ils adoptent une posture d'effacement ayant « une silhouette lassée mais endurente, pensive sous les nuages »<sup>2</sup> comme Jaccottet, ou d'humilité désignant un sujet lyrique qui « marche sur un fil, quelques mètres au-dessus du sol »<sup>3</sup> comme Sacré, soit vers une absence totale comme Clerc, tous partagent la même quête d'honnêteté et de la sincérité dans l'expression de la réalité.

Les procédés langagiers cherchant à établir un tel rapport de transparence avec le réel sont multiples. Dans ce chapitre, nous aborderons quelques procédés linguistiques dans le tissu lexical du poème contemporain. Nous analyserons d'abord les choix lexicaux des poètes. Nous aborderons ensuite la référencialité de la langue et son rapport avec le réel. Nous tenterons enfin de montrer le rôle des images rhétoriques, notamment les figures de l'analogie. Deux questions essentielles traverseront nos analyses : comment les tissus lexicaux de notre corpus inscrivent-ils les auteurs dans la continuité des modèles lyriques traditionnels tout en désignant leur différence ? Leur disposition dans les poèmes désigne-t-elle un effet de réel pour le lecteur ? Évidemment, notre étude prendra en compte la spécificité linguistique et stylistique de chacun des poètes, en fonction de son attitude personnelle et de sa position esthétique ou morale vis-à-vis du réel.

### **2.2.1. De quels réseaux isotopiques s'agit-il ?**

Les réseaux isotopiques de notre corpus montrent un rapport pertinent au monde sensible. Ils désignent un sujet lyrique en quête permanente d'une justesse de voix et d'une simplicité d'expression en s'opposant « aux excès du pathos et de l'emphase »<sup>4</sup>. Ainsi, le langage poétique de Jaccottet dont la confrontation à la mort est permanente est marqué par une très grande violence. Parce que la langue échoue à rendre compte de l'ultime fracture, le poème balance entre le concret et l'abstrait, fait entendre les cris et les interrogations du poète, fait sentir sa souffrance et ses angoisses devant la réalité de la mort. Il en va autrement pour les langages poétiques de Sacré et de Clerc qui puisent le plus souvent dans le quotidien le

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme* op.cit., p. 274.

<sup>2</sup> Jean-Claude Mathieu, « Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet », dans *Le Sujet lyrique en question*, op. cit., p. 203

<sup>3</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 10.

<sup>4</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009, p. 21.

plus ordinaire. Ils témoignent tous deux mais chacun à leur façon subjective (pour Sacré) ou objective (pour Clerc) d'une fascination pour « l'infralange »<sup>1</sup>. La langue marque chez l'un une humilité foncière accompagnée d'une conviction qu'écrire et vivre ne font qu'un tandis que chez l'autre, elle marque une grande attention aux choses du quotidien le plus commun.

### 2.2.1.1. Jaccottet, vers des réseaux isotopies matériels

Nous l'avons dit, Jaccottet a été confronté à l'expérience violente de l'agonie de son beau-père. Les champs lexicaux d'*À la lumière d'hiver* vont se déployer dans une sémantique connue des espaces, des lieux et des rituels funèbres (« tombe » (p. 90), « cimetière », « convoi » (p. 46), « défilé » (p. 151), « les pieuses et vaines fleurs éparses » (p. 37), « une barque d'os » (p. 48). La sémantique liée au corps est également sollicitée : « pourriture » (p. 27), « cadavre » (*ibid.*), ou l'expression moins habituelle « le linge des bas-fonds » (p. 22). La mort est la « lame » (p. 17), « ce fer tranchant » (p. 23), « une hache fendant » (p. 37), « le harpon » (p. 63), « le merlin » (p. 117), qui « brise » (p. 16, 17, 18). Elle « enfonce » (p. 21, 48), « détrui[t] » (*idem*), « déchire[r] » (p. 22, 23, 51), « arrache » (p. 25, 27), « entame » (p. 79)... Jaccottet racle la langue, étrille le sens car l'agonisant est « jeté », « châtié », « acculé », « cloué », « vidé » (p. 15), « déchiré » (p. 25). Ce cadavre en devenir « se brise » (p. 25), « s'écroule » (p. 23) et « se disperse » (p. 71). Ce langage singulier vise effectivement, par la sobriété de ses termes, à saisir brusquement la thématique de la mort dans son aspect concret et visible, « exactement comme un coup de fusil »<sup>2</sup>.

Dans le même imaginaire linguistique violent et concret se développe la sémantique du temps et du vieillissement. Nous avons vu comment Jaccottet éprouvait l'angoisse du vieillissement et du temps. Il appréhende le temps dans son mouvement vers l'avant en l'associant toujours à des verbes de mouvement : il est « l'aiguille [qui] court » (p. 85), il « passe » (p. 86), il « marche » (p. 85, 108). Il devient un instrument de torture : « sous l'étrivière du temps » (p.71), « lapidez-moi de ces pierres du temps » (p. 80), « cheveux bientôt couleur de cendre/sous le très lent feu du temps » (p. 108), « les tessons du temps » (p. 115). Les termes (« étrivière », « pierre », « feu », « tessons ») concrétisent la souffrance morale et psychologique du sujet lyrique face à la fuite du temps et reflètent son angoisse et sa

---

<sup>1</sup> Pour emprunter l'expression de Michèle Monte, dans « L'Éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz », *Babel*, 34/1, 257-281.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, *op. cit.*, p. 67.

peur. Par souci de simplicité et de transparence, Jaccottet associe délibérément les termes les plus prosaïques aux termes les plus soutenus pour s'approcher au mieux de la réalité des sentiments ressentis. Quant au thème du vieillissement, il est évoqué avec des termes très simples, tels que les verbes : « languir » (p. 59), et « vieillir » (p. 81) ou les adjectifs « vieux », « raide » (p. 81), « (une tête) chenue » (p. 109), etc... Il est également désigné par des images comme « sang pâli » (p. 57), « ressemblance à nos pères » (p. 57), « grincement des gonds sombres de l'âge », « des vieux chiens de garde (p. 57) », « des clous dans la gorge » (p. 81), « le dos qui se voûte comme aux glaneuses » (p. 115) ». Ces termes témoignent d'une conscience de condamné. Ils désignent un sujet lyrique oppressé de la vulnérabilité de l'être, d'« un temps trop mesuré, qui fait de l'homme, depuis très jeune, un mourant »<sup>1</sup>. Le poète porte un regard très réaliste et très exact sur la sémantique de la mort et du temps. Il tente sans cesse de proportionner « le dit » à la vue, ce qui fait du langage poétique un objet monstrueux et brutal qui désole plutôt qu'elle console.

Quant à la thématique de la nature, elle est également frappée et assombrie par la mort. Comment voir le soleil quand la froideur étrangle toute sensation de vie (p. 21) ? Comment vivre le jour quand « l'épaisse nuit » hante l'âme tourmentée (p. 22) ? « L'ombre glacée » (p. 21), « la cendre » (p. 33), « la buée » (p. 91), « la brume » (p. 42), « le brouillard » (p. 116) voilent la vue et éclipsent la lumière comme la mort éteint la vie ? Cependant, la présence lumineuse de la nature revient dans les derniers poèmes du recueil. Après le deuil, le poète déploie son regard avide pour observer « les courges », « les fleurs » (p.112), « l'égantier » (p. 123), « une pivoine », « le cormier » (p. 124), « le lierre » (p. 109), « les tilleuls » (p. 132), etc., mais aussi « des hirondelles » (p. 134), « la buse » (p. 135), « la tourterelle » (p. 136), « le merle »). Cependant cette présence est pure et ne comporte aucune force magique pour secourir le poète :

Feuilles et nuages  
avec votre face de nuit et de l'autre de jour,  
prairies profondes, lointains de plus en plus larges,  
on aura beau vous regarder, vous questionner,  
si vous n'êtes que feuilles et nuages, herbes et collines,  
vous ne nous êtes pas d'un grand secours  
un simple coup de vent un peu frais vous éteint,

---

<sup>1</sup> Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet : Une poétique de l'ouverture*, op. cit., p. 38.

comme sur nous ces peines froides font passer l'ombre de la faux<sup>1</sup>

L'inquiétude de l'être est le point de flexion qui submerge Jaccottet. En épurant la langue de toute facticité, Jaccottet ne dit-il pas la difficulté de trouver la cohérence d'une vie de la naissance à la mort ? Comment vivre ? N'est-ce pas justement l'écriture de la mort à laquelle il est confronté qui opère le surgissement immédiat de l'éclatement lumineux de la facticité donc de la vie elle-même ? La langue obscurcit et dévoile, certes, mais dans le même geste elle redonne jeu à la vie.

### **2.2.1.2. Les lexiques de l'infiniment petit :**

La poésie de James Sacré s'ouvre pleinement sur les thématiques de la vie quotidienne et semble se réinscrire dans une tradition lyrique plus vaste, plus modeste et plus vivante que la poésie jaccotienne. Elle s'inscrit à « l'esthétique du détail [qui] cherch[e], en jouant de la bigarrure qu'elle permet, à susciter [un] effet de réel »<sup>2</sup> chez le lecteur. Le poète refuse fermement d'établir des hiérarchies dans le choix des mots, car le poème, comme la vie quotidienne, comprend le vulgaire et le délicat :

Je n'aime pas non plus que les poèmes aient un langage particulier, « noble » ou « élevé ». J'aimerais que, dans un poème, n'importe quel niveau de langage, puisse jouer avec n'importe quel autre, qu'on puisse être dans le même poème à la fois grossier et délicat et ne pas, comme le fait par exemple le dictionnaire français, établir des hiérarchies dans le vocabulaire, trier comme le dictionnaire entre les mots familiers, les mots vulgaires, sans dire pour les autres qu'ils sont convenables parce que cela va de soi apparemment.<sup>3</sup>

Si l'écriture de Jaccottet est le lieu de son expérience existentielle de confrontation avec la condition de l'être-vers-la-mort, Sacré en fait le lieu de son expérience avec la vie sous tous ses aspects :

J'aimerais surtout que mon poème soit lisible pour n'importe qui, voilà, et peut-être que là ce n'est pas exactement rejoindre la simplicité, mais plutôt une idée de

---

<sup>1</sup>Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>2</sup>Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>3</sup>« Entretien avec James Sacré », *op. cit.*, Annexes.

lisibilité pour que le geste du poème puisse toucher éventuellement n'importe qui d'autre.<sup>1</sup>

Le langage poétique de James Sacré se caractérise par une extrême lisibilité lexicale car il se visse au réel d'une expérience vécue et d'une nature effervescente. Les réseaux lexicaux de la ruralité nourrissent les poèmes et conjurent par leur modestie et trivialité tout aspect de grandiloquence et de lyrisme glorieux. L'analyse du tissu lexical de *Si peu de terre, tout* (désormais *SPT*) et *Une fin d'après-midi à Marrakech* (désormais *FAM*) le confirme clairement. Nous constatons l'attachement du poète à « la thématique des humbles »<sup>2</sup>, des dépourvus, des démunis, à tout ce qui (souvenirs, paysages, lieux, etc.) relève du domaine de la modestie. Nous notons ainsi la présence remarquable des animaux domestiques et de labour, en particulier, « les bœufs » (*SPT*, 54), « des taureaux » (*SPT*, 71), « l'âne », (*SPT*, 49), « des mules » (*FAM*, 51), « la vache » (*SPT*, 68), « le chien » (*SPT*, 114), etc... Ces animaux peuplent les poèmes et relient fortement la langue de Sacré à la vie quotidienne de la campagne, puisqu'ils sont évoqués dans leur aspect le plus humble et le plus réaliste. Ainsi, les bœufs, les taureaux et les chevaux sont exclusivement voués au labour (« Est-ce que j'entends quelqu'un qui arauce en suivant ses bœufs dans le haut court d'un coin de plaine »<sup>3</sup>, alors que les mules et les ânes sont des bêtes de somme (« le pas court et continu des mules se mêle/À l'encombrants bruit de camion »<sup>4</sup>. Ils sont évoqués même sales ou communs : l'âne est « grotesque/Avec ses yeux sales, ses bruits ! »<sup>5</sup>, il fait des « crottins »<sup>6</sup> sur la route, alors que les vaches lâchent des « bouses [...] dans les près »<sup>7</sup>, sous lesquelles les enfants cherchent des insectes. L'âne en particulier, « l'archétype de l'animal humble »<sup>8</sup> prend une place prépondérante dans d'autres écrits, comme dans *Âneries pour mal braire*. Jacques Moulin voit dans l'évocation de cet animal une tentative de s'approcher au plus près du vivant :

Écrire sur l'âne, l'aborder par les mots. Saisir les mots qui feront de lui du vivant.  
Creuser ça, le vivant, au risque de l'ânerie, grossièreté et gaucherie ».<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Didier Alexandre, « Poésie du “presque rien” : humilité de James Sacré ? », dans *Supplément Triages*, *op. cit.* p. 209.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>5</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>6</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>7</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>8</sup> Didier Alexandre, « Poésie du “presque rien” : humilité de James Sacré ? », *op. cit.* p. 209.

<sup>9</sup> Jacques Moulin, « Âneries sacrées », *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 34.

Il n'y a aucune dimension symbolique ni extraordinaire derrière l'évocation de ces animaux. Au contraire, il nous semble qu'ils sont utilisés pour leurs aspects réalistes, insufflant du dynamisme et de la vie dans la langue, afin de la libérer de son aspect figé et de sa dépendance aux formes traditionnelles. Dans son article « James Sacré, entre lyrisme retenu et littéralité », Béatrice Bonhomme confirme cet aspect viatique et humilié de la langue poétique de James Sacré :

L'écriture, la langue, fondée sur l'évidence de la notation plutôt que sur l'ivresse de la métaphore, frappe par son refus de l'emphase et son souci d'être au plus près de la réalité sentie.<sup>1</sup>

Nous évoquons ensuite les oiseaux. James Sacré ne cite que ceux qu'il connaît bien et qui peuplaient le ciel de son enfance, tels que « la puput » (*SPT*, 8) ou « la grolle » (*SPT*, 46), etc... Ils sont nommés en patois vendéen car ils sont les visions de l'enfance, ils sont bien loin de « L'Albatros » majestueux et maladroit de Baudelaire ou de « l'Effraie » de Jaccottet ; leur fonction est essentiellement de lier l'écriture au vivant et partant de l'enfance. Le patois seul ici existe pour nommer, il est la source originelle, la langue première.

À ces deux réseaux se mêlent aussi les termes botaniques dont la présence est fortement remarquable. Ils sont inspirés des paysages vendéens et étrangers. Nous trouvons, par exemple, les arbres fruitiers comme « un prunier », « les fraisiers » (*SPT*, 50), « un cerisier » (*SPT*, 61), « des marronniers » (*SPT*, 79), « des noyers » (*FAM*, 33), « des oliviers » (*FAM*, 61, 143), « des palmiers » (*FAM*, 47, 94, etc...), « des orangers » (*FAM*, 75), « des grenadiers » (*FAM*, 143), mais aussi des fruits, comme « des pommes », « des poires » (*SPT* 90), « des cerises », « des castilles » (*FAM*, 31), « des figes » (*SPT*, 94), « des oranges » (*FAM*, 47) etc... L'évocation de ces termes n'est pas aléatoire. Ils occupent une place importante dans le vécu du poète car ils sont liés à des lieux et à des moments très précis. Les pruniers, les fraisiers, les cerisiers et les noyers sont les arbres du jardin de la maison ; ils font partie de l'identité vendéenne du poète alors que les oliviers et les orangers sont des fruitiers méditerranéens, ils apparaissent surtout dans les poèmes évoquant l'Italie et le Maroc. Quant

---

<sup>1</sup> Béatrice Bonhomme, « James Sacré, entre lyrisme retenu et littéralité », *Chantiers du poème : prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine* / Hugues Azérad, Michael G. Kelly, Nina Parish, Emma Wagstaff (éds), Bern, Peter lang, 2013, p. 242.



au palmier, c'est un arbre qui rappelle au poète les soirées dans les palmeraies publiques marocaines.

Nous évoquons, ensuite, les arbres intégrés du paysage vendéen tels que « les ormes » (*SPT*, 46, 50 et 54) « les chênes » (*SPT*, 60), « le tilleul » (*SPT*, 62), « les sapins » (*SPT* 94), « les acacias » (*SPT*, 97), « des peupliers » (*FAM*, 47), « des cyprès » (*FAM*, 73). Ils sont strictement liés aux souvenirs de la terre et aux moments des repas et des siestes. Rajoutons à cette sémantique les termes désignant les herbes, les arbrisseaux, les haies et les légumes. Le poète en fait un emploi très précis : les herbes comme « agrostis », « brome » (*SPT*, 25), « des orties » (*SPT*, 50), « des épines » (*SPT*, 97) sont des mauvaises herbes qui poussent sous les arbres, à côté des murs effrités et parmi la « ferraille rouillée [et l]es morceaux de briques »<sup>1</sup>. Ces éléments suggèrent l'état d'abandon de la campagne dû à la modernité. Les arbrisseaux, comme « les fusains » (*SPT*, 94), « des chèvrefeuilles », « des rosiers » (*FAM*, 32), constituent, quant à eux, les haies du jardin, et, grâce à leurs parfums, donnent au poète le plaisir et le désir de l'écriture. Alors que les plantes des champs, tels que « la luzerne » (*SPT* 38), « des trèfles » (*FAM*, 32), « des sureaux » (*FAM*, 33), « des roseaux » (*FAM*, 169), etc., sont évoquées dans la description des paysages champêtres et servent à nourrir les animaux. Pour les légumes enfin ; comme « les choux » (*SPT*, 38), « la chicorée » (*SPT*, 45), « des betteraves » (*SPT*, 51), (*SPT*, 102), « des topinambours » (*SPT*, 109), « des haricots » (*SPT*, 117), elles évoquent des souvenirs désagréables et fortement liés au travail difficile de la terre lors des froides journées d'hiver. Les choux et les chicorées rappellent, par exemple, la peine due au froid pendant la récolte ainsi que la maladresse du cueilleur qui ne sait pas utiliser sa serpette : « De beaucoup de matin vécus/pas forcément faciles (les choux coupés dans le petit vent froid, colère contre un outil »<sup>2</sup>. Il en va de même pour les betteraves et les topinambours, dont la récolte est « une misère » et fait naître la « mélancolie » dans le cœur de ce petit paysan, lorsque « le froid [...] mange les doigts »<sup>3</sup>. Les mots se rapportant à la nature sont donc caractérisés par leur simplicité et surtout par leur lisibilité et sont dépourvus de tout aspect figuratif. Le poète les a extraits de son propre vécu bien vivants dans le poème, ils témoignent de la modestie de la vocation poétique de Sacré. Écrire et vivre ne font qu'un dans

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 109.

la poétique sacréenne, comme le dit l'auteur au cours d'un entretien avec Tristan Hordé publié le 18 février 2008 par Florence Trocmé :

[...] les mots du poème ne décrivent peut-être pas une réalité, un paysage par exemple ; je pense que c'est plutôt tel 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)...

Nous évoquerons également les bâtiments de la ferme et les outils agricoles. Des termes, tels que « grange » (*SPT*, 24), « hangars » (*SPT*, 32), « grenier » (*SPT*, 88), « écuries » (*SPT*, 109), « étable » (*SPT*, 117), désignent des endroits plus vivants que la maison elle-même. La vie d'un paysan prend son sens à l'extérieur (aux champs, aux bâtiments adjacents, au jardin, dans les prairies, etc...) plutôt qu'à l'intérieur de la maison. Le poète s'attache à ces endroits car ils sont chargés d'émotions et de souvenirs personnels qui resurgissent par moments dans d'autres endroits du monde : « le cœur est comme un souvenir d'enfance qui se canige/Dans le foin d'un hangar j'entends le vent [...] »<sup>1</sup>. Il en va de la même présence pour les termes désignant les outils et les machines agricoles. Le poète est toujours prêt à énumérer les outils présents au fond d'un hangar, tels que « la brouette », « une charrette » (*SPT*, 10), « avant-bras », « jetés d'épaules », « pincés », « ciseaux », « mailloches », « une serpette » (*SPT*, 45), pour les mettre en opposition avec de nouvelles machines agricoles : « une faneuse » (*SPT*, 44), « un tracteur », « un moteur » (*SPT*, 37), « une pelleteuse », « un camion » (*SPT*, 108).

D'ailleurs, il est important de souligner la présence très fréquente du vocabulaire de la banalité. Celle-ci trouve naturellement sa place dans la poésie sacréenne, puisqu'elle fait partie intégrante du vécu quotidien. C'est la prépondérance du vivant sous toutes ses formes dans l'espace du poème. Ainsi, le poète n'hésite pas, en parlant de la scène du linge, à employer des mots comme « slip », « caleçon » (*SPT*, 12), « chaussettes » (*SPT*, 14), (*SPT*, 16). Il utilise également des verbes grossiers ; « chier » (*SPT*, 63), et « pisser » (*FAM*, 94) ; des noms faisant référence aux fluides corporels, « une pisse » (*SPT*, 32), « une merde » (*FAM*, 174), « une chiotte » (*FAM*, 54), « cacas » (*SPT*, 79), « bouse de vache » (*SPT*, 117), et « crottin d'âne » (*SPT*, 55) ; ou au sexe : « la verge » (*SPT*, 114), « ton cul » (*SPT*, 40). L'introduction de ces termes dans l'espace du poème donne une familiarité au langage de

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 103.

Sacré, mais aussi une forme de réalisme en le reliant à la vie quotidienne et au langage courant. À n'en pas douter, l'usage de ces mots n'est pas gratuit mais provient d'une volonté manifeste d'être précis et authentique dans la traduction des gestes humains. C'est l'interaction totale du langage et du vivant car pour « parler du monde » en toute sincérité, il faut évoquer aussi l'imparfait de la vie, sans secret ni honte et désigner les choses par leurs vrais noms, sans enjoliver, ni transcender.

L'écriture de Sacré rompt fermement avec les catégories de grand, de noble et de beau pour se reposer sur le petit et l'humble. Elle tâche de dire le réel qui l'entoure avec une forme d'exactitude, presque d'« hyperréalisme » en se défendant contre l'idéalisme et la grandiloquence. Cette écriture vise à désacraliser, non seulement l'expression poétique, mais aussi le sujet lyrique lui-même. Rendu au sol, celui-ci est plus modeste et sans prétention, cherche ses thématiques dans les banalités de la vie. Il regarde, observe et décrit les choses les plus anodines. Il cherche à nous rendre heureux, à nous ramener au bien-être de notre condition. Nous notons une tentative similaire dans la poésie de Max Buchon, qui empruntait au vocabulaire de la paysannerie et du populaire. Il faut cependant avouer que le langage de Buchon paraît moins vivant que celui de Sacré. Nous pouvons rapprocher aussi Sacré de Richepin ; tous deux partagent une volonté de désacraliser la poésie et la libérer de son élégance stylistique afin de mieux se rapprocher de la réalité. Si Richepin restitue le langage argotique et familier des gueux, avec toutes ses maladresses linguistiques, Sacré renoue avec celui des paysans, reprenant leur vocabulaire, leurs mots patoisants, leurs expressions et leurs formulations tronquées (nous y reviendrons).

### **2.2.1.3. L'écriture du réel fragmenté de Philippe Clerc**

L'éclatement total du réel que Philippe Clerc cherche à représenter implique un changement permanent de la situation dans le poème. Fourmillant d'isotopies souvent hétérogènes, elles sont si diverses qu'il est parfois difficile d'en éclaircir le sens. Le poète navigue entre passé et présent, réel et rêve (parfois même l'irréel, notamment dans *Nocera*) et rassemble ses images. Mais chaque image « ne dure plus d'une ligne, avant qu'une autre lui succède et la dévore »<sup>1</sup>, ce qui rend le projet de tracer des isotopies ou des champs lexicaux

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Christin, « Du polygramme à l'espace verbal : l'œuvre double de Philippe Clerc », *op. cit.*, p. 399.

cohérents difficile. Toutefois, le relevé d'une étude lexicale nous permet toutefois d'éclaircir et de préciser le projet poétique de l'auteur

Nous l'avons souligné, Philippe Clerc emploie toujours des mots simples, concrets et revêtus d'un certain degré de généralité. Il les emprunte à des faits observés au cours de ses voyages et à des images enfouies dans sa mémoire ou à ses rêves et parfois même à ses cauchemars d'enfant. Des trois œuvres que nous allons étudier, *Nocera* (désormais *N*), est celle qui emprunte le plus au vocabulaire de la vie quotidienne. Afin d'éclairer ces propos, considérons d'abord le tableau suivant, dans lequel les termes les plus employés sont classés par nombres d'occurrence :

| Noms                  |   | Nombres d'occurrence  |
|-----------------------|---|---|
| Des lieux             | Rue, route, trottoir et places                                | 39  |
|                       | « La fenêtre »  | 20  |
|                       | « La ville »  | 21  |
|                       | « L' (une) église »   | 5   |
| Des éléments naturels | Mer, eau, île et fleuve                                       | « la mer » 22 ; « l'eau » 15 ; « des îles » 10 et « le fleuve » 11. |
|                       | « La (une) forêt », « des lacs » et « l'étang »               | 10  |
|                       | « la terre »  | 14  |
|                       | « le ciel »   | 19  |
|                       | « homme » précédé ou non du déterminant, singulier ou pluriel | 118   |

|               |  |    |
|---------------|--|----|
| Êtres humains | « femme » précédé ou non du déterminant, singulier ou pluriel  | 57 |
|               | « enfant » précédé ou non du déterminant, singulier ou pluriel | 37 |

Philippe Clerc est adepte des termes indéterminés et génériques : les lieux parcourus ou observés (« rues », « places », « villes ») ne sont pas identifiés. La nature est évoquée par ses éléments principaux (« terre », « eau », « mer » et « ciel »). Il en va de même pour les êtres vivants : le poète emploie très peu des noms propres, il préfère le plus souvent, l'emploi de noms indéterminés (homme, femme, enfant). Les individus sont réduits à des silhouettes traversant l'espace du poème sans laisser de trace. En dehors de ce tableau, nous remarquons d'ailleurs que les animaux, les oiseaux et les insectes sont désignés en partie des termes hypéronymes : (« animaux » : 17 occurrences ; « oiseau(x) » : 30 occurrences ; « insectes » : 3 occurrences). Au lieu de limiter l'horizon du poème, ces termes indéterminés ou génériques le fructifient, ils produisent habilement une pluralité de sens. Leur accumulation permet également à Clerc d'avoir « des vues multiples [et d'] englober des gens très différents »<sup>1</sup>.

Cependant, Clerc ne se limite pas toujours à l'observation fugace du monde. Une lecture approfondie de *Nocera* nous révèle que les poèmes constituent des univers vivants agités et encombrés par la présence d'une grande collection de noms d'animaux, d'oiseaux et d'insectes. Nous avons retenu les occurrences principales et les plus nombreuses de catégories évoquées. Nous pouvons les classer en quatre catégories :

-Les animaux domestiques prédominent comme par exemple les chiens (29 occurrences), ou les animaux de la ferme comme les chevaux (18 occurrences) ou les oies (N 81, 114, 119, 132), etc...

-Les animaux sauvages pullulent comme « le singe » (N 16, 53, 75, 92, 113, 134), « les sangliers » (N 45, 117), « le rhinocéros » (N 16, 65), « le loup » (N 57, 103), « des lions » (N

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Philippe Clerc », novembre 2015, Annexes.

31, 32), « les (des) serpents » (N 15, 32, 33, 56, 94, 133), « des rats » (N 30, 75, 99, 116), « des taupes » (N 65, 103), « des tatous » (N 81, 103), etc...

-Les animaux aquatiques, peuplent les fleuves et les mers comme les « crocodiles » (N 19, 37, 106, 132), les « crapauds » (N 37, 94), etc...

L'évocation polysémique de ces animaux n'altère aucunement l'opacité du paysage. Qu'ils soient nommément identifiés ou non, ils ne sont pas rattachés à une référence réelle, au contraire, ils sont isolés et le poète leur attribue des valeurs génériques. Ils se classent ainsi au même rang que les termes hypéronymes, comme le montre l'exemple suivant :

le rat est près du fleuve  
le chien tourne dans la bibliothèque  
un cheval sans tête  
[...]  
quatre femmes prennent l'espadon blanc  
le blaireau est tranquille<sup>1</sup>

Ce poème illustre parfaitement combien l'écriture de Clerc est étroitement liée à la constatation immédiate du monde. Il est fait d'une série de faits concrets, présentés comme les objets du regard d'un simple observateur. Bien que les noms « rat », « chien », « espadon » et « blaireau » soient déterminés par des articles définis, ils sont présentés en dehors de toute particularisation et ne produisent aucun sens précis dans le poème, les déterminants « le », « l' » n'ayant aucune valeur anaphorique, déictique ou spécifique. Ils fonctionnent comme des articles indéfinis maintenant toujours l'imprécision et le refus de fixation. Ce tissage témoigne du dynamisme de l'écriture de Clerc qui progresse constamment. Il correspond parfaitement à son projet poétique visant à théâtraliser la vie quotidienne sans entretenir avec elle une relation de proximité.

Pourtant, on ne peut pas nier que ces animaux soient principalement ceux de la vie quotidienne. Ils font l'objet d'une perception directe. Ils sont souvent évoqués dans des contextes réalistes et très ordinaires : « un bouledogue immobile me regarde » (N, 24), « des chiens sont couchés sur la terre » (N, 22), « des chevaux grognent dans la gare » (N, 39) ou « une mouette sur les rochers » (N, 67). Ces animaux ne sont ni extraordinaires ni

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Nocera, op. cit.*, p. 99.

symboliques. Leur emploi dévoile une volonté constante de simplicité absolue chez le poète, par le recours systématique à la parole la plus simple et la plus générique, celle qui nous donne toujours l'impression de l'avoir entendue ou vue. La différence manifeste entre les animaux de Clerc et ceux de Sacré tient essentiellement au fait que les animaux évoqués par Clerc ne sont chargés d'aucune histoire personnelle, ils traversent le paysage du poème, au gré des lieux parcourus par l'auteur ou des images qui lui viennent librement en tête sans avoir avec eux une relation de proximité, ce qui explique leur grande diversité, la différence du nombre d'occurrences ainsi que leur aspect générique. Il en va autrement pour les animaux évoqués par Sacré, ils sont chargés d'une subjectivité extraordinaire.

Les fragments réalistes de *Nocera* se voient nuancés par l'introduction de deux autres champs lexicaux faisant allusion à l'enfance du poète. Ce sont les champs lexicaux du rêve et de la violence, qui se déploient d'une manière fragmentaire tout au long du recueil. Les rêves ou les cauchemars de la nuit assaille l'enfant : « enfant(s) » (37 occurrences), « ange(s) » (17 occurrences). Les rêves sont peuplés par des images étranges : « des jouets partent en guerre » (*N*, 30), « un œil qui a la forme d'une châtaine se déplace » (*N*, 13), « l'ange [est] derrière la vitre » (*N*, 14), « un homme s'approche de moi/des plantes jaunes avec plusieurs yeux et de cils bleu me protègent » (*N*, 15), « je perds un bras/je tournoie dans le ciel » (*N*, 16)...

La violence des évocations s'immisce dans certaines images principalement orientées vers l'idée de la chute, de la mort ou du suicide : « un archer blotti dans la terre tend son arc contre lui-même » (*N*, 27), de la chute « à la fenêtre un homme tombe » (*N*, 16), « des chasseurs se tuent sous l'arbre » (*N*, 40) ou de la mort « les morts attendent que les portes s'ouvrent » (*N*, 16). Or, cette violence ne semble pas provoquer de terreur ou d'inquiétude, elle est comme une présence anodine dans l'univers enfantin du poète :

des enfants courent en tous sens  
ils sont traversés par des armes blanches  
ils ne souffrent pas  
ils attendent que l'arme soit retirée de leur corps  
pour reprendre la course.<sup>1</sup>

Influencé par les récits d'une éducation religieuse, Philippe Clerc entendait des histoires de « saints que l'on torturait, décapitait, mais qui, proches de Dieu, ne souffraient pas »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Nocera*, *op. cit.*, p. 18.

Cette distanciation de récits considérés comme légendaires a certainement influencé l'écriture lapidaire de Clerc. Ces deux réseaux lexicaux sont inspirés par un passé lointain que le poète désire raconter objectivement en y jouant le seul rôle d'assembleur.

*Rendez-vous sur la Roya* (désormais *RSR*) rompt résolument avec les réminiscences du passé et se concentre sur le monde environnant pour créer plus de lisibilité et de transparence. Les noms propres et les toponymes envahissent les titres et les trames des poèmes, au détriment des autres catégories de mots (en particuliers les hypéronymes) à tel point que certains poèmes ne sont quasiment composés que d'une liste de noms propres, comme « Delphine, Séverin » (*RSR*, 23). Le langage poétique se réduit au strict nécessaire. Anne-Marie Christin précise que l'origine de cette technique « n'est pas linguistique mais iconique »<sup>2</sup>. Chacun de ces noms propres, faisant partie du monde qui entoure le poète ou imaginé par lui, fonctionne comme un signe sonore, un icône chargée d'histoires multiples :

#### **Annexe (1)**

Alicante, Almeria,  
Arrecife  
sur l'aéroport national de Badajoz  
les obscurs Valerio, Constancio  
Hipolito et Feliciano  
Mardi, la grenouille  
mettez la tête à la fenêtre  
La vie est vide  
Nonito, un devin célèbre à Valverde  
[...].<sup>3</sup>

Philippe Clerc se distingue radicalement de James Sacré dont nous avons vu la prédilection pour le modèle narratif. Les noms propres (« Valerio », « Constancio », « Hipolito »...), les toponymes (« Alicante », « Almeria », « Arrecife »...), ainsi que les autres fragments, sont chargés d'histoires personnelles multiples mais elles sont restées cachées. La puissance significative du terme deviendrait ainsi « verticale » plutôt qu'« horizontale » : au lieu d'élargir le sens par l'emploi de termes génériques, comme c'est le cas de *Nocera*, Clerc le condense ici par l'emploi d'icônes graphiques. Si Clerc en modifie la technique

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Philippe Clerc », *op.cit.*

<sup>2</sup> Anne-Marie Christin, « Du polygramme à l'espace verbal : l'œuvre double de Philippe Clerc », *op. cit.*, p. 402.

<sup>3</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, *op. cit.*, p. 82.



linguistique, le but est toujours le même, produire une multiplicité de sens le plus simplement possible.

Dans *Johannes, Hermann* (désormais *JH*), la langue est prosaïque. Elle se fonde sur le mode de transcription des titres de journaux. Les textes comportent un très grand nombre de noms de rue (plus de 25 occurrences), d'avenues, de boulevards, d'allées et de routes : « rue de Bourgogne » (*JH*, 59), « le boulevard Duquesne » (*JH*, 97), « avenue de Basse-Normandie » (*Johannes, Hermann*, 145), « allée de Chastes » (*JH*, 20), « route de la Pierre Blanche » (*JH*, 147)... Les lieux et les enseignes des commerces (noms d'hôtels ; noms de cafés et d'églises) sont encadrés et organisés par l'emploi très fréquent des toponymes : « Dieppe » (*JH*, 8, 9, 10, 15, 93), « Paris » (*JH*, 33), « Menton » (*JH*, 27, 29), « Rouen » (*JH*, 145), « Pourville » (*JH*, 72, 76), « Newhaven » (*JH*, 108), « Lyon » (*JH*, 109), ce qui permet de mieux les localiser et de créer, par conséquent, un lien très pertinent entre l'écriture poétique et la réalité. Une telle démarche produit un intense effet de réel pour le lecteur.

Les noms propres occupent également une place très importante dans le tissu lexical de ce recueil. Ils s'écartent résolument du modèle de la liste, adopté dans *Rendez-vous sur la Roya* pour s'inscrire dans des espaces et des contextes plus précis : « Jean-Baptiste à l'angle/de la rue Gomboust et de la rue/de la Sourdière » (*JH*, 37), « François, Henriette, embrassades/dans le hall de l'hôtel Meurice » (*JH*, 37). Certains reviennent de manière systématique dans la trame des textes, tels que « Henri » (*JH*, 10, 13, 23, 109, 150, 151), « Hélène » (*JH*, 19, 50, 71, 93, 149) et « Jeanne » (*JH*, 24, 25, 79, 60, 80, 81, 82, 94, 107, 158, 160, 164). D'autres, comme « Albert » (*JH*, 10, 38, 42, 69) et « Georges » (*JH*, 16, 69) disparaissent complètement après la page 69, où l'on annonce leur mort.

L'écriture poétique de Clerc s'est dépouillée avec le temps, d'un recueil à l'autre. Les choix lexicaux se sont précisés d'un recueil à l'autre. Ils visent un rapport idéal avec le monde réel grâce à leur enracinement dans la perception directe du quotidien ainsi qu'à leur rapport référentiel puissant avec la réalité. Le tissu lexical du poème clercquien désigne un désir d'appréhender le monde sur le mode de générique et de dessiner un univers quotidien marqué par une grande simplicité.

L'analyse des réseaux lexiques montre que nos auteurs refusent d'identifier le beau et cherchent constamment à renouer avec la parole poétique la plus simple. Ils « marche[ent] sur

un fil [sémantique], quelques mètres au-dessus du sol »<sup>1</sup> pour mettre l'accent sur l'efficacité de la parole poétique au détriment de son élégance lexicale. Ils représentent des nouveaux modèles lyriques s'opposant aux inspirations solennelles et les paroles sacrées afin d'atteindre une voix juste, une voix intelligible. Jaccottet, avec sa langue désolée, dévoile une nouvelle voix lyrique « qui ne trompe pas et qui montre honnêtement son incertitude et son hésitation dans un monde brisé et ruiné »<sup>2</sup>. Sacré, quant à lui, s'exprime avec une voix humble mais vivante et juste qui, par l'évocation du monde qui l'entoure, prend conscience de sa propre présence. Alors que Clerc, avec sa voix neutre et générique, tend vers une écriture simple ayant un rapport distancié avec le quotidien afin de le consigner dans son aspect le plus immédiat.

### 2.2.2. Langages et effet de réel

L'effet de réel désigne un élément d'un texte littéraire dont la fonction est de donner au lecteur l'impression que le texte décrit le monde réel. Ce concept a été nommé et théorisé par Roland Barthes dans un court article de 1968, initialement paru dans la revue *Communications*. Il permet de justifier la présence d'éléments descriptifs qui semblent dénués de valeur fonctionnelle, comme la mention d'un baromètre dans ce passage de Flaubert : « un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons » ; ou la mention d'une petite porte dans ce passage de Michelet : « Au bout d'une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle. » Ces « détails inutiles » « ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* »<sup>3</sup> écrit Barthes à la fin de son article. Ils n'ont aucune autre fonction que de produire un effet de réel et d'affirmer, par conséquent, la contiguïté entre le texte et le monde réel concret<sup>4</sup>. Ce concept basé sur le principe mimétique, bien que créé pour des textes réalistes, ne peut s'appliquer pleinement que dans un cadre très restreint, celui du texte romanesque. Il est en effet très rare dans la poésie. Dans ses notes de cours et ses séminaires au Collège de France, Barthes propose une deuxième définition du concept, cette fois plus vaste que la première : « J'entends par "effet de réel" l'évanouissement du langage au profit d'une certitude de réalité : le langage se retourne,

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet : l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, J. Corti, 2003, p. 154.

<sup>3</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, t. III, 2002, p. 32.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25-32.

s'enfouit et disparaît, laissant à nu ce qu'il dit »<sup>1</sup>. La création d'un effet de réel dans un texte réaliste ne se limite donc pas seulement à l'existence des « détails inutiles », mais comprend tout un ensemble d'usages spécifiques du langage permettant au lecteur de percevoir l'œuvre comme étant réaliste, créant chez lui l'impression ou plutôt la certitude que ce qui est écrit a réellement eu lieu. Les réseaux lexicaux analysés plus haut constituent l'un de ces usages spécifiques par leur lien avec le monde concret ; ils établissent une relation pertinente entre la poésie et le monde réel, créent ainsi un intense effet de réel chez le lecteur.

Prenant appui sur les deux définitions barthiennes de l'« effet de réel », mais aussi sur l'étude lexicale précédente, nous remarquons que le langage poétique actuel peut se définir comme un message communicatif où le poète s'efforce de faire croire au lecteur que le contenu informatif de son œuvre est vrai et viable ; la référentialité de la langue jouant ici un rôle primordial. Il y a en fait un désir, partagé par tous les poètes dits « réalistes », de s'appuyer fortement sur l'aspect référentiel de la langue pour pouvoir contourner sa force fictionnelle et la rendre finalement plus réaliste aux yeux du lecteur. Voyons comment, à présent nous pouvons dégager des pratiques ou des usages langagiers spécifiques s'énonçant sur le mode de référentialité, permettant aux poètes de transmettre un message pouvant être considéré comme vrai par le lecteur.

### 2.2.2.1. Vers un langage « optique »

Le langage poétique de nos auteurs se caractérise généralement par son « optacité », la vue constituant le motif essentiel de la parole. Cet accrochement au regard s'explique par leur volonté d'affirmer au lecteur la viabilité et la référentialité du poème. C'est aussi la volonté de ne pas trahir leur expérience du monde sensible. Ainsi, Jaccottet dans *Chants d'en bas*, insiste à maintes reprises sur l'importance de la vision comme principale source d'inspiration et directe de sa parole, levant ainsi l'éventuel malentendu d'un retour à une métaphysique que le titre pourrait laisser accroire :

[...] Pourtant, c'est par les yeux ouverts  
que se nourrit cette parole, comme l'arbre  
par ses feuilles.

                                Tout ce qu'on voit,

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003, p. 113.

tout ce qu'on aura vu depuis l'enfance.<sup>1</sup>

Les yeux sont ici mis en valeur par un ensemble de procédés linguistiques. En premier lieu, l'emploi du clivage « c'est... que », qui insiste sur l'importance des « yeux » en tant que source des connaissances. L'addition de l'adjectif « ouverts » sert ici à mettre l'accent sur la réalité de ce qui est vu, par opposition aux yeux fermés du rêveur. En second lieu, la comparaison « comme l'arbre/par ses feuilles », affirme la certitude du parallèle à une réalité indéniable. Dans le même recueil le poète se contraint encore à « regarde[r] de tous [s]es yeux » pour élucider la réalité de l'au-delà car du mort, il ne reste que les os et rien ne le consolide, même pas « la pensée la plus profonde » :

Assez ! oh assez.  
Détruit donc cette main qui ne sait plus tracer  
que fumées,  
et regarde de tous tes yeux :  
Ainsi s'éloigne cette barque d'os qui t'a porté,  
ainsi elle s'enfonce [...],  
ainsi elle se remplit d'eau amère.<sup>2</sup>

Nous constatons clairement ici le désir du poète de faire obéir son écriture à l'exigence du regard. Dans d'autres reprises, les yeux permettent également d'observer le mécanisme de la mort à l'œuvre :

« Oui, oui, c'est vrai, j'ai vu la mort au travail  
et, sans aller chercher la mort, le temps aussi,  
tout près de moi, sur moi, j'en donne acte à mes deux yeux  
adjudé ! Sur la douleur, on en aurait trop long à dire.  
[...]»<sup>3</sup>

D'un point de vue général, on remarquera que les verbes liés à la vision, sont les plus employés dans les poèmes de *À la lumière d'hiver*. Ils apparaissent ainsi dans plus de soixante énoncés (13 occurrences dans *Leçons*, 14 dans *Chants d'en bas*, 7 dans *À la lumière d'hiver* et 28 dans *Pensées sous les nuages*). Ils introduisent le plus souvent des compléments formés de signifiants réalistes : « On voit de jour en jour son pas moins assuré » (*ALH*, 12), « voyez ce qui brise votre règle entre vos mains » (*ALH*, 18), « je n'ai vu que cire qui perdait sa flamme »

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 79.

(ALH, 25), « je l'ai vue droite » (ALH, 37)... Dans l'exemple ci-dessus, le verbe « regarde » introduit des images visuelles captées sans ciller par les yeux du poète. Rajoutons les énoncés construits à partir d'observations visuelles sans que le poète n'utilise explicitement le verbe « voir », comme dans l'exemple suivant :

Derrière la fenêtre dont on a blanchi le cadre  
(contre les mouches, contre les fantômes),  
une tête chenue de vieil homme se penche  
sur une lettre, ou les nouvelles du pays.  
le lierre sombre croit contre le mur.<sup>1</sup>

Pour Jaccottet, le regard est le fondement d'une poétique pour exprimer la condition humaine. Il est l'axe central autour duquel se construisent les effets de réel et par contamination affecte le regard du lecteur.

Si James Sacré, lui aussi, accorde au regard une importance capitale, sa pratique poétiques l'incline à un fait d'observation alors que Jaccottet meut la vision dans un au-delà du visible. Dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, Sacré tisse les liens intimes de texte comme prolongement du regard :

J'aimerais pouvoir écrire des poèmes très figuratifs  
Qu'on verrait dedans sans pouvoir se tromper  
La couleur de Marrakech par exemple avec au loin la Koutoubia.<sup>2</sup>

James Sacré précisera : « J'ai dit cette phrase comme une sorte de regret de ne pas pouvoir être plus lié au visible »<sup>3</sup>, comme les peintres figuratifs qui « figurent [nettement] ce qui paraît devant leurs yeux »<sup>4</sup>. Il y a chez Sacré ce balancement d'un double désir : rendre visibles à la manière de la peinture et le regret de ne pas y arriver. James Sacré ne serait-il pas trop modeste ? *Une fin d'après-midi à Marrakech* nous montre au contraire que le poète n'a rien à regretter :

Il y a des gerbes d'orge rassemblées en tas, un appareillage de grands paniers pour les mules fil de fer et bois léger abandonné dans le chaume, on voit plus loin très peu de jardin, la couleur brûlée de quelques fermes. [...]. Il faudrait savoir nommer

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>3</sup> « Entretien avec James Sacré », novembre, 2015, Annexes.

<sup>4</sup> *Ibid.*

(mais d'une façon plus intime que dans les notes de linguistique et d'ethnographie de monsieur Laoust, *Mots et choses berbères*) ce qu'on voit sur une étagère dans la première pièce à l'étage d'une de ces fermes (grands plateaux de cuivre à trépied, un cône en paille tressée) et dans la pièce principale les simples banquettes le long des murs et la table basse, un enfant sert une collation de laitage et de pain frais avec du beurre.<sup>1</sup>

Sacré regarde et ce qu'il décrypte produit une image instantanée du paysage observé. Nous le percevons d'abord à travers les choix des verbes de la vision qui introduisent une série de propositions réduites à la simple nomination des choses vues. Le poète ne garde que la seule fonction dénotative en les privant même de tout caractère utilitaire. Le poème devient le geste de la conscience désignant la saveur du monde, pour le goûter tel qu'il est dans sa fraîche nouveauté, indépendamment de tout contexte, tout ornement ou emploi rhétorique qui pourrait rendre l'image moins visible étant résolument exclu. La quête d'un langage visuel s'accroît par l'objectivité totale de la description. Le poète recourt soit aux formes impersonnelles (« il y a » et « il faudrait »), soit au pronom indéfini « on » qui, bien qu'il puisse désigner en partie le « je » caché du poète, relaie objectivement les choses vues. Les techniques visuelles du langage se révèlent enfin à travers le système adjectival adopté. Par leur valeurs matérielles, « rassemblées », « tressé » (forme), « grands » (dimension), « basse » (position), « léger » (poids), « brûlée » (couleur), « simples » (aspect), les épithètes soutiennent l'objectivité et la réalité du texte.

Le modèle du poème visuel se manifeste également dans les poèmes de *Si peu de terre, tout*. Le regard motive l'écriture du poème et peut être à l'origine de l'expression d'émotions personnelles, comme le montre l'exemple suivant :

Place de la fontaine aux quatre dauphins  
On est toujours un peu déçu à cause des bâtiments proches  
Qu'on voudrait plus élégants fenêtres et façades  
Plus nettement baroques et prises mieux dans un volume d'arbres.  
C'est en somme assez banal ce carrefour de rues, et plutôt que la fontaine  
S'y trouve comme encore en un jardin de pierre, elle a l'air  
De gêner surtout le trafic.  
Mais dans un recoin il y a quand même des marronniers.  
Entre les voitures qui sont rangées dessous, et le mur  
Des cacas d'oiseaux font des couleurs d'ocre et de calcaire

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 56.

[...].<sup>1</sup>

La composition accompagne le regard panoramique du poète : les choses sont recensées du plus loin au plus près, des plus grandes aux plus petites. Les adjectifs « proches », « élégants », « baroques », « ocre » et « calcaires » précisent plus qu'ils ne décrivent. Ce regard qui recense est à peine bousculé par une subjectivité déceptive : « On est toujours un peu déçu », et de son souhait, « on voudrait », ainsi que par l'emploi de l'adjectif axiologique « banal ».

Le regard prend d'ailleurs sa valeur dans le langage poétique sacréen par la focalisation sur des détails qui se trouvent le plus souvent détachés du contexte par deux parenthèses. La mention des ustensiles (grands plateaux de cuivre à trépied, un cône en paille tressée) dans le premier exemple en est une bonne illustration. Nous pouvons évoquer une forme de vacuité visuelle que nous pourrions classer au même rang que les « détails inutiles » évoqués par Barthes au sujet des romans réalistes de Flaubert et Michelet. Cependant, chez Sacré ils désignent bien un réel vécu par le poète lui-même, et non pas un réel inventé. Le regard constitue pour Sacré l'un des principaux motifs de l'écriture. Si le regard peut embrasser la totalité d'un monde, le mot peut-il dire la singularité de la chose vue ? Nous l'avons vu à plusieurs reprises, la narration bancale – le gauchissement du style de James Sacré – ne désigne-t-il pas tout autant qu'il achoppe à dire ce qu'il voit ? Ainsi du corps de Jillali qui se donne à voir tout comme il se voile ou la disparition du monde paysan rapportée à la ville de Marrakech ne se présentent-elles pas comme des métaphores littérales – qui nous transportent d'un point à un autre – du passé au présent – du désir au regret. L'écriture déceptive de James Sacré s'incarnerait dès lors dans une ontologie manquée par la discontinuité même de sa langue.

Chez Philippe Clerc, le langage poétique épouse la visibilité des choses grâce aux techniques mécaniques de l'écriture, empruntées à la machine, en particulier à la photographie. L'acte de l'écriture se caractérise par l'emploi répété de l'ellipse : une femme **rousse**, les lèvres **corail**, un enfant **roux** bien **peigné**, [...], **Grand** dôme **blanc**, [...], un **petit** homme en maillot **vert** »<sup>2</sup>. Il s'agit ici de rassembler, dans l'espace du poème et d'une

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit., p. 79.

<sup>2</sup> Philippe Clerc, « Annexe (3) Gênes-Naples », *Rendez-vous sur la Roya*, op. cit., p. 88. (C'est nous qui soulignons)

manière extrêmement simple et immédiate, un certain nombre de captations visuelles. C'est en somme l'idéal de la nomination simple consistant, pour dire le réel, à nier complètement les procédés littéraires et à les remplacer par des procédés photographiques. Le système adjectival dépouille le lexique de tous ses pouvoirs (figuratif, descriptif, récitatif, discursif...) afin de nous mettre en rapport direct avec le visible, comme le rappelle Tzvetan Todorov :

En lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autres règles que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est.<sup>1</sup>

Opter pour la platitude n'exclut pas une esthétique singulière. Écrire aide à vivre et à mieux saisir le réel en le confrontant à la langue.

#### **2.2.2.2. Toponymes et onomastique**

Partons d'un constat, les noms de lieux et de personnes renforcent l'authenticité et la visibilité de l'écriture et son degré de réalisme ; associés à des réalités extratextuelles ils renvoient, pour le lecteur pris à parti, à « la vie-vraie ». Grâce à cette forte charge référentielle, ils permettent d'éviter toute sorte d'ambiguïté dans le poème. Peut-on dès lors considérer leur présence comme un des procédés distinctifs de l'écriture réaliste ? Chez Jaccottet, ces noms restent minoritaires, voire quasiment absents. Visant une poésie objective et universelle, le poète cherche constamment à gommer toute trace autobiographique ou subjective. Dans *À la lumière d'hiver*, les deux personnes à qui le poète se réfère le plus souvent, sans jamais les nommer, sont sa mère et son beau-père. Cependant, il veille toujours à en faire des référents. Il en va autrement pour Sacré et Clerc qui accordent une extrême importance aux noms de lieux et de personnes. En effet, leur poésie, jaillie d'observations et de notations personnelles écrites à la lumière de la vie quotidienne, nécessite en permanence d'être confirmée et « géolocalisée » par des marques référentielles.

Les toponymes et l'onomastique se trouvent indistinctement dans les titres des recueils (*Une fin d'après-midi à Marrakech*, *Nocera*, *Rendez-vous sur la Roya*, *Joannes*, *Hermann*) et dans les titres des poèmes (« Dans la chartreuse d'Avignon » (SPT 99), « À trois endroits d'Aix-en-Provence » (SPT 79), « Northampton est une petite ville, en Amérique du Nord »

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, « Présentation », dans *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov dir., Paris, Seuil, 1982, p. 7.



(FAM 195), « Nicole » (RSR (63), « Dieppe » (J 8), « Rouen » (JH 144). Ces titres constituent un important facteur de lisibilité de l'œuvre poétique par leur statut « d'embrayeurs » du texte : leur emploi dans les titres crée une forte charge référentielle qui par effet de levier renvoie à une réalité stable, parfois connue mais surtout éloigne le lecteur de tout soupçon de fictionnalisation. Kerstin Jonasson voit dans l'emploi du nom propre un « moyen de référence par excellence »<sup>1</sup>, « désignateur direct et rigide »<sup>2</sup>. Il écrit :

Désignateur direct, parce qu'il renvoie au particulier directement, sans l'intermédiaire d'un sens lexical codifié, désignateur rigide, parce qu'il désigne le même particulier dans tous les mondes possibles.<sup>3</sup>

Il en va de même pour Daniel Lançon qui désigne leur rôle dans la référentialité du langage :

À l'échelle de l'énoncé, la mention de patronymes, de toponymes ou d'événements renvoie à des éléments référentiels incontournables même si, *de facto*, ils se lisent dans le contexte pseudo-fictionnel de la poésie.<sup>4</sup>

Regardons maintenant de plus près la fonction référentielle des noms de lieux et de personnes dans le texte à travers les exemples suivants :

On voit, quand on arrive à Sidi Slimane, les feuillages mal foutus des eucalyptus.<sup>5</sup>

Dans les jardins de Beni Mella elle [l'eau] est partout parmi des rosiers droits, parmi des arbres divers palmiers peupliers, elle s'en va très fort et plaisir dans le jeu savant des rigoles et des bassins.<sup>6</sup>

Francine découvre le corps de son ami  
poignardé rue de la Morinière  
Le gardien de l'hôtel  
la prend dans ses bras.<sup>7</sup>

Un astéroïde est tombé  
à l'est de Dieppe

---

<sup>1</sup> Kerstin Jonasson, *Le Nom propre, Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> Daniel Lançon, « Un poète-voyageur : James Sacré au Maghreb », dans supplément *Triages*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>5</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>7</sup> Philippe Clerc, *Johanne, Hermann*, *op. cit.*, p. 98.

lourd comme une charrette  
nous affirme René Gouffin.<sup>1</sup>

Dans ces exemples, les toponymes (« Sidi Slimane », « Beni Mella », « rue de la Morinière », « Dieppe ») ne sont ni imaginaires ni neutres, mais bien réels. Sidi Slimane et Ben Mella sont deux villes marocaines où Sacré a fait plusieurs séjours en compagnie de Jillali et, la rue de la Morinière, située à Dieppe, se retrouve souvent dans les évocations de Clerc. Ces toponymes servent de points d'ancrage et rétablissent la performance des énoncés en les embrayant sur un extra-texte valorisé. Il est dès lors possible de vérifier les informations relatées par les poètes en se référant tout simplement à la réalité. Il en va de même pour « René Gouffin » qui désigne un individu spécifique, un particulier. Son emploi rend les propos du poète plus authentique et réel.

Nous pourrions attribuer à la toponymie ce que dit Jean Jouve à propos de l'onomastique qui la décrit comme « un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel [qui donne] une densité référentielle à des noms complets qui miment l'état civil »<sup>2</sup>. On serait tenté - tout lecteur en est tenté - de retrouver dans les titres des recueils ou de poèmes des éléments proprement biographiques. Philippe Clerc devance cette tentation en reconnaissant à la toponymie un simple rôle décoratif dans le texte :

Les noms des rues, en particulier les noms, les prénoms, les lieux, dans mon esprit, ce n'est pas tellement le réel justement, c'est plutôt un décor de théâtre, un décor voulu comme dans une pièce de Shakespeare dans laquelle un écriteau annonce : « On est à la cour du roi de France ». Tout est artificiel, simplement cela nomme un lieu dans lequel les personnages interviennent, s'agitent, mais cela n'a aucun rapport avec la réalité.<sup>3</sup>

« Francine », « René Gouffin », « Nicole » sont-ils réels ? Sans doute mais le plus fondamental est bien le réseau des connotations qu'ils vont susciter. Noircueil est bien le héros à l'âme noire au seuil de la vie, Candide, l'ingénu et Emma Bovary oscille entre le désir de l'amour « aima » et l'enlèvement de la province dans la *mimésis* du couple « Bovary/bovin » comme le note justement Jean Jouve (*ibid.*). « Il est vrai - écrit Roland Barthes - que j'ai avec les noms propres un rapport qui m'est énigmatique, qui est de l'ordre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>2</sup> Jean Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, p. 89.

<sup>3</sup> « Entretien avec Philippe Clerc », *op. cit.*

de la signifiante, du désir, peut-être même de la jouissance. La psychanalyse s'est beaucoup occupée de ces problèmes et l'on sait très bien que le nom propre est, si je puis dire, une avenue royale du sujet et du désir »<sup>1</sup>. Chez James Sacré, l'accumulation toponymique n'est-elle pas le signe du désir, déçu certes, mais du désir de retrouver un réel fuyant, celui de l'enfance et des bonheurs enfuis ? Chez Philippe Clerc, la scrupuleuse notation des toponymes (« Alicante, Almeria/Arrecife » (*RSR* 82), « Rossignano/le bœuf de Pavie./vada/Parfum de pin/Cecina/La ville est éloignée de la gare. Fin de voyage » (*RSR* 90), « Quartier Sainte-Marguerite, Paula/près du blockhaus » (*JH* 67), n'est-elle pas le désir de faire « un arrêt sur image » dans le réel fragmenté nécessairement labile de ce qui fige ?

### 2.2.2.3. La véracité du langage

L'énonciation poétique réaliste tend vers l'extrême sincérité. Le poème ne s'écrit plus dans une langue abstraite, dogmatisée et antérieure à la parole individuelle. Le poète ne possède pas une réserve donnée de vocabulaire mise à sa disposition qu'il convoquerait *ad libitum*. Il lance l'écriture de son poème dès qu'il se met en communication directe avec le réel. Le langage poétique devient ainsi une démarche naturelle et spontanée qui, plutôt que de cacher le réel, le fait apparaître d'évidence. Pour nos poètes, il est donc question d'utiliser un langage s'accordant parfaitement à la réalité, montrant réellement la profondeur et l'intégralité de son sujet, et répondant au mieux aux circonstances vécues. Dans leurs œuvres poétiques, Jaccottet, Sacré et Clerc, cherchent, chacun avec son mode d'expression personnel, à mettre en avant la sincérité de leurs écritures. En ce qui concerne Jaccottet et Clerc, et la question de la transparence de leur écriture, nous avons déjà abordé cette question dans l'étude des isotopies. On l'a vu, elle se manifeste chez Jaccottet à travers la mise en œuvre d'un langage poétique reflétant d'une manière très précise son expérience de la mort. Le langage reflète l'ambiance de tension créée par la mort, se montrant tantôt vulgaire et grossière, quand il s'agit de montrer sa brutalité, « on peut nommer cela horreur, ordure », « ordure non à dire ni à voir : à dévorer » (*ALH*, 22) ; tantôt offensif, quand il s'agit de désigner la faiblesse de l'être humain devant son destin, « arrachez-lui le souffle : pourriture » (*ALH*, 27) ; tantôt révolté par l'injustice de la divinité de nous avoir accablés par un destin effrayant, « L'illimité accouple ou déchire » (*ALH*, 22), « qui se venge, et de quoi, par ce crachat ? »

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 321.

(*ALH*, 27). La modification permanente de l'aspect du langage révèle un désir de sincérité et de justesse chez le poète, susceptible de produire un effet au moins égal de réel chez le lecteur. Dans le cas de Clerc, la transparence de l'écriture se manifeste, comme nous l'avons déjà vu, par l'extrême neutralité des énoncés qui provoque constamment un effet mécanique. Nous y rattachons l'usage des langues étrangères. Le poète aime glaner des énoncés lus ou entendus dans son entourage pour les intégrer dans ses notations poétiques. Ces énoncés font bouger le rythme monotone des fragments et expriment surtout un désir de sincérité.

Quant à l'écriture de Sacré, elle constitue un cas d'étude intéressant puisqu'elle présente, outre la transparence et la visibilité des lexiques, un nouvel élément renforçant sa sincérité, l'effet d'oralité qui s'en dégage de manière frappante. Le poète s'exprime clairement sur ce point :

L'oralité, mais il s'agit seulement, à l'occasion, d'écrire comme je parle, c'est-à-dire, donc, d'écrire, forcément [...]. Je voudrais pouvoir utiliser toute l'épaisseur de ma langue en mes poèmes, passer d'un niveau de langue comme on dit [...] à un autre, ou les mêler, sans souci de hiérarchies. Je ne me pose pas la question d'une authentique ou feinte présence de l'« oralité » : c'est avec toute ma langue que je cherche, assez vainement semble-t-il mais quand même, à vivre (en écrivant) dans la nuit du mot poésie.<sup>1</sup>

Ici, Sacré est très clair : l'écriture du poème ne consiste pas à préférer un langage à un autre, ce qui conduirait à une écriture artificielle ne reflétant pas sincèrement le réel, mais plutôt à adopter un langage spontané et naturel qui mêle, s'il le faut, tous les niveaux de langage (soutenue, courante et familière) pour s'adapter au mieux au discours quotidien. En parcourant l'œuvre poétique de Sacré, nous constatons que les deux derniers niveaux sont les plus utilisés, ce qui est tout à fait logique. En effet, ils permettent au poète de s'approcher au mieux du langage populaire, doté de cette liberté grammaticale et de cette souplesse dans l'expression, mais aussi d'éviter la grandiloquence et les épanchements de l'écrit :

J'ai peut-être aussi un goût pour l'oral parce que, contrairement à celui de l'écrit, le modèle de l'oralité est beaucoup plus tolérant et accueillant. Pour l'écrit, à chaque fois qu'on vous enseigne comment écrire ou comment tourner un discours etc...,

---

<sup>1</sup> *Recueil* n° 23/24, Seyssel, Champ Vallon, 1992, p. 73.

c'est toute une série de règles et le refus d'un tas de choses qu'on vous impose, tandis que dans l'oralité, il n'y a pas ces contraintes.<sup>1</sup>

L'effet d'oralité provient de la convergence de plusieurs éléments familiers : l'emploi des mots « familiers » ou « vulgaires », que nous avons déjà abordé dans l'étude des champs lexicaux, le patois vendéen, les fautes grammaticales ainsi que les formulations grammaticales de la langue parlée.

### 2.2.2.3.1. Le patois vendéen

Le patois vendéen est, pour Sacré, la langue de l'enfance et de sa vie à la ferme. C'est le langage de la famille et de tous les paysans de Cougou, dont le père, s'en réclame vivement. Son emploi dans certains recueils, notamment dans ceux traitant du vécu vendéen (*Cœur élégie rouge*, *Rouzigogne*, *Ancrits*, *Si peu de terre*, *tout*, etc.) ne cherche pas à donner une couleur locale au poème, mais plutôt, à exprimer la langue originelle de cette terre. Le souvenir pour être nommé s'enracine dans une langue primordiale. Il s'agit tout simplement d'un vécu linguistique qui résonne encore dans la mémoire du poète et qu'il préfère restituer tel quel. En parcourant les recueils de notre corpus, notamment *Si peu de terre*, *tout*, nous pouvons en extraire quelques exemples :

- « La puput » (*SPT*, 8) pour « la huppe », « une grolle » (*SPT*, 46) pour « un corbeau », « arauder » (*SPT*, 54) pour encourager les bœufs par le chant, « des lumas » (*SPT*, 89) pour « des escargots », « la bie d'eau » (*SPT*, 110) pour « la cruche d'eau », « fil en trois » (*SPT*, 50), pour une boisson d'été à base d'eau de vie, « la castille » (*FAM*, 31) pour la « groseille à maquereaux », « se caniger » (*FAM*, 103) pour « se blottir ».

Ces termes patoisants façonnent l'identité de la terre et des hommes et, malgré leur nombre restreint, suffisent à produire un effet d'oralité évident.

Mais la présence du patois ne se limite pas à l'utilisation des termes patoisants. Ainsi, le mot lui-même « patois », est fréquemment utilisé dans les poèmes, son sens change en fonction du contexte. Sacré l'associe souvent à la saleté et à la paillardise de la vie paysanne en Vendée :

---

<sup>1</sup> « Entretien avec James Sacré », *op. cit.*

Le patois qu'ils [les paysans] disent, cette espèce d'âne grotesque  
Avec ses yeux sales, ses bruits  
De temps en temps, on le fait braire, pour en rire.<sup>1</sup>

Le patois est associé à la saleté de la vie paysanne, et d'autre part, il est grotesque et indésirable à l'oreille par son manque de raffinement. Il peut choquer l'oreille de la même façon que les ânes le font par leur braiement. Le système d'allitération, les [p], [g] et [r] souligne la grossièreté et la brutalité animale comme celle du monde paysan.

Le patois est la langue du terroir, on l'emploie quand on travaille à la ferme : « Quand même ça continue une voix (c'est mon frère) parle quand même en patois mouvements dans les granges geste pour arracher une parcelle au bout du jardin »<sup>2</sup>. Sacré le présente comme une langue vivante, pratique et populaire, parlée dans un cadre très limité qu'il résume grammaticalement dans le verbe : « une paysanne qui patoise à travers son français d'école »<sup>3</sup>.

Dans cette perspective, l'emploi du patois devient un révélateur de réel, s'opposant par sa grossièreté mais aussi par sa vitalité au raffinement du français écrit. Sa puissance poétique et révélatrice d'un monde possède une capacité supérieure au langage recherché : il est non seulement le seul à exprimer la vivacité de la terre mais à rendre compte de l'expressivité des choses et des êtres.

Nous pouvons rattacher l'usage du patois à l'emploi de quelques mots familiers ou venant de l'ancien français. Ces termes enrichissent le langage poétique de Sacré et affirment son authenticité tout comme ils en renouvellent le sens. Prenons par exemple le verbe « trimer » (*FAM*, 35) qui désigne, outre le travail pénible dans les champs, l'absence de goût pour le travail. Le poète l'emploie pour exprimer son impatience et sa maladresse d'enfant face à la pénibilité des travaux des champs. Son synonyme « peiner », ne peut pas désigner les deux sens à la fois. C'est le cas également du verbe « poigner », qui figure dans cet exemple :

Parce que le vent se rue comme une colère  
À l'entour de l'appartement  
On se croirait dans une campagne dérangée par la peur, en fait

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.*, p. 49.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 89.

C'est qu'un peu de solitude qui poigne des sentiments.<sup>1</sup>

« Poigner » n'existe plus au Dictionnaire de la Langue Française depuis 1903, pourtant James Sacré le conserve. « Poigner » signifie en effet, plus que des synonymes plus soutenus comme « émouvoir » ou « saisir », la forte émotion négative qui « empoigne » la campagne à cause de la peur ou de la solitude

### 2.2.2.3.2. Les fautes grammaticales et les formulations du français parlé

« Le français écorché »<sup>2</sup> est l'un des éléments cruciaux dont dispose Sacré, au même titre que le patois, pour laisser apparaître l'oralité de son langage poétique, et par conséquent, son authenticité et son effet de réel. Béatrice Bonhomme voit dans ce langage oral un procédé poétique très puissant qui permet de toucher au mieux à la réalité :

Il s'agit, en effet, d'accroître la puissance poétique de la langue en y laissant proliférer la mauvaise herbe de l'oralité, d'estropier la norme grammaticale pour que se fasse entendre la manière boiteuse d'habiter le monde qui est celle du peuple qui manque, d'inventer les figures et les territoires de cette universelle ruralité.<sup>3</sup>

Il s'agit d'introduire des expressions appartenant à la langue parlée et de transgresser consciemment quelques règles grammaticales. Nous en relevons quelques exemples :

- L'emploi du pronom indéfini « ça » : « le linge sale de tout le monde **ça** allait dans le même paquet » (*SPT*, 10), « Que dit la voix d'une maman **ça** donne envie/De faire des bêtises » (*SPT*, 29), « Des souvenirs de presque rien **ça** fait plaisir » (*SPT*, 30), « **ça** ressemble tellement toute la campagne d'un pays » (*SPT*, 47)...

- La négation tronquée : « regarde pas » (*SPT*, 12), « le silence a pas bougé » (*SPT*, 13), « Je voudrais pas trop dire » (*SPT*, 14)...

- L'élision du « e » : « tout l'monde » (*SPT*, 17), « Comme un p'tit peu d'herbe » (*SPT*, 30), « les jours de s'maine à la campagne » (*SPT*, 44), « portrait d'famille » (*SPT*, 61), etc...

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 42.

<sup>2</sup> Selon l'expression de Marie-Ange Labonne-Paoli, voir *James Sacré ou la poésie de l'humilité*, op. cit., p. 170.

<sup>3</sup> Béatrice Bonhomme, « James Sacré, entre lyrisme retenu et littéralité », dans *Chantiers du poème*, op. cit., p. 249.

L'élision peut toucher d'autres voyelles, « Si t'ouvres le portail » (*SPT*, 28), ou des pronoms complets, « faut pas pousser » (*SPT*, 33), « faut pas avoir peur » (*SPT*, 109)...

- L'emploi du « que » explétif : « tire bien/*Que* disait la mère » (*SPT*, 11), « le cœur *que* tellement ça bouge » (*SPT*, 20), « Quelqu'un me le donne/À cause *que* j'écris des poèmes » (*SPT*, 34), « à cause *que* le temps respire » (*FAM*, 33). L'emploi du « que » permet d'introduire des complétives qui alourdissent le rythme de la langue en produisant des maladresses syntaxiques. Le « que » peut enfin incorrectement remplacer un « où » « pays qu'on mange » (*SPT*, 61), « la vie *qu'*on s'est débattu dedans » (*SPT*, 84), « une mémoire *qu'*on s'est perdu dedans » (*SPT*, 108). Ces formulations s'inscrivent dans des habitudes de langage courant et proviennent de l'enfance du poète.

- Des constructions déformées ou mal formulées :

Au moment de que je sais pas dis  
Est-ce que tu  
Quelque chose de bien pris  
Viens presque rien le cœur  
Oublié pourtant comme je t'aime  
Ça se défait tout je t'aime.<sup>1</sup>

Malmener la langue c'est poursuivre obstinément l'objectif de la vitalité et de sa sincérité, au détriment de sa beauté et de sa forme correcte qui pourrait stériliser le sens. Sacré l'exprime franchement :

Je n'aime pas cette mise à l'écart de ces mots « familiers » ou « vulgaires » pas plus que la mise à l'écart de beaucoup d'anciens mots, la mise à l'écart des mots un peu patoisants, la mise à l'écart des « fautes » de grammaire qu'on utilise dans la langue courante, des formulations grammaticales de la langue parlée, qui ne sont jamais relevées ni dans les dictionnaires ni dans les grammaires, et qui sont pourtant très vivantes dans la langue de tous les jours, etc...<sup>2</sup>

James Sacré explore toutes les failles de la langue pour se forger un langage vrai et vivant lui permettant d'instaurer une communication amicale et rassurante avec le lecteur. Il s'agit de restituer le langage que l'on parle dans la rue, à la campagne, à la maison, le langage de tous les jours. Pour le poète, le langage ne peut être que naturel et spontané, et jamais

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit, p. 21.

<sup>2</sup> « Entretien avec James Sacré », op. cit.



recherché, le réel étant le seul motif qui détermine sa grammaire et ses lexiques. Une telle démarche crée un intense effet de réel chez le lecteur.

### 2.2.3. Les images rhétoriques : leur rôle dans la révélation du réel

Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, la structuration du réel passe notamment par la concrétisation dans la poésie et le renforcement de ses liens référentiels avec la réalité. Mais nous verrons ici qu'elle réside aussi dans des stratégies de mises en rapport et de mises en relation entre les différents éléments du texte afin qu'il s'approche au plus près de la réalité qu'il a l'intention de représenter. Propos qui paraissent *a priori* paradoxaux, dans la mesure où l'image est traditionnellement considérée comme un artifice, un ornement de style visant à séduire le lecteur. Dans la littérature classique, par exemple, plus un texte foisonnait en figures mieux il était accueilli par le lecteur et les critiques. De ce point de vue, l'image constituerait un obstacle à toute « mimesis » et irait à l'encontre d'un effet de réel car elle voilerait plus qu'elle ne montrerait, détournerait plus qu'elle ne désignerait la réalité. C'est dans ce sens-là que vont certains courants de la critique contemporaine, notamment le Groupe  $\mu$ , qui ne voit dans l'image que mensonge et illusion :

Une fois liquidée l'idée que l'art est un agrément qui s'ajoute, il deviendra possible d'envisager la rhétorique non plus comme une arme de la dialectique, mais comme le moyen de la poétique. Car, en principe du moins, l'orateur n'utilise la métaphore que pour conjurer la contradiction, tandis que le poète y a recours parce qu'il s'en enchante ; mais elle n'a d'efficace, de part et d'autre, qu'en tant qu'elle *divertit*, en tant qu'elle est créatrice d'illusion.<sup>1</sup>

Selon  $\mu$ , la figure diminue la transparence du signe et crée une opacité dans le discours poétique « dans la mesure où il se montre lui-même avant de montrer le monde »<sup>2</sup>. Néanmoins, il n'existe pas de langage poétique transparent d'où soit exclue toute figure. Même « le style, [...] le plus sobre reste lié à ces effets de sens seconds que la linguistique nomme des connotations »<sup>3</sup>, affirme Gérard Genette dans *Figures II*. Dans cette logique où la totale mise à l'écart de l'image est impossible, les poètes réalistes contemporains tendent vers une utilisation épurée et réajustée de l'image, afin que cette dernière soit à la mesure du réel. Ils se précipitent pour manifester leur opposition à certaines rhétoriques. D'une part, ils

---

<sup>1</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 47.

s'opposent fermement au code de la rhétorique classique dans laquelle l'emploi de l'image est inscrit dans une logique artificielle dont le but est d'embellir le texte aux yeux du lecteur au détriment de sa réalité. D'autre part, ils se montrent très méfiants à l'égard de la logique surréaliste pour laquelle l'image est basée sur le rapprochement *quasi* automatique, presque mécanique, de deux réalités distinctes. Ils s'inscrivent en fait dans une nouvelle logique figurative qui met en avant la justesse et la vérité du langage poétique, rendant ainsi à l'image son pouvoir cognitif que les surréalistes ont diminué ou plutôt annulé par le fait de forcer le rapport entre les mots et les choses.

Au sein de cette tendance générale de réhabilitation de l'image, nous allons examiner, dans les pages qui viennent, la position de chacun de nos auteurs vis-à-vis de l'emploi de l'image et de son rôle dans la révélation du réel.

### **2.2.3.1. Les images rhétoriques chez Philippe Jaccottet : entre méfiance et nécessité**

Avant d'examiner le réseau figuratif chez Jaccottet et son rôle dans le saisissement du réel, il nous paraît indispensable de clarifier la relation embrouillée du poète avec l'emploi des images. D'une part, le poète s'exhorte sans cesse à s'en méfier alors que ses textes poétiques en sont jonchés. D'autre part, il craint leur séduction et leur charme parce qu'elles pourraient, par leurs artifices, faire écran à la réalité, mais en même temps, il croit en leur pouvoir de dévoiler le mystère des choses et de donner forme sensible à ses visions abstraites. De quel type d'images s'agit-il donc chez Jaccottet ? En fait, Jaccottet rectifie dans le même temps non seulement ses réflexions sur la mort, mais aussi son esthétique poétique tout entière, au sein de laquelle, la construction des images. Celles-ci sont soumises à un long travail de tri et d'épuration avant d'être jugées satisfaisantes :

Mais à mesure que je mûrissais, un tri a dû se faire entre les rythmes, les images, les mots étrangers qui occupaient encore mon espace intérieur, jusqu'à ce que n'y subsistent plus que les moins étrangers d'entre eux, toujours plus secrets et plus rares.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p. 320.

La méthode de Jaccottet, qu'il élabore progressivement, au fur et à mesure de son expérience de vie, repose sur deux éléments essentiels. Premièrement, il a pris très tôt ses distances avec le modèle surréaliste de l'image connu par sa rareté et par l'écart aussi grand que possible entre les deux réalités mises en scène comme Breton le proposait dans le *Manifeste du Surréalisme* :

Nous savons que l'image métaphorique surréaliste est basée sur le rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue. [...]. Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus fort.<sup>1</sup>

Les surréalistes refusent les rapports trop simples entre les deux termes d'une image, y préférant l'effet frappant qu'apporte le rapprochement arbitraire et automatique. Ce rapprochement « fortuit » entre deux réalités trop lointaines crée une sorte d'opacité dans le texte, exigeant un grand effort de la part du lecteur pour trouver le référent autorisant un tel rapprochement. Une telle rhétorique produit en plus une beauté violente et quelque peu sauvage. Or, c'est cette torsion de l'image qui agace Jaccottet l'a poussé immédiatement à réagir :

Je crois qu'il y avait en moi, depuis longtemps, un agacement, un éloignement à l'égard de la poésie surréaliste, où l'abus de l'image me paraissait particulièrement net, et où je trouvais que, finalement, je ne voyais que des mots. C'est ce qui m'a écarté très vite du Surréalisme [...]. Il y avait là cette façon de se laisser aller au flux presque automatique des images qui me paraissait également aboutir à plus de littérature que dans les œuvres qui acceptaient des conventions littéraires plus dociles.<sup>2</sup>

Deuxièmement, le poète se méfie des images allégoriques spirituelles et transcendantes qui « cachent le réel [et] distraient le regard »<sup>3</sup>. Ces images proviennent souvent de la rêverie, détournent dès lors le regard du poète comme du lecteur, dans la mesure où elles font perdre le contact avec la réalité. Des images de ce type apparaissent dans les premiers recueils du poète tels que *Requiem*, *L'Ignorant*, *L'Effraye* et même dans quelques poèmes de *À la lumière d'hiver*. Souvenons-nous des images de l'« étrangère qui s'est glissée dans » la parole du

---

<sup>1</sup> André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1989, p. 49.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *De la poésie*, Entretien avec Reynald André Chalard, Paris, Arléa, 2005, p. 23.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 74.

poète avec un beau masque de dentelle et entretient une sorte de jeu de séduction ou celle de « la femme d'ébène et de cristal, la grande femme de soie noire » qui ouvre au poète un passage vers l'autre monde ou encore de celle de la femme qui pleure sous la neige, sous terre, et que seul le poète peut entendre lorsqu'il pose son oreille contre le sol. Jaccottet reconnaît que ces images sont des illusions, des moments de faiblesse et de fuite :

Presque aussitôt s'est produit un mouvement singulier, inattendu, suscité peut-être en partie par l'image de la neige et des oiseaux au ventre blanc qui s'était formée en moi, associant les idées de « passage », de « vol » et de « pureté » : un mouvement au-delà de notre monde, une traversée de la frontière du visible ; et c'est alors que j'ai vu les âmes des morts comme des bêtes blanches s'abreuvant à une eau éternelle. Maintenant, je me méfie à nouveau de l'élan qui m'a porté alors. Ce qui me gêne en lui, c'est qu'il m'ait emporté de l'autre côté, dans l'invisible ; parce que cela ressemble à une fuite.<sup>1</sup>

Ainsi, l'image à laquelle Jaccottet souhaite recourir, c'est l'image traduisible et fulgurante qui dévoile le réel et n'aide pas à le fuir, celle qui n'altère pas la communication entre locuteur et allocutaire. Jaccottet la décrit comme ceci :

Il est évidemment des images, des rapprochements qui ne naissent pas du tout du désir (inconscient ou non) de fuir, de cacher ou d'altérer le premier terme de la comparaison.<sup>2</sup>

L'étude de la structuration des réseaux analogiques dans *À la lumière d'hiver, Leçons et Chants d'en bas*, et plus précisément de la métaphore et de la comparaison nous fera comprendre leur rôle majeur dans la désignation du réel.

### **2.2.3.1.1. La métaphore**

Les objets poétiques que Jaccottet tente de représenter (la mort, la nature humaine, la fuite du temps, etc.), sont de nature sèche et abstraite, repliés sur eux-mêmes. Ils se placent à la frontière de l'invisible et ne se laissent pas « apprivoiser » par des mots simples. Afin de les saisir et de percer leurs mystères profonds, Jaccottet a souvent recouru à la métaphore, dans la mesure où elle permet de « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante et plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, op. cit., p. 330.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 115.

conformité ou analogie »<sup>1</sup>. En établissant des rapports d'analogie avec un hors-texte, c'est-à-dire avec la réalité extérieure, la métaphore peut ainsi dévoiler le langage poétique et illuminer, comme une fulgurante lueur, toutes ces notions énigmatiques. Jean Onimus affirme qu'« une métaphore vive [chez Jaccottet] nous met d'emblée au centre »<sup>2</sup> de l'idée.

Nous repérons dans notre corpus plusieurs constructions métaphoriques dont les fonctions nous paraissent dissemblables : la métaphore *in absentia*, la métaphore *in praesentia* et la métaphore prépositionnelle de type N1+de+N2. La métaphore *in absentia* est présente tout au long de *À la lumière d'hiver*, en ayant le plus souvent une fonction dénomminative et suggestive. Par sa faculté de fusionner les deux pôles de l'analogie en un seul terme, elle permet de concrétiser l'abstraction, en la substituant par des entités perceptibles. Elle la rattache à des réalités plus connues, issues du monde sensible, du quotidien qu'elle veut signifier et recréer. Regardons comment Jaccottet aborde la mort et la rend visible :

qui serait jour et nuit autour de moi comme un manteau  
ne pourrait rien contre ce feu, contre ce froid.<sup>3</sup> (1)

On le déchire, on l'arrache,  
Cette chambre où nous nous serons est déchirée,  
Notre fibre crie.<sup>4</sup> (2)

Qui se venge, et de quoi par ce crachat ?<sup>5</sup> (3)

Il s'agit, dans le premier et le troisième exemple, d'une tentative d'évoquer la mort sans la nommer en la substituant par des noms (« ce feu », « ce froid », « ce crachat »), aisément saisissables. Dans le même temps, chacun de ces noms condense plusieurs sens, établissant plusieurs rapports communs avec la mort. La métaphore du feu, par exemple, vise en fait à représenter la mort comme un danger mais aussi comme source de mal et de torture. De plus, le feu met en relief le caractère destructeur de la mort, sa capacité à brûler et réduire en cendres. Par cette image, Jaccottet suggère le pouvoir de la mort d'effacer le corps et « nous [en] laiss[er] moins de cendres/que feu d'un soir au foyer » (*ALH*, 33). La métaphore du froid vient renforcer la notion de douleur et de la torture par l'effet de contraste qu'elle produit avec

---

<sup>1</sup> Selon la définition de Pierre Fontanier, dans *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, p. 100.

<sup>2</sup> Jean Onimus, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, op. cit., p. 80-81.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 20.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 27.

le feu. Elle concrétise aussi un des effets les plus brutaux de la mort. La même paralysie que nous éprouvons quand nous endurons le froid se produit au moment de l'agonie : la mort paralyse le mourant et le rend incapable d'agir ou de s'exprimer « Muet, le lien des mots commence à se défaire/aussi » (*ALH*, 19). Quant à la métaphore du crachat, elle évoque l'humiliation et le mépris ressenti face à la mort, ce qui conduit, contrairement aux deux termes précédents, moins à une matérialisation qu'à une mise en relief de certains traits émotionnels. Nous savons que le crachat au visage constitue, socialement, une marque de mépris ou une grave insulte. C'est au sens figuré que le poète utilise le terme, tentant ainsi de présenter la mort comme un destin humiliant, souillant la nature fragile de l'être humain. Par cette métaphore s'exprime aussi la révolte contre l'injustice divine, responsable d'une peine si cruelle envers l'innocence de l'homme. On pourrait multiplier les exemples de ce type de métaphore à visée dénominative, qu'il s'agisse d'un « fer » (*ALH*, 21), d'un « fer si tranchant » (*ALH*, 23), d'un « couteau » (*ALH*, 79), d'un « merlin sombre » (*ALH*, 117), d'un « coin de pierre » ou d'une « hache fendante » (*ALH*, 37)...

Quant au deuxième exemple, nous avons affaire à une métaphore verbale où le comparant et le comparé sont tous deux supprimés. La dénomination n'est donc pas explicite usant plutôt de suggestion. En effet, dans le choix des verbes, Jaccottet rapproche la mort d'un monstre sauvage. De même, le remplacement de la mort par le pronom indéfini « on » traduit l'incapacité du poète de la nommer directement et simplement. La métaphore verbale met en relief la férocité du monstre, ainsi que la fragilité et la faiblesse de l'être, associé implicitement à une proie. Sa préférence à une métaphore nominale est d'ailleurs significative : elle produit une charge affective plus forte qui permet d'aller directement vers l'objet, en représentant la mort par son action sidérante.

Ces exemples non exhaustifs prouvent que la substitution n'élimine pas la justesse et la transparence de la métaphore. Le rapport d'analogie entre le comparant et le comparé est toujours accessible et jamais brouillé. Le comparé est aisément reconnaissable, soit par le contexte du poème lui-même, soit par le contexte général du recueil. Il suffit de le lire depuis le début pour constater qu'il s'agit toujours de la mort. L'emploi fréquent de la métaphore *in absentia* fait donc partie d'un style elliptique de condensation, en disant le moins de mots possibles pour suggérer le plus de sens possible. N'est-ce pas le style le plus honnête et le plus juste quand la parole est soumise à l'emprise de la mort ?

Quant à la métaphore *in praesentia*, elle est le plus souvent employée sous sa forme appositive. Elle établit une parfaite équivalence entre les deux pôles de l'analogie tout en les posant l'un et l'autre avec netteté. Elle joue ainsi un rôle de définition et d'interprétation. Jaccottet y a le plus souvent recours pour mettre en relief la nature fragile des hommes. Les exemples suivants le montrent d'une manière très claire :

L'homme, s'il n'était qu'un nœud d'air,  
faudrait-il, pour le dénouer, fer si tranchant ?<sup>1</sup> (1)

Un simple souffle, un nœud léger de l'air,  
une graine échappée aux herbes folles du Temps,  
rien qu'une voix qui volerait chantant  
à travers l'ombre et la lumière.<sup>2</sup> (2)

Un homme - ce hasard aérien,  
plus grêle sous la foudre qu'insecte de verre et de tulle,  
ce rocher de bonté grondeuse et de sourire,  
ce vase plus lourd à mesure de travaux, de souvenirs -,  
arrachez-lui le souffre : pourriture.<sup>3</sup> (3)

Dans ces exemples, il ne s'agit pas du tout, malgré les apparences, d'une métaphore filée, mais plutôt d'un enchevêtrement de plusieurs métaphores mettant en relief la légèreté et la fragilité de l'être humain. Le comparé, toujours l'homme, est présent au début de chaque strophe, sauf à la deuxième car elle est considérée comme une suite logique de la première. Les images métaphoriques « un nœud léger de l'air », « un simple souffle », « une graine échappée » et « une voix qui volerait », sont, entre elles, appositives et malgré leur appartenance à des réseaux très distincts, s'unissent par deux traits communs : la légèreté et l'invisibilité. Elles tissent donc un lien très fort avec l'âme humaine qui s'éloigne, par sa nature légère et invisible, de l'immédiat de la perception. La superposition de ces images ayant le même référent n'est qu'un procédé visant à montrer l'inégalité frappante entre l'homme et son destin.

Dans le troisième exemple, Jaccottet insiste encore sur la légèreté de la nature humaine par rapport à la lourdeur de son destin par l'emploi de l'image appositive, « ce hasard aérien » qui semble condenser toutes les images précédentes. Quant à la comparaison « plus grêle sous

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 27.

la foudre qu'un insecte de verre et de tulle », elle accentue encore la fragilité de l'être humain, le mettant en position d'infériorité vis-à-vis d'un être vivant aussi frêle et délicat que l'insecte. Les deux compléments de noms, « de verre » et « de tulle », insistent d'ailleurs, par leur nature sensible et délicate, sur la fragilité de l'insecte, dramatisant encore la situation de l'être humain. Les deux autres images métaphoriques vont dans le même sens. La première donne lieu à deux syntagmes prépositionnels très importants : « ce rocher de bonté [...] et de sourire », dont la relation prédicative suggère la fragilité sentimentale de l'homme par l'insistance sur sa pureté obstinée. Quant à la deuxième, par le biais d'une analogie avec un objet matériel très facile à casser, met l'accent sur sa fragilité corporelle.

Il reste enfin les constructions métaphoriques de type N1 + de + N2. Elles sont nombreuses dans l'œuvre poétique de Jaccottet et jouent un rôle très important dans la concrétisation de certaines visions du poète, comme par exemple celles du vieillissement ou la fuite du temps. En voici quelques exemples : « l'étrivière du temps » (*ALH*, 71), « le feu du temps » (*ALH*, 108), « ces pierres du temps » (*ALH*, 80)... elles servent à rendre sensible la notion du temps qui passe et ses effets douloureux. Le poète mélange aussi l'abstrait et le concret. Cette association est basée sur des rapports d'analogie à valeur attributive, établis entre le N1 (concret) qui est le comparant et le N2 (abstrait) qui est le comparé. Dans ce contexte, les images précédentes s'interprètent comme ceci : « le temps est un barreau qui fouette », « le temps est un feu qui brûle » et « le temps est une pierre qui lapide ». Par le biais de ces constructions, Jaccottet réussit à traduire les effets destructeurs du temps en l'associant aux éléments du supplice et de la torture.

En somme, nous constatons, qu'à l'exception des images métaphoriques jaillissant du rêve, évoquées plus haut, la métaphore dans *À la lumière d'hiver* ne va pas à l'encontre du réel. Elle se présente plutôt comme un procédé nécessaire, voire indispensable, à sa révélation. Par son pouvoir de médiation, elle permet paradoxalement au langage poétique d'être au plus près du monde sensible. L'image métaphorique jaccottienne n'exige pas d'ailleurs un grand effort d'interprétation, et son référent est facilement identifiable. Elle est conforme au modèle traditionnel de la construction de l'image, selon lequel une image doit être inspirée et non pas inventée, et « le rapport qui lui sert de fondement doit être vrai, juste,



naturel, facile à saisir, agréable à observer »<sup>1</sup>. Elle ne comporte donc rien d'obscur, de brutal ou d'inattendu, rien qui ne nécessite un éclaircissement.

### 2.2.3.1.2. La comparaison

La comparaison s'inscrit, pour Jaccottet, dans la même lignée. Par le jeu des associations et des correspondances qu'elle induit, elle donne à lire immédiatement les visions personnelles du monde sensible et traduit des émotions profondes. Comme la métaphore, elle contribue à l'exhibition du réel. Mais le poète ne confond pas pour autant son emploi avec celui de la métaphore, contrairement à certains poètes contemporains comme Michel Deguy qui n'en fait aucune distinction<sup>2</sup>. Nous venons de montrer que, grâce à son pouvoir d'annuler l'écart entre les deux pôles de l'analogie, la métaphore constitue pour Jaccottet un procédé de dénomination et de définition. Elle condense aussi le sens des énoncés et leur donne « une portée universelle » par la superposition d'« images non modalisées [...] »<sup>3</sup>. Cependant, la comparaison est préférée à la métaphore lorsque Jaccottet cherche à opérer un simple rapprochement entre deux objets distincts, il veut, en effet, donner une nouvelle vision des choses, plus frappante et plus facile à saisir :

Chacun a vu un jour [...]
ce que devient la feuille de papier près de la flamme,
comme elle se rétracte, hâtivement, se racornit,
s'effrange...il peut nous arriver cela aussi.
Ce mouvement de retrait convulsif, toujours trop tard,
et néanmoins recommencé pendant des jours,
toujours plus faible, effrayé, saccadé,
devant bien pire que du feu.<sup>4</sup>

L'emploi de la comparaison permet ici à Jaccottet d'introduire un nouveau champ sémantique, celui du papier enflammé, qui lui permet de développer sous nos yeux une notion abstraite très proche. Par le biais d'un comparant, plus connu et plus frappant, le poète facilite la lecture de l'image comparée : les mouvements de rétraction et de racornissement du papier font écho aux mouvements de l'homme en train de se recroqueviller, de s'affaiblir et de se

---

<sup>1</sup> Selon Pierre Fontanier, dans *Les Figures du discours*, op. cit., p. 180-182.

<sup>2</sup> Michel Deguy, « Entretien avec Jacques Darras, dans « *Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, Trois cailloux, 1987, p. 179.

<sup>3</sup> Michèle Monte, « Métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amüssement », dans *Présence de Jaccottet*, op. cit., p. 208.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 43.

replier sur lui-même. La comparaison s'établit non seulement entre les deux objets, mais aussi entre deux champs sémantiques : on rapproche la flamme et la mort, le papier et l'homme, les brûlures physiques et les brûlures psychologiques. La comparaison peut de cette manière élargir une vision plutôt que de la condenser, tout en gardant la distance entre les deux pôles de l'analogie. Elle n'occulte donc pas le travail du poète qui s'appuie explicitement sur une réalité pour en faire comprendre une autre.

D'ailleurs, Jaccottet construit le plus souvent ses images en utilisant des modalisateurs, tels que « comme » « ressembler à » et « pareil à », qui expriment des rapports simples, directs, et le plus souvent, motivés entre les deux réalités. Les images, telles que : « Misère/comme une montagne sur nous écroulée » (*ALH*, 23), « j'ai regardé ces barques de tombeaux pareilles à la corne de la lune » (*ALH*, 29), « comme une lame le briser sur le genou » (*ALH*, 17), « qui serait jour et nuit autour de moi comme un manteau » (*ALH*, 20), « notre sang pâlit, notre espérance est abrégée, [...] nous commençons à ressembler à nos pères » (*ALH*, 57), etc..., facilitent la lecture, les motifs et les constructions étant aisément compréhensibles. Certaines images demandent pourtant un effort si l'on veut en trouver le sens :

Je l'ai vue droite et parée de dentelles  
comme un cierge espagnol.  
Elle est déjà comme son propre cierge, éteint.<sup>1</sup>

Bien que la comparaison entre la posture et la parure de la mère et du cierge soit explicite, la lecture de cette image reste néanmoins un peu difficile dans la deuxième comparaison, qui clarifie l'association en précisant l'extinction du cierge. En effet, avec la sortie de l'âme, le corps perd tout principe de vie et se transforme en matière rigide et dure. Ce principe est explicité par l'analogie avec le cierge qui, éteint, n'est qu'une matière rigide. Cette analogie fait de plus écho à la cérémonie funéraire de la mère. La comparaison peut d'ailleurs être suivie d'une ou plusieurs images métaphoriques qui l'expliquent et en justifient le motif, comme dans l'exemple suivant :

Qu'elle me semble dure tout à coup !  
Dure comme une pierre

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 37.

un coin de pierre fichée dans le jour,  
une hache fendant l'aubier de l'air.<sup>1</sup>

L'auteur associe simplement la dureté et la rigidité du corps de sa mère à celles de la pierre. Plusieurs images métaphoriques s'entrelacent pour justifier ses motifs. Les instruments tranchants (« un coin de pierre » et « une hache »), qui substituent à la mort, mettent l'accent sur la dureté et la brutalité, alors que les termes : « fichée » et « fendant » insistent sur sa gravité. Les termes « le jour » et « l'aubier de l'air », par contre, métaphorisent vraisemblablement l'âme humaine. Le mot « jour », en particulier, tisse un lien très puissant avec la lumière de l'âme, souvent représentée par le poète comme une flamme ou une étincelle. C'est l'élément qui illumine le corps et lui donne la vie. Mais la mort, en occultant cette lumière, pétrifie le corps humain, le rend dur et sans vie. Quant à la deuxième image, « l'aubier de l'air », elle nous met d'emblée dans le champ lexical du bucheron. Elle associe « l'aubier », la partie tendre et blanchâtre à l'intérieur de l'arbre, c'est-à-dire le cœur de l'arbre, avec l'air, l'élément léger et invisible, pour dire l'extrême fragilité de l'âme. L'image de la hache qui fend l'aubier de l'arbre se rapproche de celle de la mort qui fend l'âme de l'être humain. Tous deux se transforment après la mort en matière sèche et dure d'où la mention de la dureté.

La comparaison pourrait enfin s'ouvrir sur une métaphore filée pour en faciliter la lecture. Le rôle entre les deux images est ici inversé. Le poète illustre d'abord son idée par le biais d'une comparaison pour en faciliter l'accès, et la développe ensuite à travers une métaphore filée :

alors, parfois, l'espace  
ressemble à une chambre boisée  
avec des rideaux bleus de plus en plus sombres  
où s'usent les derniers reflets du feu,  
puis la neige s'allume contre le mur  
telle une lampe froide.<sup>2</sup>

Sans la comparaison qui associe l'espace à une chambre boisée, la métaphore filée qui développe les couleurs de l'espace au moment du coucher du soleil à travers le décor de la chambre, risquerait de ne pas être bien comprise. Ce basculement d'une forme analogique à

---

<sup>1</sup>*Id.*

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 94.

l'autre prouve la méfiance du poète à l'égard de l'image qui doit toujours, pour lui, garder sa lisibilité et sa justesse.

L'image jaccottienne est simple d'accès, puisque directement issue de la perception. Elle fait saisir l'insaisissable et apprivoise ce qui ne se laisse pas apprivoiser par des mots simples. Par ce rejet de toute grandiloquence, qui embellirait et masquerait le réel en s'ouvrant sur le rêve, elle atteint le plus haut degré de justesse et de transparence.

### 2.2.3.2. James Sacré et la dévalorisation des images rhétoriques

James Sacré ne valorise pas l'image comme Jaccottet. Une attitude liée, à nos yeux, à deux raisons principales ; d'abord à cause de la nature des sujets traités. En effet, ce sont le plus souvent des sujets liés à un vécu très personnel, qui se caractérisent par leur simplicité et leur naïveté, comme nous l'avons vu plus haut. Ils sont souvent compréhensibles par voie directe, c'est-à-dire par la simple désignation. Ils n'ont pas besoin, comme ceux de Jaccottet, d'une force figurative pour se dévoiler, ce qui pourrait dans certains contextes les déformer et les représenter faussement. Ensuite, il s'agit tout simplement de l'esthétique même du poète, qui refuse fermement d'établir une hiérarchie entre les matériaux langagiers du poème. Jean-Claude Pinson parle « de la démocratie en poésie »<sup>1</sup> où l'image est employée sur le même pied d'égalité que n'importe quel autre matériau :

Les effets de sens dans un poème n'y sont pas nécessairement pour signifier (même s'ils signifient) mais pour être pris dans l'ensemble du poème, y disparaître à l'occasion, revenir, légèrement modifiés ou pas, comme il arrive avec les autres matériaux en jeu (rimes, rythmes, grammaire, et graphie, blanc du papier si l'on veut, etc.).<sup>2</sup>

C'est pour cette raison même que Sacré se démarque volontairement des autres esthétiques, plus particulièrement celle du surréalisme, qui valorise l'image au point de l'identifier à la poésie :

Pour ce qui est du surréalisme, je ne l'aime pas trop, surtout à cause de l'importance qu'il accorde à cet outil rhétorique qu'est l'image, et aussi à cet autre, l'anaphore. C'est surtout la place donnée à l'image qui me gêne. J'aime bien les

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Pinson, « De la démocratie en poésie », dans *L'étrangère*, op. cit., p. 509.

<sup>2</sup> James Sacré, *La poésie, comment dire ?*, op. cit., p. 10.

images, (nous avons la faculté de créer des images, comme celle d'avoir des sentiments, celle de travailler, de faire des tas de choses dans la vie), mais je ne vois pas pourquoi on placerait l'image au centre de l'écriture poétique au détriment de la narrativité, par exemple, et du travail sur la grammaire ou sur les articulations de la langue.<sup>1</sup>

Pour Sacré, « Qu'est-ce qui distingue la poésie [...] ? Pas les images en tout cas, et plus une attention prêtée aux mots-matériaux aux dépens d'un sens à partager »<sup>2</sup>. Pourtant, en nous référant aux œuvres de notre corpus, nous sommes frappés par la présence très abondante des images analogiques et métonymiques. Ces images possèdent cependant une utilisation plus ou moins particulière, dans la mesure où leur fonction habituelle, faire briller un sens fugitif, pourrait être infléchi vers une autre fonction puisque le sens lui-même paraît être un « matériau » d'écriture au même titre que l'image :

Le sens est un des matériaux langagiers, comme l'image, comme la métonymie, comme la grammaire, comme n'importe quoi d'autre dans la langue. J'essaie donc d'utiliser le sens comme j'utilise le reste parce qu'il n'y a pas que du sens, parce que je pense qu'un poème, c'est autant des gestes que du sens, et quand je dis « geste », je veux dire ces sortes de mouvements qui disent quelque chose quand on est avec quelqu'un, mais sans qu'on soit sûr de ce qu'ils disent. Un poème c'est à la fois du sens et de l'imprécision, du flou, dans ce qui est dit.<sup>3</sup>

Nous allons voir que leur emploi vise à exprimer un geste vécu et spontané plutôt qu'à donner un sens précis, et que leur cadre ne dépasse pas la vision subjective du poète sur le monde. Par cette rhétorique singulière, Sacré cherche à traduire sa méfiance à l'égard d'une toute-puissance de l'image poétique mais aussi de son ornement tout en résistant aux constructions aussi imaginaires qu'arbitraires. Il cherche surtout à construire un réseau figuratif naturel, qui met en avant la fidélité et l'honnêteté vis-à-vis de son vécu personnel au détriment, s'il le faut, du sens même. Nous allons éclairer ces propos par l'examen de quelques images rhétoriques choisies dans les œuvres de notre corpus.

#### **2.2.3.2.1. Les figures de l'analogie**

Il y a chez Sacré une supériorité frappante des images comparatives par rapport aux images métaphoriques. Outre les modalisateurs canoniques, tels que « comme », « ressemble

---

<sup>1</sup> « Entretien avec James Sacré », *art. cité*.

<sup>2</sup> James Sacré, *La poésie, comment dire ?*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> « Entretien avec James Sacré », *art. cit.*

à », Sacré utilise d'autres modalisateurs, comme « je pense à », « donner l'impression que », « comme si », « on dirait », « sentiment que », etc. Ces modalisateurs amoindrissent le lien entre les objets ainsi rapprochés. L'utilisation de la comparaison plutôt que de la métaphore s'explique par la volonté du poète de garder ensemble les deux objets comparés, puisqu'ils font partie intégrante de son propre vécu :

Un peu d'herbe comme ça  
Des mots, des noms qui manquent.  
Le poème devient comme un vieux mur,  
Celui d'une grange, [...].<sup>1</sup>

Le poème est comparé à un mur. Le référent est facilement identifiable, bien qu'il soit bâti sur une logique personnelle. Écrire ne permet pas de ressusciter un passé lointain c'est un mur qui s'effrite avec le temps. Or, ce mur n'est pas n'importe quel mur, c'est effectivement, précise Sacré, « celui d'une grange » de la ferme de l'enfance. Ces deux réalités doivent donc être distinguées, garder leurs propres identités tout en mettant l'accent sur ce qu'elles partagent.

La construction de l'image comparative chez Sacré change en fonction de la nature de l'objet poétique de chaque recueil. Dans *Si peu de terre, tout*, l'œuvre qui parle précisément du vécu vendéen, nous remarquons que les images comparatives sont majoritairement tirées du monde paysan, comme dans les exemples suivants :

Avec beaucoup de travail  
Des mesures subtiles des images  
(matins comme un sou neuf, comme un soleil)  
[...] (matin comme un tracteur  
Comme un cœur, tout un orchestre  
A la campagne) installer le matin  
Comme un moteur dans mon poème  
[...]<sup>2</sup> (1)

Soleil comme un vieux gilet  
Repris souvent laine qui se défait  
[...]<sup>3</sup> (2)

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit., p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 41.

Tout le ciel devient comme  
Un grand patelot bleu.<sup>1</sup> (3)

Une grolle qu'on dit en poitevin :  
Un mot comme un vieux paletot quelqu'un  
Le porte encore [...].<sup>2</sup> (4)

Il y a des endroits dans l'enfance qui sont  
comme des nœuds de laine mêlée, [...].<sup>3</sup> (5)

Des bâtiments de ferme qui retenaient ce coin de campagne et des chemins  
ensemble  
Sont comme une vieille machine agricole rouillée,  
Dans un endroit sale et mal cultivé.<sup>4</sup> (6)

Les images sont construites de manière extrêmement simple : le comparé + la copule canonique « comme » + le comparant. Elles sont également pensées de manière spontanée dans la mesure où le poète choisit toujours les comparants dans son vécu personnel. Par leur banalité (« comme un vieux gilet », « comme un vieux paletot », etc...), d'une part ; et d'autre part leur construction concise qui frôle parfois le minimum nécessaire d'éléments (« comme un sou neuf », « comme un soleil », etc...), ces images permettent de limiter la construction imaginative. Cette construction, souvent fondée sur l'attachement du texte avec un hors-texte, c'est-à-dire avec une réalité extra-diégétique plus connue et plus frappante qui en facilite la lecture, est rejetée par Sacré en raison de sa propension à s'ouvrir sur l'imagination, produisant ainsi des images séduisantes mais trompeuses. Le modèle sacréen fait preuve de plus de justesse et de véracité dans le langage poétique.

Néanmoins, il faut avouer que certaines images sont construites à partir d'un point de vue très subjectif, exigeant un travail d'interprétation plus important. Pour le montrer, examinons l'image du « matin » qui figure dans l'exemple (1). En effet, si les référents (la nouveauté et la brillance) associant le matin avec le « sou neuf » et le « soleil » nous paraissent clairs, il n'en va pas de même dans l'association du matin avec « un tracteur ». Sacré met ici en relation une notion temporelle avec une machine, comptant sur une expérience personnelle qui peut échapper au lecteur citoyen : le matin, c'est le début de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

journée de travail à la campagne, qui s'accompagne habituellement des bruits assourdissants des tracteurs et d'autres machines agricoles. De la même façon, nous pouvons rapprocher « le matin » et le « cœur ». Le matin se présente au poète comme un moment émouvant déclencheur de l'écriture. Parfois le travail de l'interprétation est plus important encore, comme dans l'exemple (5), où Sacré met en rapport certains endroits de son enfance avec « les nœuds de laine mêlée ». Cette comparaison semble *a priori* incompréhensible, mais le contexte justifie pourtant ce rapprochement. Il s'agit ici de l'école, source de souvenirs agréables. L'entrelacement et la douceur de ces souvenirs rappelle au poète la laine que tricotait sa mère lors des soirées familiales. C'est à partir de ces liens très délicats que le poète tente de donner sens à certains mots. Il préfère les rapports sincères et justes aux rapports objectifs dans lesquels l'objet n'est que littéraire et nullement le miroir de sentiments intérieurs. Il y a en cela un refus de l'esthétique pongienne, qui valorise la matérialité des mots au détriment de leur vitalité. C'est donc de ce parti pris dans la construction de l'image que celle-ci tire son éclat et sa justesse.

Dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, le recueil de son expérience marocaine, la comparaison est, en revanche, construite de façon tout à fait différente. Elle n'emprunte plus vraiment à l'analogie, mais se voit réduite à de simples comparaisons entre son pays natal et le Maroc. La comparaison joue le rôle de déclencheur du souvenir, rapprochant son passé et son présent, évoquant des sentiments identiques. Il y a donc une ressemblance d'effets plutôt qu'une ressemblance de faits. Les exemples étant très nombreux, nous en choisissons quelques-uns :

[...]  
Parce qu'une campagne étrangère a fait des signes familiers :  
On entend battre un cœur dans le temps mort et vivant, un cœur  
Comme une ancienne prairie (j'y garderai plus jamais les vaches)  
Ou comme un désordre de charrettes au fond d'un hangar.<sup>1</sup>

Il y a dans cet exemple un rapprochement entre le cœur du poète et l'ancienne prairie ou le désordre de charrettes. Sacré ne cherche pas ici à établir une association directe entre les éléments cités mais plutôt une association entre deux univers provoquant les mêmes sentiments de bonheur et de plaisir. Ce type de comparaison apparaît à maintes reprises dans

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 35.



le même recueil. Dans « En attendant quelqu'un d'autre, à Paris », Sacré compare son cœur à « un souvenir d'enfance qui se canige dans le foin d'un hangar ». Le poète semble plus intéressé par un souvenir du passé et le lien entre deux univers très lointains dans l'espace et dans le temps qu'à chercher une signification :

J'aime bien attendre quelqu'un quand il pleut  
Le vert des arbres sur le boulevard est un peu lourd, les voitures  
Font un bruit plus long quand elles passent. On a froid aux doigts  
Mais le cœur est comme un souvenir d'enfance qui se canige  
Dans le foin d'un hangar j'entends le vent, la solitude  
Le besoin du corps solide et mal connu de quelqu'un d'autre devient plus fort  
Mais personne qui vient.<sup>1</sup>

Le sentiment de solitude et de froid, dans l'attente d'un ami qui ne vient pas, fait écho à ceux ressentis, enfant, au fond du hangar dans la ferme. Le besoin de l'autre se manifeste à travers le rapprochement indirect entre - peut-être - le bien-aimé dans le passé et l'ami dans le présent ou entre l'amour et l'amitié. Tous deux donnent chaud au cœur. De la même façon, nous pouvons interpréter le rapport du cœur avec « un peu de foin sale dans un soulier trop grand » :

On a le cœur  
Comme un peu de foin sale dans un soulier trop grand.  
(Ton corps s'en va parmi les oliviers. L'état du poème empire).<sup>2</sup>

La gêne émotionnelle provoquée par le départ de Jillali est rapprochée de la gêne éprouvée par la présence de foin dans un soulier. Ce type d'analogie correspond en fait à une écriture spontanée, plus proche de la logique du quotidien que de la méthode académique de construction de l'image. Les émotions du poète jouent un rôle très important dans sa création. Nous y reconnaissons le travail de Proust sur la reviviscence de la métaphore, dans lequel tel fait rappelle tel autre situé dans l'enfance et dont le meilleur exemple reste celui de la fameuse madeleine. La comparaison dans *Une fin d'après-midi à Marrakech* s'inscrit dans la même logique, mais chez Sacré, on y trouve en plus la volonté de marier deux univers ou deux cultures : celui d'où il vient avec celui où il se trouve.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 115.

Il faut reconnaître que ce modèle comparatif, basé sur une logique très subjective, présente quelques difficultés d'interprétation. Certaines images, fondées sur ce que voit le poète, ce qu'il ressent ou à ce à quoi il pense, peuvent être difficile d'accès pour un lecteur non-averti, comme le montrent ces deux exemples :

On voit, quand on arrive à Sidi Slimane, les feuillages mal foutus des eucalyptus.

On dirait les vieux gilets sans forme qu'on prenait pour s'en aller trimer dans les champs.<sup>1</sup> (1)

Et ce petit bistrot d'alimentation rapide est meublé  
Comme d'autres que je connais à Fontenay-le-Comte, à Framingham ;  
Mais peut-être qu'ici les gens blaguent mieux entre eux  
Avec plein d'animation et de paroles gutturales.<sup>2</sup> (2)

Dans le premier exemple, Sacré met en rapport ce qu'il voit - « les feuillages mal foutus des eucalyptus » à Sidi Slimane - avec le souvenir qu'ils font émerger des « vieux gilets » des paysans vendéens. Il est clair que la comparaison est amoindrie par l'emploi de ce « on dirait », et que son objectif est d'évoquer des éléments de sa vie plutôt que de créer du sens. Le lecteur risque donc ne pas pouvoir décrocher le même raisonnement que celui du poète. Plusieurs questions peuvent naître : qu'est-ce qu'un gilet de paysan ? À quoi cela peut-il ressembler ? ... Le poète se réfère à un objet que certains peuvent ne pas connaître. De la même façon, dans le deuxième exemple, le lecteur ne sait pas forcément de quels meubles il s'agit, ou de quels restos il peut s'agir à Fontenay-le-Comte ou à Framingham. La comparaison propose ainsi une fausse explication au lecteur car le comparant provient de la mémoire du poète. Dans certains cas, la comparaison prend un aspect ludique dans le sens où le lecteur se trouve invité à chercher le comparant en se référant aux poèmes précédents comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

Passer dans un pays pour ne pas le connaître, mais l'aimer : le tien ; tu n'en parles presque pas mais de temps en temps tu me le donnes à porter, vieux gilet, (j'ai l'impression de reconnaître quelque chose) ou vêtement long aussi peu facile à être dedans que dans le mot (encombrant léger) qui va avec [...].<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 148.

Le vieux gilet de Jillali que portait Sacré lui rappelle « quelque chose ». Mais ce « quelque chose », que refuse de préciser le poète, n'est-ce pas le vieux gilet « sans forme » que lui ou les paysans vendéens portaient pour travailler ou peut-être celui de laine défait qui ressemble au soleil ?

Cet emploi infléchi de la comparaison, bien qu'impliquant quelques opacités involontaires dans le texte, constitue bien un gage d'honnêteté et de justesse pour l'expression poétique et crée ainsi un intense effet de réel chez le lecteur. Par la mise en suspension de la comparaison, d'une part, et sa dévalorisation, d'autre part, Sacré exprime clairement son refus de l'éloquence ainsi que sa méfiance envers le pouvoir imaginaire et arbitraire de l'image.

Quant à la métaphore, elle remplace effectivement la comparaison dans l'expression des émotions très fortes qui enflamment, non l'imagination du poète, mais plutôt son énergie et son désir d'écriture. Le poète y recourt parfois pour traduire des sentiments qu'il ne souhaite pas exprimer directement, par timidité ou par respect. L'analogie sert ainsi à les désigner obliquement. Le meilleur exemple se trouve dans cette image métaphorique mettant en rapport la couleur de la peau de Jillali avec un sourire :

Je vois le tien [le corps de Jillali] qui s'abandonne à presque la violence du masseur.

Sa couleur est un sourire : je le traverse sans retour.<sup>1</sup>

Le rapprochement entre le comparant et le comparé ne peut pas se faire instantanément, il faut chercher laborieusement le lien unissant les deux éléments. Il semble évident que l'image ne cherche pas à établir un rapport direct entre la couleur de la peau et le sourire, mais plutôt à évoquer les effets, voire l'érotisme qu'ils produisent. L'échauffement de la peau pendant un massage conduit au souvenir du toit des tuiles de la ferme, au rouge, aux joues de la mère et conduit par retour au désir sexuel. N'est-ce pas ce désir même qui s'est concrétisée chez le poète à la vue de la couleur rouge de Jillali, et qui est à l'origine de son sourire ? C'est l'acuité du regard qui caractérise l'ensemble des poèmes *d'Une fin d'après-midi à Marrakech* ; elle se manifeste ici par l'énoncé : « je le traverse sans retour », où vibre le désir de la pénétration.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 136.

La métaphore s'emploie également pour désigner certaines réalités que l'emploi de mots simples exprime incorrectement. Dans ce cas, le poète cherche à dire quelque chose, mais il finit par en dire d'autre. Ainsi, durant la visite de Demnate, une ville marocaine où séjourne Jillali, le poète est frappé par la misère de la ville et la pauvreté de ses habitants. Le fait de décrire cette scène d'une manière précise et directe par l'emploi de mots simples pourrait blesser les marocains. Le poète préfère la description poétique par le recours à la métaphore :

Le soleil est un mendiant silencieux. Et pour que tout soit dans l'ordre  
Le bleu déchiré de sa misère à Demnate  
À Demnate et partout,  
Nourrit mon confortable tourment d'écriture.<sup>1</sup>

La mise en rapport du « soleil » avec « un mendiant silencieux » fait allusion à la grande misère qui plane sur la ville. L'aspect misérable du soleil n'est que le reflet de l'aspect misérable de la ville et de ses habitants. L'adjectif « silencieux » dramatise la scène en insistant sur l'extrême pauvreté des gens d'où le silence du mendiant.

Il est important de souligner enfin que certaines métaphores frôlent la catachrèse, comme « une métaphore lexicalisée qui n'est plus sentie comme métaphore ». C'est bien ce que montrent ces expressions : « les sourires du temps » (*SPT*, 50), « la clef d'un poème » (*SPT*, 35), « on tient sa manche (la manche d'une serpette) » (*SPT*, 45), etc... Ces images sont inspirées du langage courant. Elles ne sont plus perçues comme des métaphores et ne provoquent pas ainsi aucune incongruité dans le poème. Elles prouvent au contraire la fraîcheur et la véracité du langage.

#### **2.2.3.2.2. L'oxymore**

L'oxymore est fréquemment employé par Sacré, notamment dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*. Le plus souvent détournée de son usage habituel, la mise en évidence d'une réalité paradoxale, il participe lui aussi de cette volonté de relier deux vécus ou deux sensations éloignées. Il permet de mettre sur le même plan énonciatif deux vécus contradictoires, appartenant chacun à un contexte différent. Pour l'illustrer clairement, observons d'abord les exemples suivants :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 145.

On entend battre un cœur dans le temps mort et vivant.<sup>1</sup> (1)

Après tout un voyage en autobus mélange de fatigue et d'énergie je suis bien dans  
la force de ton allure tes façons de marcher longtemps puis attendre [...].<sup>2</sup> (2)

Je suis bien dans cet endroit simple et difficile ;  
À l'écart de rien.<sup>3</sup> (3)

À une terrasse de café on aperçoit, fugitivement, mais de façon précise  
Ton visage inquiet qui va sourire  
Après justement qu'on aura marché, [...].<sup>4</sup> (4)

Dans le premier exemple, l'oxymore évoque, d'une manière elliptique, deux vécus provoquant les mêmes sentiments chez le poète. Il y a effectivement deux temps : « le temps mort » qui est celui du passé, de l'enfance, et « le temps vivant », celui du présent et de la rencontre avec la campagne marocaine. L'oxymore n'est plus construit sur la notion de contradiction mais plutôt sur celle de la complémentarité entre deux sentiments différents. Dans les autres exemples, l'emploi de l'oxymore va dans le même sens ; il semble *a priori* exprimer un état de confusion chez le poète par l'emploi de deux adjectifs contradictoires pour le même nom. Or, ces adjectifs n'appartiennent pas forcément au même contexte. En effet, si nous complétons les énoncés elliptiques, nous découvrons que ces adjectifs peuvent se compléter pour désigner deux sensations à la fois. Ainsi, l'oxymore figuré dans le deuxième exemple désigne à la fois la fatigue du voyage inconfortable dans l'autobus et l'énergie qu'inspire la présence de Jillali. Dans le troisième exemple, le décor modeste (un patio rustique à Douar Jdid) évoque effectivement la simplicité, et la difficulté réside dans les sentiments de bonheur et de satisfaction qu'il procure au poète.

En somme, Sacré, comme Jaccottet, refuse toute grandiloquence, tout embellissement de l'image, et fait preuve de la même méfiance à l'égard des images oniriques et automatiques dans l'emploi des figures de styles. Cependant, contrairement à Jaccottet, Sacré ne leur accorde pas une place privilégiée dans son écriture. Simples et naturelles, elles atteignent le but que s'est fixé l'auteur : une écriture juste et vraie.

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

### 2.2.3.3. La neutralité de l'image chez Philippe Clerc

La nature neutre et fragmentée de l'écriture de Philippe Clerc, basée essentiellement sur la captation des faits observables de la vie quotidienne, semble incompatible avec l'utilisation des images rhétoriques dans la mesure où celles-ci désignent habituellement une subjectivité manifestée par l'engagement personnel du poète pour construire des associations et des rapports susceptibles de soutenir, expliquer ou suggérer un sens. Pourtant, à la lecture des œuvres poétiques de Clerc, nous constatons que les images ne sont pas complètement absentes ; quelques figures analogiques subsistent encore. Néanmoins, elles restent très spécifiques dans la mesure où elles ne font pas à l'encontre de la neutralité des énoncés et ne dérobent pas leur sens littéral. Au contraire, il accentue leur transparence et leur simplicité en même temps que leur objectivité. Afin d'examiner les techniques spécifiques mises en œuvre par le poète dans la construction de l'image analogique, observons d'abord le tableau suivant comportant des exemples de métaphores et de comparaisons :

| Métaphore   | Comparaison   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Paul casquette pied-de-poule. (<i>JH</i>, 15)</li> <li>- lorsque j'étais pie criarde. (<i>JH</i>, 60)</li> <li>- j'ai la bonne surprise de trouver un chat tigré réveillé [...]. (<i>JH</i>, 158)</li> <li>- les serpents sont des anneaux (<i>N</i>, 33)</li> <li>- Tania perd la tête (<i>N</i>, 49)</li> <li>- Il est fringant cet homme, un vrai avion (<i>RSR</i>, 29)</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- il a affaire à un homme voleur comme une pie (<i>JH</i>, 162)</li> <li>- lourd comme une charrette / nous affirme René Gouffin. (<i>JH</i>, 101)</li> <li>- Louise dormant tout habillée/amoureuse de Claude et Colette/comme en musique avec des rythmes (<i>JH</i>, 162)</li> <li>- Voir un dauphin à Montfort/ le dauphin, voyage à ras du fleuve comme une prima en été (<i>N</i>, 32)</li> <li>- crie comme un chat (<i>N</i>, 47)</li> </ul> |

|   |   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pas de surprise, Pierre est un mouton (<i>RSR</i>, 44)</li> <li>- Yeux glands (<i>RSR</i>, 41)</li> <li>-etc...</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- crier comme un bœuf (<i>N</i>, 52)</li> <li>- rêver comme un bœuf (<i>N</i>, 71)</li> <li>- éparpillé comme une femme ivre (<i>N</i> 89)</li> <li>- ceux qui dorment comme des mouettes (<i>N</i>, 101)</li> <li>- crocodiles empanachés comme un souvenir (<i>N</i>, 106)</li> <li>-Il fait plus de mal que la crise (<i>RSR</i>, 29)</li> <li>- R. nage comme un enfant (<i>RSR</i>, 46)</li> <li>-etc...</li> </ul> |
|---|---|

La métaphore s'approche bien de la catachrèse. Ainsi, certaines images, telles que « casquette pied-de-poule », « un chat tigré », « Il est fringant cet homme, un vrai avion », « Pierre est un mouton », « Yeux glands », etc., sont des expressions usuelles, issues du langage courant. Elles ne constituent donc pas des images inédites désignant l'intervention du poète. Elles sont par ailleurs complètement dépouillées de leur poids métaphorique et ne nécessitent aucune interprétation. Elles s'adaptent parfaitement à l'écriture éclatée de Clerc, dans laquelle, la description des scènes est court et rapide, sans laisser la moindre trace à la présence et à l'affect de l'auteur.

Les images comparatives ne dérogent pas à la règle. Elles sont majoritairement convenues et relèvent de tournures courantes dont atteste le dictionnaire ou le langage ordinaire. Certaines, telle que : « un homme voleur comme une pie », sont des images dénotatives. Elles ne sont donc plus perçues par le lecteur comme des images originelles, ce qui pourrait provoquer une certaine incongruité dans le poème. Elles pourraient être consignées, tout comme les autres éléments de l'énoncé, ou tirées vers un « déjà dit ». Certaines images, telles que : « crier comme un bœuf » ou « rêver comme un bœuf », où le comparé représente un verbe à l'infinitif, sont construites à la manière des proverbes et des

maximes. Une telle utilisation basée sur la neutralisation du comparé, vise à produire une multiplicité du sens dans l'énoncé. Le lecteur est invité à compléter l'image, en comptant sur ce que cette image même peut évoquer chez lui. Une telle construction révèle un nouvel aspect de l'image qui exclut cette fois, non le lecteur, comme c'est le cas chez Sacré, mais bien le poète lui-même. Ce dernier, en tant qu'observateur, met au service du lecteur des images neutres ne cherchant pas à exprimer un sens particulier. Le lecteur peut les charger d'un sens que le poète ne partage pas forcément, en se référant à sa mémoire ou à sa culture personnelle.

Nous pouvons en conclure que les images rhétoriques constituent un élément important dans la représentation du réel. Dépouillées de toute charge imaginative et arbitraire, elles atteignent un très haut degré de justesse et de véracité. Elles dénotent un travail patient de réhabilitation chez nos auteurs, consistant à raboter la langue et à supprimer les images susceptibles de s'éloigner du réel. Elles sont ainsi, soit concrétisées et simplifiées, soit dévalorisées et subjectivisées, soit enfin neutralisées ou mises à l'écart, et, peuvent créer, par leur lisibilité, un intense effet de réel chez le lecteur.

À la lumière de cette première approche thématique et lexicale, nous constatons que le réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle se retourne en partie dans les œuvres poétiques de nos auteurs. Les thèmes, tels que la mort, la fuite du temps, la paysannerie, la misère sociale et la citoyenneté, etc., animent encore les champs poétiques. Nos poètes ont pourtant réussi à les considérer d'un regard neuf, qui prend en compte les mutations de leur siècle et leurs propres expériences. Ainsi, la représentation baudelairienne de la mort, bien qu'elle soit matérialiste et choquante, débouche sur l'au-delà pour chercher une condition idéale pour l'humanité, alors que celle de Jaccottet, issue d'une expérience personnelle représente la mort comme un destin cruel, effrayant et injuste. Une telle représentation est plus expérimentale et juste que celle de Baudelaire car elle s'arrête aux frontières du visible. Quant au thème de la paysannerie, Buchon a tenté de le transcender d'une manière plus ou moins objective en prenant un certain recul vis-à-vis de la réalité de la vie à la campagne. Or, la représentation de Buchon nous paraît trop sublimée et un peu figée par rapport à celle de Sacré qui plonge dans la profondeur de ce monde, ceci afin de nous montrer sa banalité mais aussi tous ses aspects vivants, qu'ils soient laids ou beaux, au détriment de tout sublime et de toute objectivité.



Le langage poétique contemporain semble plus authentique et plus proche de son lecteur que celui de XIX<sup>e</sup> siècle. Extrêmement transparent et simple, il rejette le langage soutenu et toutes les images rhétoriques pouvant amoindrir sa perception. Il faut enfin parler de l'originalité du projet poétique de Philippe Clerc en comparaison avec la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle. L'influence de la photographie, qui n'a cessé de marquer depuis son apparition les œuvres dites réalistes, a atteint un degré très avancé d'usage dans l'écriture poétique de Clerc. On l'a vu à travers le procédé de la captation des faits. Mais, cet héritage s'accompagne chez Clerc d'une nouvelle expression poétique qui renverse, par son éclatement et sa neutralité, toutes les règles de l'expression poétique depuis son apparition.

### **3. TROISIÈME PARTIE**

**Le réel dans la poésie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle**

**(Étude syntaxique et rythmique)**



## **3.1. Chapitre premier**

### **Les procédés syntaxiques**

Après avoir examiné le choix des mots, leur référentialité et les rapports qu'ils peuvent tisser avec le monde sensible, il nous paraît indispensable d'examiner, à présent, la manière dont chacun de nos poètes procède à l'agencement sémantique dans le corps de leurs textes. Comment les éléments syntaxiques permettent-ils d'organiser et de laisser transparaître le réel d'une manière idéale ? L'harmonie syntaxique ancienne dont nous avons vu les révélations dans les textes de Buchon, Coppée et Baudelaire (chapitre II, partie I) survit-elle encore dans les textes poétiques contemporains de ces auteurs ? Pouvons-nous trouver les traces d'une occultation recherchée, souhaitée ou au contraire une adéquation et dans quelle mesure ?

En réalité, l'examen de notre corpus nous révèle nettement que la syntaxe exprime toujours l'écho du réel représenté. Les procédés syntaxiques changent d'un texte à l'autre. Ils évoluent en fonction de l'expérience personnelle du poète avec le monde sensible, et en fonction de la nature de son objet poétique. Toutefois, malgré leur diversité, dont on a pu mesurer la richesse au cours de notre étude pour désigner les caractéristiques propres aux écritures réalistes, ces procédés tendent vers le même objectif : laisser transparaître la justesse de l'expression poétique. Dans ce chapitre, nous tenterons de justifier notre approche par l'examen des procédés les plus significatifs en particulier, les constructions phrastiques, l'emploi des adjectifs, la modalisation, les temps verbaux, et enfin la typographie.

#### **3.1.1. Les constructions phrastiques**

Les constructions phrastiques diffèrent d'un poète à l'autre en fonction de son rapport au monde et dans la façon de le représenter. Cette diversité structurelle n'est pas paradoxale, au contraire, elle s'inscrit dans le même objectif, celui d'exprimer la justesse de son expression poétique.

##### **3.1.1.1. La structure tendue des phrases chez Jaccottet**

Les constructions phrastiques de Jaccottet se distinguent généralement par une étonnante simplicité syntaxique donnant à « voir » le réel dès la première lecture. Leurs

formes s'inspirent de l'objet poétique du texte et de l'effet que celui-ci peut avoir sur la psychologie du poète. Ainsi, en retournant à notre corpus, nous remarquons que les structures phrastiques de *Leçons* et du premier poème de *Chants d'en bas*, qui évoquent la mort de proches du poète, reflètent une tension syntaxique traduisant d'évidence la crise émotionnelle et existentielle vécue par le poète. Observons ces exemples non exhaustifs :

Une stupeur  
commençait dans ses yeux : que cela fût  
possible. Une tristesse aussi,  
vaste comme ce qui venait sur lui,  
qui brisait les barrières de sa vie,  
vertes, pleines d'oiseaux.<sup>1</sup> (1)

Muet. Le lien des mots commence à se défaire  
Aussi. Il sort des mots.  
Frontière. [...].<sup>2</sup> (2)

Misère  
comme une montagne sur nous écroulée.<sup>3</sup> (3)

Déjà ce n'est plus lui.  
Souffle arraché : méconnaissable.  
Cadavre. Un météore nous est moins lointain.  
Qu'on emporte cela.  
Un homme-ce hasard aérien,  
plus grêle sous la foudre qu'insecte de verre et de tulle,  
ce rocher de bonté grondeuse et de sourire,  
ce vase plus lourd à mesure de travaux, de souvenirs-,  
arrachez-lui le souffle : pourriture.  
[...].<sup>4</sup> (4)

Dure comme une pierre,  
un coin de pierre fiché dans le jour,  
une hache fendant l'aubier de l'air.  
Et ces oiseaux aveugles  
qui traversent encore le jardin, qui chantent  
malgré tout dans la lumière !<sup>5</sup> (5)

---

<sup>1</sup>Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 16.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 37.

Les structures phrastiques citées tendent nettement vers une construction nominale. Nous y distinguons principalement deux types de phrases : les « mots-phrases » et les « phrases étendues ». Le premier type de phrases est très percutant par l'effet de resserrement et de brièveté : « Muet », « Frontière » « Cadavre ». Condensées, réduites à l'essentiel elles provoquent un effet haletant. Le poète dépouille son expression de tout élément expansif et ne garde que le noyau nominal ou adjectival. Dans le même esprit, nous pouvons attacher à ces « mots-phrases », des constructions phrastiques étendues : « Misère/comme une montagne sur nous écroulée », « Une stupeur / commençait dans ses yeux » ou encore « souffle arraché : méconnaissable » et « arrachez-lui le souffle : pourriture ». Bien qu'elles se déploient sur d'autres syntagmes, ces phrases provoquent les mêmes effets en traduisent la difficulté du poète à poursuivre son discours. Ce procédé est accentué par l'usage typographique du blanc qui menace visiblement leur continuité. Les groupes nominaux « Misère » et « Une stupeur » occupent chacun un vers entier suivi par un blanc, traduisant le long silence dans lequel se plonge le poète avant de poursuivre sa parole. Quant aux deux dernières phrases, elles révèlent cette incapacité à aller de l'avant par l'emploi de deux points. Ceux-ci, au lieu d'introduire un développement plus ou moins long à ce qui les précède un seul mot introduisant ainsi une rupture syntaxique très brutale. Cette brisure syntaxique, que Jean-Marc Sourdillon considère comme un pis-aller<sup>1</sup>, prouve la volonté de raréfaction et de fragmentation de la parole, afin de laisser transparaître fidèlement le réel. Elle peut se lire comme la conséquence d'une crise émotionnelle causée par la séparation du poète d'avec ses proches, mais aussi d'une crise existentielle, provoquée par la brutalité du destin humain, et une absence totale d'élément divin. Affligé par cette réalité très choquante, le poète se retrouve étranglé, incapable d'organiser son souffle et de s'exprimer normalement. Il abandonne ainsi les phrases longues et recourt à des structures syntaxiques abrégées, qui lui permettent de faire des pauses afin de se relancer dans une nouvelle énonciation. Sur le plan poétique, ces phrases tronquées ont une importance visuelle et rythmique. Dans cette perspective, les « mots-phrases » apparaissent comme des cris de douleur, comme si l'auteur cherchait à torturer sa syntaxe afin de traduire son chagrin ainsi que la souffrance de l'agonisant : « Ce qui déchire la page/comme cela déchire la peau »<sup>2</sup>. Par leur économie, elles cristallisent le sens, en condensant avec le moins de mots le plus de charges significatives et

---

<sup>1</sup> Jean-Marc Sourdillon, *Un lien radieux, Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 215.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver, op. cit.*, p. 44.

expressives. Ils ont d'ailleurs plus d'impact et de puissance sur le lecteur qu'une phrase longue. Par leur aspect lapidaire, ils l'empêchent de s'abandonner au rêve, le tiennent toujours en haleine et l'invitent à s'arrêter et à s'interroger sur la cruauté du destin humain, l'indifférence divine mais aussi sur le choc affectif causé par la séparation. En revanche, la condensation extrême de ces phrases n'annule pas la narrativité des poèmes. Laure Himy-Piéri estime que « la narrativité [chez Jaccottet] peut s'étendre non pas sur un poème, mais sur un recueil entier, et on peut lire *Leçons* comme un récit, celui d'une expérience de la mort véritable... »<sup>1</sup>. Les phrases ciselées nous apparaissent ainsi chargées d'une narrativité extrême en énonçant les phases de la mort, étape par étape.

Les phrases nominales étendues, débarrassées du verbe, s'accroissent à travers l'emploi de plusieurs procédés d'expansion. Citons d'abord l'emploi des comparatifs (« [...], une tristesse aussi,/vaste comme ce qui venait sur lui, qui brisait les barrières de sa vie, vertes, pleines d'oiseaux », « un homme-ce hasard aérien, /plus grêle sous la foudre qu'insecte de verre et de tulle »). Voyons ensuite l'emploi des relatifs : « Et ces oiseaux aveugles/qui traversent encore le jardin, qui chantent/malgré tout dans la lumière ». Se rajoute enfin l'emploi des phrases appositives à valeur métaphorique (extraits 4 et 5). Les phrases nominales étendues sont un procédé fréquent chez Jaccottet : il permet d'une part de pousser les limites de la phrase sans avoir besoin du verbe et d'autre part de juxtaposer les thèmes sans avoir besoin des modalisateurs logiques.

La priorité donnée aux constructions nominales prouve la quête constante d'une syntaxe qui place en avant la transparence et la fidélité de son expression poétique. La phrase nominale permet de constater un réel « en train de se dérouler sous les yeux de l'auteur » et de dévoiler au lecteur l'altérité des choses sans avoir la volonté de les développer en détail. Grâce à son aspect visuel, elle permet également au poète de faire vibrer l'immédiateté de l'écriture ainsi que celle de ses sensations et des douleurs ressenties devant le spectacle de l'agonie.

Par ailleurs, la construction nominale permet au poète de donner à l'agonie une ampleur universelle. Il s'agit de gommer les éléments syntaxiques qui pourraient renvoyer le

---

<sup>1</sup> Laure Himy-Piéri, « car chanter, comment chanterait-on sous ces pierres friables ? » : Jaccottet et l'hésitation de l'écriture », dans *Lectures de Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 79.

lecteur à un contexte personnel. Lionel Verdier explique dans, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, que « la dépersonnalisation de la voix est indissociable d'une abstraction du cadre spatial et temporel du poème »<sup>1</sup>. De ce point de vue, nous constatons que l'absence d'actualisation verbale n'est pas le fait du hasard chez Jaccottet, mais témoigne d'un acte volontaire qui se manifeste de deux façons différentes. D'une part, l'absence du verbe fait échapper la notion de la mort au temps<sup>2</sup>. Benveniste écrit à ce propos que « dans la phrase nominale, l'élément assertif, étant nominal, n'est pas susceptible des déterminations que la forme verbale porte : modalités temporelles, personnelles, etc... »<sup>3</sup>. C'est dans ce mouvement que se déroulent les phrases nominales de Jaccottet. Elles visent un caractère intemporel, elles objectivent et se donnent comme « hors de toute relation avec le locuteur »<sup>4</sup>. D'autre part, grâce à la dépersonnalisation de la voix, elles permettent une communion avec le lecteur et par extension de tous les autres. Ainsi, les propos du poète s'écrivent, grâce à leur caractère universel, au nom de toute l'humanité.

L'universalité est enfin soutenue par l'absence de déterminants dans certains termes (« Misère », « souffle arraché », « Frontière », « Cadavre », « pourriture ») ou la présence excessive des articles indéfinis dans d'autres (« Une stupeur », « une tristesse », « un coin », « Un homme », « une hache », etc...). Dans *Stylistique de la poésie*, Jacques Dürrenmatt précise que les articles indéfinis « s'inscrivent dans l'autonomie dans la mesure où ils permettent d'introduire n'importe quel objet dans le discours sans renvoyer à rien ni présupposer quoi que ce soit d'autre que son existence »<sup>5</sup>. Dans cette perspective, l'article indéfini dans « Un homme », par exemple, écarte toute visée strictement référentielle qui pourrait renvoyer au beau-père du poète pour inscrire la définition de l'homme dans l'universalité. Il en va de même pour les articles indéfinis : « un coin de pierre » ou « une hache » qui visent à mettre en valeur les aspects destructeurs de la mort au détriment de la référentialité des termes. Une telle pratique renforce le projet de s'écarter du particulier, pour atteindre une forme syntaxique neutre qui ne soit pas pour autant conceptuelle.

---

<sup>1</sup> Lionel Verdier, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Hachette Livre, 2001, p. 21.

<sup>2</sup> Comme le confirme Michèle Monte dans son ouvrage *Mesures et passages*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 281.

<sup>3</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 159.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>5</sup> Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, op. cit., p. 40.



Dans les poèmes de *Chants d'en bas* (hormis le poème liminaire), du recueil *À la lumière d'hiver* et de *Pensée sous les nuages*, où Jaccottet se livre à un examen critique et méthodique de la parole poétique et sa légitimité devant la mort, nous constatons le retour progressif au noyau verbal. Le discours poétique s'apaise de plus en plus et s'approche de la conversation pour s'alléger grâce à une présence très forte des modalisateurs logiques :

Parler est facile, et tracer des mots sur la page,  
en règle général, est risquer peu de chose : un ouvrage de dentellière, calfeutré,  
paisible [...].<sup>1</sup>

Parler alors semble mensonge, ou pire : lâche  
insulte à la douleur, et gaspillage  
du peu de temps et de forces qui nous reste.<sup>2</sup>

Parler pourtant est autre chose, quelquefois,  
que se couvrir d'un bouclier d'aire ou de paille...<sup>3</sup>

Dans ces exemples, le noyau verbal occupe une place d'importance variable dans le développement du texte. La copule « être » articule les syntagmes nominaux à leurs attributs. La quête d'une expression neutre et universelle est toujours recherchée par l'emploi des noms, soit sans article tels que « mensonge », « lâche insulte », « gaspillage », soit avec des articles indéfinis comme « des mots », « un ouvrage ». Nous y ajoutons aussi l'emploi des verbes à l'infinitif (« parler », « tracer », « risquer », « se couvrir »...) à la place des noms, qui renforce la neutralité des énoncés, mais dans le même temps désigne le besoin manifeste du verbe pour désigner les actions. Par ailleurs, les connecteurs logiques tels que « en règle générale », « alors », « pourtant »... réapparaissent en ordre logique dans le cheminement des idées, ce qui reflète la stabilité psychologique du poète après être sorti de l'emprise de la mort. Les phrases deviennent également plus longues et plus complexes.

Il y a dans l'œuvre de Jaccottet une occultation recherchée de l'harmonie ancienne de la forme dont on a vu les manifestations chez les poètes réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, tels que Buchon, Coppée et Baudelaire. Mais, alors qu'ils modèlent à l'échelle de l'œuvre leur expression d'un ordre parfait, Jaccottet donne la priorité à la justesse et à la transparence de son expression poétique. La répugnance et la brutalité du réel rendent vaine la beauté du texte.

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 45.

Il structure ainsi ses phrases de manière à ce qu'elles laissent transparaître très nettement le réel et les effets qu'il produit sur lui.

### 3.1.1.2. La « syntaxe vitale » de James Sacré

Les structures phrastiques de James Sacré révèlent quelque chose de vivant, proche de ce que le poète fait dans la vie quotidienne. Le vécu s'y mêle comme il se mêle à leurs sonorités et à leurs rythmes :

Différents vécus se mêlent dans le poème : ce que transportent la mémoire, les souvenirs, l'affectivité, se mêlent probablement à ce que les mots peuvent être ensemble, dans leurs arrangements, leurs sonorités, dans leur rythme également vivant.<sup>1</sup>

La syntaxe des phrases cherche à révéler avant tout la véracité et la vitalité de l'écriture et à traduire des gestes vivants dans des moments et à des endroits précis. Nous l'avons vu dans la partie précédente, plus précisément dans l'étude de la question de l'agrammaticalité. Quand les règles rigides de la grammaire empêchent le poète de toucher au mieux la profondeur de la réalité, il n'hésite pas à les transgresser par l'emploi de tournures syntaxiques tronquées ou calquées sur la syntaxe de sa langue régionale et sur le parler familier. Celles-ci lui donnent plus de liberté et plus de souplesse et rendent, par conséquent, son langage poétique plus vrai et plus authentique aux yeux du lecteur. Dans les pages qui suivent, nous poursuivrons notre recherche sur les procédés syntaxiques de l'écriture sacréenne en examinant comment le vécu détermine les structures phrastiques chez James Sacré ? Nous nous intéresserons principalement aux dimensions et à l'articulation des phrases.

Plus que Jaccottet, Sacré donne beaucoup d'importance à la phrase, qu'elle soit nominale ou verbale. Michel Collot attribue cette particularité au caractère linéaire et successif de son écriture mais aussi à la mobilité des paysages décrits :

Sacré préfère travailler la linéarité et la successivité, d'où son attachement à la phrase. Son approche du paysage est de l'ordre du parcours, et s'exprime avant tout dans le rythme, la syntaxe, le phrasé. Disant sa « reconnaissance à la grammaire », Sacré dit avoir vu très tôt en elle le moyen de cheminer « à travers les paysages et les mots » (...). Loin de pouvoir se réduire à une image fixe sous un regard

---

<sup>1</sup> « Entretien avec James Sacré », novembre 2015, Annexes.

contemplatif, le paysage est pour Sacré un espace mobile, arpenté par le pas ; et c'est sans doute l'une des raisons de son goût pour la prose, *prosa oratio*, discours qui va de l'avant. Les articulations grammaticales organisent la phrase comme les lignes d'un paysage, et son mouvement de la phrase épouse celui du marcheur ou du paysan.<sup>1</sup>

L'examen de notre corpus fait apparaître que la dimension de la phrase sacréenne s'étend ou se resserre selon la nature du paysage décrit mais aussi en fonction du lien émotionnel que le poète tisse avec ce paysage. La phrase se déploie également en fonction du geste ou des émotions que le poète cherche à traduire à l'autre. Ainsi, dans les poèmes d'*Une fin d'après-midi à Marrakech*, il est tout à fait compréhensible que les phrases prennent une longueur considérable, au regard de la matière poétique de ce livre qui relate des traversées marocaines au cours desquelles le poète observe beaucoup de paysages, mobiles et immobiles. Il nous semble que le cadre de la phrase tend souvent à épouser le cadre du paysage décrit et en suit toujours le mouvement ainsi que le montre cet exemple :

À l'autre bout de la pièce, dans une encoignure à cause des toilettes qui prennent en partie la largeur de l'espace (un trou à la turque derrière une porte en bois qui ferme pas bien), un carton pour les ordures, peaux d'oranges, noyaux, des restes de légumes, des couleurs comme défaites, après le plaisir d'avoir mangé, ce qui s'en va, je vais porter le carton dehors le vider là-bas au milieu de la place encombrée de soleil couleurs que voilà pourries, plus rien, qu'un peu d'odeur.<sup>2</sup>

Cette longue phrase dont le groupe nominal « un carton » occupe le centre, se prolonge sur plusieurs lignes. Elle est prolongée d'abord par l'insertion de deux syntagmes prépositionnels (« À l'autre bout de la pièce, dans une encoignure ») afin de restituer fidèlement l'ancrage du sujet dans l'immobilité du paysage. Il poursuit cette extension par le déploiement du deuxième syntagme prépositionnel à travers l'introduction d'un autre syntagme prépositionnel et d'une proposition relative à valeur attributive. Le groupe verbal, caractérisé par l'absence du verbe, est également exposé à un travail d'expansion, assuré par l'énumération de plusieurs noms juxtaposés rapportant des précisions sur la nature des « ordures ». L'énumération permet ici la juxtaposition triviale des énoncés dans l'espace du poème « comme des bocaux sur une étagère ». Le recours à la construction nominale expansée permet au poète de constater fidèlement le réel sans intervenir directement.

---

<sup>1</sup> Michel Collot, « Paysage avec » dans *Triages, Actes du colloque James Sacré, op. cit.*, p. 19.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech, op. cit.*, p. 189.

Ce qui attire l'attention dans cette phrase, c'est sa structure, qui ne répond pas aux règles de la doxa grammaticale, mais à l'intention que le poète cherche à exprimer par cette infraction. En effet, la phrase ne s'arrête pas au terme « défaites » qui marque sa fin logique, mais se déploie sur un autre segment « après le plaisir d'avoir mangé, [...], qu'un peu d'odeur », qui pourrait constituer une phrase complètement autonome. La transgression du premier segment de la phrase, dont le mouvement suit manifestement le regard explorateur et ininterrompu jeté sur l'intérieur de la maison, rapporte sur le deuxième la volonté de poursuivre le plaisir éprouvé dans la simplicité et la modestie de cet endroit. Cette transgression exprime une continuité de ce plaisir et permet une fluidité de sens. Elle souligne en outre une intimité entre l'hôte et l'invité qui, « après le plaisir d'avoir mangé », se charge de jeter les ordures. Sacré donne donc la priorité à la vitalité de la syntaxe au détriment de son perfectionnement formel. Il importe de signaler enfin que le déploiement extérieur de la phrase s'accompagne d'un resserrement intérieur au sein de chaque syntagme. Celui-ci se manifeste, d'une part, par l'ellipse verbale et d'autre part, par l'emploi récurrent des articles indéfinis (« une encoignure », « des toilettes », « un carton », « des restes de légumes », « des couleurs »...) et de l'absence d'article (« peaux d'oranges », « noyaux ». Ce procédé ne vise pas à produire un effet de généralité comme c'est le cas dans la syntaxe jaccottienne, mais plutôt à présenter un réel en train de se dévoiler. Il rend les choses plus réelles et plus matérielles grâce aux liens affectifs qu'établit le poète avec elles. Il permet enfin au poète de pousser au maximum le cadre de sa phrase sans la surcharger de détails inutiles.

Ce phénomène syntaxique prend une grande ampleur dans la description des paysages mobiles où la dimension de certaines phrases prend plus de longueur et plus de rapidité. Au fur et à mesure de son mouvement dans le paysage, l'auteur les dispose d'une manière relâchée d'où émane une certaine spontanéité :

[...]. De temps en temps un arrêt, quelques chose comme nulle part vieux paysan qui descend qui s'en va là-bas dans la couleur de l'orge coupée me voilà content à cause de cette phrase assez continuée j'ai l'impression de l'avoir tirée autant d'un pays d'enfance connu (d'autres paysans, carrés d'orge encore, on passait pareil par des chemins de terre) que de ce voyage en autobus Marrakech Demnate voilà le chauffeur qui s'engueule fort avec un gendarme coup de colère et musique ah oui j'ai besoin d'une phrase qui racine partout longue patience et même de l'ennui guère de confort mais par à-coups soudain des villages comme de grandes claques

de silence dans les épaules Marrakech le monde via le soleil et savoir qu'on peut vivre à Demnate.<sup>1</sup>

La structure de cette phrase épouse la longueur du voyage du poète de Marrakech à Demnate. Elle est composée de plusieurs segments, le plus souvent nominaux, qui se juxtaposent sans aucun signe typographique (excepté la virgule du premier segment et du point final). Ces segments se caractérisent par leur autonomie sur les plans sémantique et syntaxique à la fois. Certains d'entre eux sont étendus par l'usage des relatives (« le chauffeur qui s'engueule fort... », « vieux paysan qui descend qui s'en va... »), ou des comparatives (« des villages comme de grandes claques... »). Le recours fréquent aux propositions relatives suspend ou fait disparaître la proposition principale, de sorte que les relatives deviennent elles-mêmes des principales. Cette transformation produit une énonciation simple et spontanée donnant à voir l'immédiateté du réel par sa nomination. La longueur considérable de la phrase, basée sur la juxtaposition de différents segments autonomes, s'oppose effectivement aux règles de la grammaire. Il est clair que la continuité entre les segments est faussement assurée par l'emploi des mots comme « me voilà », « voilà », « ah oui », « mais » qui ne tissent pas de lien logique entre les segments. Par ce geste syntaxique, le poète cherche à traduire deux gestes vivants. Il veut d'abord lutter contre le sentiment de l'ennui engendré par les arrêts successifs de l'autobus, comme si l'écriture refusait de faire des pauses syntaxiques en réaction aux pauses successives de l'autobus. Comme il souhaite également de relier le monde paysan vendéen et marocain, le passé et le présent en évoquant la « phrase qui racine partout ». Le plaisir du vécu s'étend au plaisir de l'écriture. Une telle structure témoigne, sans aucun doute, de la fidélité de la syntaxe à l'expérience vécue du poète plus qu'à la grammaire traditionnelle.

Les constructions syntaxiques se modulent également en fonction des comportements et des émotions personnelles. L'exemple le plus parlant est le récit d'un voyage en train de Casablanca à Marrakech :

[...]. Quelqu'un sur la même banquette a sa tête installée dans mes jambes, attendre continue c'est comme répéter les mots je t'aime et rien pour mesurer le temps

peu à peu le jour, on voit par la vitre (est-ce qu'on a dormi ?) des paysans qui sont déjà là dans la nuit, à des endroits qui brillent (blondeur de l'orge coupée) le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 141.

train s'en va jusqu'en la pauvreté des étoiles et d'un peu de montagne puis, de plus en plus, des palmiers, et brusque autant que le départ l'arrivée descente bousculée entre sommeil et silence courir jusqu'à la gare (c'est comme un bord de village mal tenu) on traverse un désordre de grands roseaux, terrain nu mal plan (détrit, s'arrêter pour pisser).<sup>1</sup>

Observons tout d'abord la structure de la première proposition : « Quelqu'un sur la même banquette a sa tête installée dans mes jambes ». Nous sommes tout de suite frappés par l'agencement sémantique. L'auteur bouscule l'ordre logique des mots : il souhaite traduire un geste vivant et un sentiment personnel avec beaucoup de pudeur et de révérence. En effet, le poète préfère utiliser la préposition « dans » qui désigne ici un excès dans l'action, une mauvaise conduite liée à une sorte d'indifférence ou à un manque de respect de la part du passager envers son voisin, ce qui ne permet pas l'emploi de la préposition « sur ». Or, l'arrangement des mots dans le groupe nominal ne soutient pas une telle lecture. Le fait de lier le verbe « installer », sous sa forme adjectivale, directement à la « tête » du passager et non pas au passager lui-même - car la proposition pourrait être construite comme ceci : « Quelqu'un sur la même banquette a installé sa tête dans mes jambes » -, l'éloigne complètement de la responsabilité directe de l'action. Par cette structure, Sacré s'efforce de nier à ce « quelqu'un », qui pourrait d'ailleurs être Jillali, toute volonté de le déranger en faisant comprendre que cette conduite s'est passée de manière involontaire. La composition de la phrase traduit avant tout la manière d'être au monde, c'est-à-dire ses attitudes et ses gestes vivants envers l'autre et le respect qu'il lui porte.

Ces exigences continuent d'organiser les mots dans le segment suivant : en employant le verbe « attendre » à l'infinitif en position de sujet, le poète le décharge de tout aspect personnel. La subjectivité pourrait ici blesser dans la mesure où elle reflèterait le désagrément du poète causé par le comportement du passager. Cette attente est adoucie par l'emploi de la proposition comparative pour se cacher finalement à la troisième ligne dans le silence du blanc.

Dans une lecture un peu audacieuse, la préposition « dans » pourrait désigner le désir sexuel provoqué par la position de la tête du passager entre les jambes du poète. Dans ce contexte, le blanc pourrait traduire l'attente silencieuse d'éprouver ce plaisir sexuel. La phrase

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 169.

se déploie ensuite sur d'autres segments proliférants décrivant les paysages extérieurs. Sa longueur et sa complexité tentent de faire ressentir l'attente et la longue fatigue ressenties par le voyageur.

Dans *Si peu de terre, tout*, nous remarquons que la dimension de la phrase est visiblement diminuée, en raison de l'absence quasi-totale des paysages mobiles. Le recueil parle dans son ensemble du monde vendéen, des paysages effrités, des travaux champêtres et des souvenirs d'enfance, etc... Le poète trouve également des motifs d'écriture dans des paysages « textuels » où il réfléchit sur des mots tels que « le matin, la nuit, le soleil, etc... ». Devant l'immobilité ainsi que la pauvreté des paysages, la construction des phrases traduit une certaine tension syntaxique exprimée par des structures nominales resserrées qui traduisent manifestement la difficulté du poète à déployer sa phrase :

Contre un mur, prise  
Dans une ferraille rouillée, des morceaux de briques,  
Une touffe de mauvaise herbe  
(Agrostis fin ou borne plus grossier).  
Le ciel pas loin, bleu. Le silence.<sup>1</sup>

Par la construction nominale, Sacré cherche manifestement à faire le constat d'un réel visuel. Il tente de saisir le paysage observé et de l'organiser suivant des lignes de sorte que la syntaxe se rythme sur la vision du regard jeté et sur la nature même de ce paysage. Dès lors, la première phrase s'élargit de manière simple et fluide dans une syntaxe hypotaxique, en accumulant les syntagmes prépositionnels pour traduire le mouvement du regard de haut en bas. Les syntagmes nominaux définissent la nature de l'objet du plus fugace au plus précis. Par le resserrement de l'espace « le ciel pas loin, bleu » la syntaxe se fait elliptique et parataxique, continuant sa progression en enjambant des phrases nominales très réduites et juxtaposées sans aucun lien logique. La tentative de composer le poème échoue devant le resserrement de l'espace et se ramène finalement au silence total.

Cette tension peut atteindre un niveau très élevé et aboutir même à la défaite totale de la syntaxe lorsque le poète se trouve pris par une tension sentimentale extrême :

Au moment de que je sais pas dis

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit., p. 25.

Est-ce que tu  
Quelque chose de bien pris  
Viens presque rien le cœur  
Oublié pourtant comme je t'aime  
Ça se défait tout je t'aime.<sup>1</sup>

L'auteur multiplie ici les interruptions de la syntaxe logique pour introduire une tension corrélée à sa tension intérieure. La tension syntaxique se manifeste par l'emploi de figures de constructions comme la réticence et l'anacoluthie. Le poète reprend la parole après « au moment de » qui manifeste la réticence, son hésitation et son ignorance « je sais pas » ou à son incapacité à s'exprimer, « dis ». Cette hésitation se prolonge au deuxième vers, le poète invoque un « tu » mais la question est mise en suspens par la suppression du verbe. L'interruption de la syntaxe traduit l'hésitation du poète à s'exprimer aisément ; sa parole est enfouie, il craint la réponse ou la réaction de l'autre. Le poète sacrifie ainsi la perfection de la syntaxe au profit d'une énonciation très proche de la parole quotidienne qui traduit plus franchement ses conflits intérieurs.

Dans certains poèmes, à cause de l'insuffisance du réel ou de sa fugacité, plus précisément lorsque l'écriture s'empêtre dans la définition de certains mots, l'auteur a recours le plus souvent à des constructions spécifiques comme les constructions analogiques ou la répétition permettant d'établir une continuité entre l'écriture, l'objet et le monde sensible comme c'est le cas dans ces deux exemples :

Avec beaucoup de travail  
Des mesures subtiles des images  
(matins comme un sou neuf, comme un soleil)  
une musique appropriée (fanfare,  
Et des oiseaux partout) certainement  
Qu'on pourrait installer, grands éclats  
Grande allure (matin comme un tracteur  
Comme un cœur, tout orchestre  
À la campagne) installer le matin  
Comme un moteur dans mon poème  
La machine s'en irait ça serait bien  
D'être un bon mécanicien.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 37.



La nuit pour s'enfuir (comme on est bien dans ton cœur et ton vêtement ouvert,  
je touche à des poils, à ton sourire qui vient dans le noir)  
La nuit pour t'aimer (j'ai la main sur quelque chose de chaud, je pense à toi)  
La nuit pour pleurer (je touche à rien, la solitude s'effrite ça s'en va ton visage  
au loin, qu'est-ce que tu dis ?).<sup>1</sup>

Il est clair ici qu'à l'aide des comparaisons dans le premier exemple et de la répétition dans le deuxième exemple, le poète a pu prolonger son dire et assurer ainsi la continuité et la fluidité de son écriture. La phrase explore ici le paysage textuel qu'il tente de dessiner aux mots « matin » et « nuit ».

À la lumière de cette analyse syntaxique, nous constatons que par la syntaxe de ses phrases, Sacré cherche avant tout à traduire fidèlement sa manière d'être au monde, c'est-à-dire, ses liens, ses gestes et ses sentiments intimes avec ou dans le paysage mais aussi avec ou sans l'autre. Sur le plan poétique, il ne s'oppose pas à Jaccottet parce que tous deux partagent le même objectif : faire de la syntaxe le miroir du réel. Mais sur le plan grammatical, Sacré s'accorde plus de liberté en s'insurgeant contre les règles traditionnelles, ce qui n'est pas le cas de Jaccottet. Or, le poète ne s'attaque pas à la syntaxe pour « faire moderne » ou hermétique. Il s'agit réellement de « mettre un bonnet d'âne [à la grammaire] pour la faire braire »<sup>2</sup>, pour montrer le vécu dans sa verdure et sa pureté et y avoir une meilleure accessibilité.

### 3.1.1.3. Philippe Clerc et la neutralité de la syntaxe

Nous l'avons vu au cours de notre étude thématique et lexicale, l'écriture de Philippe Clerc diffère beaucoup de celles de Philippe Jaccottet et de James Sacré dans la mesure où elle lutte constamment contre la linéarité thématique et la présence de soi-même dans le texte. Le réel qu'elle cherche à représenter est visiblement marqué par son extrême neutralité et son éclatement total. Chaque vers « ouvre au poète des directions de sens imprévues, qui ne sont pas forcément compatibles avec celles qu'avaient esquissées les mots précédents »<sup>3</sup>. À travers notre étude syntaxique, nous souhaitons comprendre la manière dont la syntaxe s'approprie

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>2</sup> Selon l'expression de Jacques Moulin dans son article, « Sacrées âneries », dans *L'Étrangère*, actes du colloque *James Sacré, op. cit.*, p. 25.

<sup>3</sup> Pour emprunter les mots de Michel Collot sur la poésie d'errance, dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 166.

cette notion de neutralité. Comment les structures phrastiques répondent-elles à la fragmentation du réel ?

Notre corpus nous permettra de repérer très facilement la simplicité et la brièveté des phrases que Clerc met en scène. Nous y distinguons principalement deux types de phrases dont le premier est la « phrase plate », obéissant le plus souvent à la structure canonique sujet-verbe-complément. Voici deux exemples :

### **19 décembre**

dans la maison les marbres sont enlevés  
des boules d'insectes se déplacent dans le ciel  
l'ange porte l'épée  
il se pose sur l'homme endormi  
à l'heure les fruits tombent  
des hommes dérivent dans le fleuve  
[...] <sup>1</sup>

### **Avril**

Hughes s'entiche de Sandrine  
Richard habille Isidore  
Irène grime Marcellin  
Baptiste et Julie apprivoisent une grolle  
Fulbert s'intéresse à Stanislas  
Jules et Ida sont silencieux  
Maxime se rabiboche avec Etienne  
[...] <sup>2</sup>

La recherche de la simplicité syntaxique est évidente dans la construction de ces phrases soumises à la structure très fréquente chez Philippe Clerc : sujet-verbe-complément. Si elles semblent extraites d'un manuel de grammaire scolaire, elles sont, dans l'ensemble, des phrases banales qui se rangent dans l'espace du poème de manière à donner à voir la langue dans ses usages les plus familiers. Elles frappent aussi par leur brièveté, chaque phrase se déploie sur un seul vers. Le refus de l'expansion se manifeste à travers l'abandon de toute sorte de conjonctions, de coordinations, de subordinations, ou de propositions complétives, etc... Le poète introduit dans ses phrases, notamment dans celles du premier exemple,

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Nocera*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>2</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, *op. cit.*, p. 13.

uniquement quelques compléments de lieu ou de temps (« dans la maison », « dans le ciel », « à l'heure », « dans le fleuve ») de manière à situer, sans vouloir le préciser, le cadre de la scène.

Cette simplicité est doublée par la quête flagrante de la neutralité syntaxique des phrases. Nous le constatons d'abord à travers l'absence de ponctuation. Les phrases (uniquement dans *Nocera*) ne commencent pas par une majuscule et ne finissent par un point, conformément aux règles grammaticales ; elles se succèdent les unes aux autres sans aucune pause syntaxique. L'absence de ponctuation traduit le désir du poète de laisser son texte ouvert à plusieurs lectures et de n'imposer aucune « logique directrice »<sup>1</sup>. Selon Jacques Dürrenmatt, les ponctuations peuvent accentuer certains mots ou créer un rythme visuel<sup>2</sup>. Henri Thomas précise également que « même l'humble virgule signifie »<sup>3</sup> et peut désigner la volonté ou l'intention de l'auteur d'orienter son lecteur vers un sens quelconque. L'absence du locuteur se révèle ensuite par l'absence du sujet parlant. Certes, le poète n'est pas complètement absent ; il est toujours à l'origine de ces observations et notations, mais sa présence reste très implicite en se limitant au rôle d'intermédiaire entre le réel et l'écrit. Ainsi, toutes les phrases sont construites à partir de noms communs ou de noms propres, comme si le poète cherchait à laisser s'assembler les fragments sur la page de manière automatique sans y rajouter le moindre commentaire, la moindre explication ou figuration. Une telle structure fuyant tout moyen de surcroît et de complexité vise principalement à lutter contre le principe de la linéarité de l'écriture et de la présence du poète que Clerc considérait comme élément restrictif aux horizons du poème.

Le deuxième type de construction nominale se caractérise par la phrase tronquée à construction nominale. Elle est volontairement détruite et fragmentée et vise généralement à consigner brièvement le réel observé (description d'un paysage, récit de voyage, etc...). En effaçant le verbe, Clerc peut réduire encore la longueur des phrases et accentuer leur simplicité. En voici un exemple :

---

<sup>1</sup> Selon l'expression d'Henri Thomas, dans l'avant-propos de *Nocera*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>3</sup> Henri Thomas, dans l'avant-propos de *Nocera*, *op. cit.*, p. 7.

### **Orbetello-M. Argentario**

Midi, une usine abandonnée. Monte Argentario,  
haut lieu de l'Antiquité. Un hiver très froid  
l'année dernière. Signe de croix, Andrea.  
Des morts à grandes mains viennent saluer les voyageurs  
du Gênes-Naples. Au loin Tarquinia, l'église  
Sainte-Agathe. Un paon. Dans le journal « La Repubblica »,  
une photographie de Claudia Cardinale, un peu vieillie  
mais très belle.  
[...]<sup>1</sup>

Cet exemple témoigne d'une extrême économie syntaxique. Le poète minimise et resserre ses phrases au maximum. Il tâche de les encadrer par l'insertion de quelques compléments circonstanciels de temps ou de lieu tels que « Midi », « l'année dernière », « Monte Argentario », « au loin Tarquinia », ou de noms propres tels que « Andrée » ou « Claudia Cardinale ». S'y rajoute l'emploi des indéfinis « une », « un », et « des » qui permettent au poète d'accumuler des morceaux de description. Au sein de cette structure très elliptique, les phrases se juxtaposent sans tisser aucune linéarité ou lien logique. Elles sont caractéristiques d'un style télégraphique visant à consigner le monde observé lors d'un voyage sans l'intervention directe du voyageur. Par contre, sa présence indirecte peut être désignée par des marques telles que l'adverbe de l'intensité « très » ou l'adjectif axiologique « belle », mais il s'agit réellement d'une présence marginale qui ne s'applique pas à l'ensemble des fragments.

*Johannes, Hermann* additionne des structures phrastiques très percutantes qui abandonnent les éléments d'une phrase pour n'en conserver que le nom et son déterminant. C'est ce que montre l'exemple suivant :

Excursion à Mers-les-Bains  
Le long de l'esplanade du Général  
Leclerc, les villas : Les falaises  
Les galets, Entre nous, Picardie  
  
L'horizon, La rafale, La vague  
Bellevue, La violette, Coup de  
Vent, Bagatelle, Les algues, Mignon  
Crépuscule, L'aiglon, La goélette  
  
La normande, L'embardée, Cyrano

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, op. cit., p. 91.

L'eau vive, Le tourbillon, Clair  
de lune, Les vacances, Fée des mers  
[...]¹

La phrase s'ouvre sur de simples indications de lieu : « à Mers-les-Bains », « le long de l'esplanade du Général Leclerc » comme il est d'usage dans le récit. Elle se prolonge par une longue énumération des noms des villas donnant sur l'esplanade. Sans conjonction, de coordination ou de subordination, la construction de la phrase obéit seulement à la logique de la notation immédiate du quotidien. Elle permet de condenser les propos du poète et répond à l'objectif de l'absence de l'énonciateur.

C'est donc par le recours à des structures simples, brèves et neutres que Clerc peut assembler les miettes du quotidien et contrer ainsi contre les structures phrastiques qui permettraient de construire un ensemble. Un tel agencement est sans précédent dans l'écriture réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle qui est totalement basée sur la linéarité thématique, la cohésion syntaxique et le respect de la grammaire classique. Elle traduit, chez Philippe Clerc, la parfaite conjonction de la poésie et de la photographie dans l'espace du poème.

### 3.1.2. Le rôle de l'adjectif dans l'écriture réaliste

À la suite de Victor Hugo, qui voit dans l'adjectif « la graisse du style », plusieurs voix contemporaines s'accordent pour remettre en question la place de l'adjectif dans les textes réalistes contemporains. Ainsi, Jacques Chardonne n'y voit qu'un simple élément ornemental et décoratif qui nuit à la brillance du style :

Pas d'adjectifs ; le moins possible, ils affaiblissent un style naturellement fort, vif, savoureux comme le vôtre. L'adjectif, c'est comme les bijoux. Une femme élégante ne porte pas de bijoux.<sup>2</sup>

Quant à Serge Gaubert, dans l'article, « L'écart et l'accord du *Requiem* au *Magnificat* », rédigé à propos de la poésie de Guillevic, il considère l'adjectif comme un élément embrouillant la justesse et la netteté des termes :

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> Jacques Chardonne, *Ce que je voulais vous dire aujourd'hui*, Grasset, Paris, 1969, p. 46.

Trop indécis, trop imprécis, impressionniste, l'adjectif rend les contours flous, il assimile, contamine ; avec lui on ne sait plus exactement où commence et où finit le terme.<sup>1</sup>

Guillevic, lui-même, écrit que « l'adjectif est un trou dans le tissu, c'est un vide... »<sup>2</sup> qui pourrait diluer les phrases et les rendre ainsi moins denses et moins claires. Or, il nous semble que les poètes réalistes ne partagent pas ces positions critiques. Ils s'inscrivent dans une position tout-à-fait différente, voire opposée. En effet, ils accordent à l'adjectif une place prépondérante dans leurs pratiques poétiques dans la mesure où il peut, dans certaines limites, clarifier leur représentation du réel par la précision ou la restriction du sens des mots auxquels il s'applique. Dans notre première partie, nous avons examiné comment les poètes réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle ont réussi à ajuster l'emploi de l'adjectif de manière à ce qu'il réponde parfaitement à la clarté et à la justesse de leurs écritures. Ils ont ainsi diminué, autant que possible, l'emploi des adjectifs abstraits au profit de ceux plus concrets, les adjectifs axiologiques au profit des évaluatifs et classifiants. Ils ont en plus accumulé, dans le même groupe nominal, jusqu'à trois ou quatre adjectifs ; Baudelaire en insérait parfois jusqu'à huit dans le même quatrain sans que cela nuise à la sobriété de son style.

Les poètes réalistes contemporains, notamment ceux de notre corpus, renouent fortement avec cet emploi sélectif de l'adjectif. Ils ne cherchent pas, comme nous allons le voir, à rendre leur parole élégante ou désirable, ce qui camouflerait la réalité du monde, mais à l'inscrire, bien au contraire, dans un rapport de justesse et de transparence avec le monde. À travers l'examen du système adjectival, nous tenterons de montrer le rôle que joue l'adjectif au sein de l'écriture. Se soumet-il à de nouvelles exigences ? Comment contribue-t-il, par sa forme, sa fonction ou sa catégorie, à mettre en évidence le réel et à créer ainsi un effet de réel chez le lecteur ?

L'observation d'À *la lumière d'hiver* montre tout d'abord que la présence des adjectifs épithètes est bien supérieure à celle des attributs. Cet écart n'est pas arbitraire ; il est le résultat de deux phénomènes essentiels. Le premier est le pur et simple refus sentimental des

---

<sup>1</sup>Serge Gaubert, « L'écart et l'accord du *Requiem* au *Magnificat* », dans *Lire Guillevic* (Serge Gaubert dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983, p. 23.

<sup>2</sup>Eugène Guillevic, *Choses parlées*, Seysselle : Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1982, p. 75.

conséquences du verbalisme<sup>1</sup> dont nous avons déjà vu les révélations. L'emploi des épithètes joue un rôle très important dans la constatation du réel car il permet au poète de déployer des expansions de constructions nominales en vue de chercher plus de précisions et plus de clarté, nous y reviendrons. Le deuxième est la quête d'une écriture qui se veut objective. Nous savons que, contrairement à l'adjectif attribut qui pourrait désigner d'une certaine manière l'intervention de l'auteur dans l'attribution des propriétés à ses objets, l'adjectif épithète impute aux objets décrits une propriété qui lui est inhérent.

En nous plongeant dans ce système adjectival, nous constatons que le poète utilise souvent l'accumulation des adjectifs. Il peut en appliquer de trois à cinq sans affaiblir la densité de son écriture :

[...] Et puise dans l'eau invisible  
où peut-être boivent encore d'invisibles bêtes  
après d'autres, depuis toujours, qui sont venues,  
silencieuses, blanches, lentes, au couchant  
(ayant été dès l'aube obéissantes au soleil sur le grand pré)  
[...]<sup>2</sup> (1)

la seule grâce à demander aux dieux lointains,  
aux dieux muets, aveugles, détournés,  
à ces fuyards,  
[...]<sup>3</sup> (2)

Dans le premier exemple, pour déterminer le contour indécis du substantif « bêtes » Jaccottet attribue jusqu'à cinq épithètes : « invisibles », « silencieuses », « blanches », « lentes » et « obéissantes »). Cette accumulation vise effectivement à conduire le lecteur du sens propre, « bêtes », au sens métaphorique, « âmes », en empêchant le détournement du poème vers l'énigme ou vers l'obscurité. L'emploi de l'adjectif n'est donc pas « décoratif », au contraire, il est indispensable car il complète le sens du substantif qui n'est pas explicite à lui seul. Il en va de même pour le deuxième exemple dans lequel l'accumulation des épithètes autour du mot « dieux » provient d'une intense charge émotionnelle, d'une tension voire d'une déception que ressent le poète. Elle désigne également une quête pressante pour mettre

---

<sup>1</sup>Jean- Pierre Zubiante, *Du verbe aux voix*, thèse de doctorat sous la direction de, Lucienne Cantaloube-Ferrieu, Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, p. 69.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 90.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 93.

en cause leur indifférence face à la souffrance de l'humanité. Sans l'accumulation de ces adjectifs le sens reste incomplet, leur abondance est une recherche de transparence de l'écriture.

Nous notons ensuite la présence remarquable des adjectifs participiaux. C'est un des traits caractéristiques de l'écriture de Jaccottet. Nous les rencontrons surtout dans la description des rapports de l'homme face à son destin et à la fuite du temps :

[...] que soit ainsi jeté bas  
le maître, la semence,  
que le bon maître soit ainsi châtié,  
qu'il semble faible enfançon  
[...],  
acculé, cloué, vidé.<sup>1</sup> (1)

Moi, poète abrité,  
épargné, souffrant à peine  
[...]<sup>2</sup> (2)

[...]  
ce mouvement de retrait convulsif, toujours trop tard,  
et néanmoins recommencé pendant des jours,  
toujours plus faible, effrayé, saccadé  
devant bien pire que le feu.<sup>3</sup> (3)

Nous pouvons encore en multiplier les exemples : « Que le bon maître soit ainsi châtié », (*ALH*, 15), « souffle arraché : méconnaissable » (*ALH*, 27), « Toi cependant,/ou tout à fait effacé » (*ALH*, 33), « lampe soufflé » (*ALH*, 11), « Misère/comme une montagne sur nous écroulée » (*ALH*, 23), etc. Tous ces adjectifs indiquent des états résultatifs des noms désignant le maître face à la mort ou le poète face à l'ignorance ou à la souffrance. Ils permettent de créer un intense effet de réel chez le lecteur car ils présentent les actions comme accomplies dans le passé, c'est-à-dire qu'ils restituent toujours un état de présent résultant d'une action passée. À travers leur forme passive, dénotée par l'absence d'actualisation verbale, ces adjectifs contribuent en outre à la restitution immédiate de l'émotion des différentes perceptions, que ce soit durant l'agonie du maître ou lors de la confrontation à la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 43.



douleur. Dans cette perspective, l'adjectif sert à renforcer, au lieu d'affaiblir, la densité et la véracité du poème.

Nous signalons d'ailleurs l'aspect matériel dominant des adjectifs dans les poèmes. Cette matérialité joue un rôle très important dans la stabilité et la lisibilité de l'écriture, dans la mesure où elle confère toujours des formes précises au réel observé. Illustrons-le par deux exemples non exhaustifs :

Je l'ai vu droite et parée de dentelles  
comme un cierge espagnol.<sup>1</sup>

On voit les écoliers courir à grands cris  
dans l'herbe épaisse du préau.

Les hauts arbres tranquilles  
et la lumière de dix heures en septembre  
comme une fraîche cascade  
les abritent encore de l'énorme enclume  
qui étincelle d'étoile par-delà.<sup>2</sup>

Tous les adjectifs qui apparaissent ici renvoient visiblement à un système concret visant à rendre les objets plus justes, plus crédibles aux yeux du lecteur. Ils déterminent, soit la forme ou la manière (« droite », « parée »), soit la dimension (« grands », « énorme », « épaisse », hauts ») soit enfin l'origine (« espagnol »). Ils contribuent ainsi à la clarté et à la lisibilité de l'écriture sans créer aucune difficulté sémantique. Il est important, néanmoins, de signaler qu'en dehors de ces exemples, nous pouvons repérer quelques cas où l'emploi de l'adjectif pourrait causer quelques difficultés interprétatives. C'est précisément le cas des adjectifs métaphoriques comme le montre cet exemple :

Aide-moi maintenant, air noir et frais, cristal  
noir. Les légères feuilles bougent à peine,  
comme pensées d'enfants endormis [...].<sup>3</sup>

L'adjectif « noir », relevant généralement d'un système de valeur très simple, constitue ici deux combinaisons inattendues. Il est attribué à l'« air » qui n'a naturellement pas de couleur et au « cristal » qui s'oppose par sa couleur brillante au noir. Or, par l'emploi de cet

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85.

adjectif, le poète ne cherche pas effectivement à désigner une couleur, mais plutôt un sens figuré dissimulé derrière les substantifs mêmes. Par métonymie, le poète substitue l'« air » à la « nuit » tout en gardant un de ses éléments qui est la couleur noire. La même chose se répète dans le deuxième groupe : le poète désigne la nuit par un de ses constituants - « les étoiles » - désigné métonymiquement par le terme « cristal ». Ainsi, l'adjectif « noir » ne renvoie réellement ni à l'air ni au cristal mais à la nuit. Malgré l'ambiguïté créée *a priori* par l'emploi de cet adjectif « noir », le poème reste toujours lisible ; nous pouvons aisément retrouver sa logique dès que nous lisons les vers suivants. Il est important également de préciser que cet emploi particulier des adjectifs apparaît surtout dans les poèmes qui s'ouvrent sur le rêve et sur la métaphysique que le poète considère comme une fuite du réel.

Il reste à préciser encore le rôle expansif que joue l'adjectif dans la syntaxe nominale. Il permet d'étendre les groupes nominaux, soit par leur juxtaposition comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, soit par l'insertion des compléments adjectivaux : (« les barques pleines de brûlants soupirs » (*ALH*, 31), « Elle [...]/vêtue d'une robe de chambre bleue/qui s'use elle aussi » (*ALH*, 108), « Raisins et figues/couvés au loin par les montagnes/sous les lents nuages/et la fraîcheur [...] » (*ALH*, 12), etc... En outre, ces compléments apportent des précisions supplémentaires aux substantifs en restreignant leur champ d'action. Dans l'exemple : « Elle [...]/vêtue d'une robe de chambre bleue / qui s'use elle aussi », l'adjectif « vêtue » introduit un complément « d'une robe » précisant la tenue de la femme. Le poète tient à déterminer d'une manière très précise la forme, la couleur et l'aspect de cette robe en exploitant de manière exhaustive son système adjectival.

De la même façon, et bien plus fréquente encore, James Sacré recourt à l'emploi des adjectifs. Il s'inscrit généralement dans un système adjectival aussi simple et concret que celui de Jaccottet. Les épithètes occupent également dans ce système une importance de premier plan. Mais ils ne sont pas recherchés comme chez Jaccottet, au contraire, ils apparaissent d'une manière naturelle et spontanée dans les trames des textes.

La lecture d'*Une fin d'après-midi à Marrakech* et de *Si peu de terre, tout*, nous montre, d'une manière exemplaire, la domination des adjectifs qualificatifs et classifiants visant, grâce à leur valeur matérielle, à établir un rapport de justesse à la description du monde. Les deux exemples suivants le montrent d'une manière très précise :

On mange le long du mur à une sorte de rebord étroit en gros carreaux de faïence.

Des lentilles, avec une sauce forte et de brochettes très minuscules.

La couleur des carreaux donne une impression de fraîcheur, plus haut.

Le reste du mur mal peint.

Dehors, de l'autre côté de la ruelle un crépi rouge

(On pourrait le toucher) devient rose.

Des gens sont en djellaba légère.

Il y a des chats qui rôdent,

Et le sourire des hommes qui travaillent là.

Des assiettes de métal émaillée ; une cuillère en alu pour manger.<sup>1</sup>

Clos pliés près des chemins jaunes au bas de l'armoire salie de terre, celle reléguée dans la buanderie, avec des chiffons propres, les anciennes chemises de toile écru et les dentelles rêches...<sup>2</sup>

Il est évident ici que le poète souhaite concrétiser son système adjectival par l'usage très abondant des adjectifs qualificatifs matériels. Nous distinguons ceux de la dimension (« étroit », « gros », « minuscules », « haut »), de la solidité (« anciennes »), du goût (« forte ») ou de l'aspect (« propres », « salie », « mal peint », « rêche »). Avec la même fréquence, le poète emploie également les adjectifs classifiants, notamment ceux du registre de la couleur (« rouge », « rose », « émaillée », « écru ») et de la matière, à l'aide d'une proposition (« Des assiettes de métal », « une cuillère en alu »). Un tel système affecte la description du vécu, apporte de la crédibilité et de la vraisemblance, grâce à sa détermination et sa simplicité. Il permet de mettre à distance le système euphémique ou abstrait des adjectifs qui pourrait faire écran à la réalité et affaiblir la densité du texte. Les adjectifs employés par James Sacré sont destinés à dire le vrai et le juste d'une manière directe et à remplir pleinement le sens du substantif auxquels ils s'appliquent. Ils empêchent ainsi les trous sémantiques dans le texte.

Il faut pourtant signaler que l'emploi de l'adjectif chez l'auteur est modifiable d'un point de vue catégorique et quantitatif en fonction de la matière poétique de chaque recueil. De cette manière, si nous observons le système adjectival adopté dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, nous trouverons qu'il est différent de celui adopté dans *Si peu de terre, tout*. Deux phénomènes nous y apparaissent essentiels, 1/la multiplication des propriétés et 2/ la présence très abondante des adjectifs classifiants. La raison en incombe principalement à la quête de la

---

<sup>1</sup> James, Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 171.

<sup>2</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit., p. 56.

véracité et de la justesse de la description des paysages populaires et campagnards marocains. En effet, la multiplication des adjectifs au sein de la phrase indique une intention délibérée du poète d'établir une description détaillée. À tel objet, à tel décor ou à telle personne, il attribue souvent deux épithètes. Il les relie par la modalité de la conjonction de coordination « et » qui instaure une symétrie syntaxique entre les deux termes. Les exemples en sont très nombreux : « Ton visage attentif et tourmenté » (*FAM*, 72), « ton visage intense et fragile » (*FAM*, 51), « le corps tendre et bousculé » (*FAM*, 72), « Le pas court et continu des mules » (*FAM*, 51), « le seul et fugitif instant du regard » (*FAM*, 73), « en sa musique brusque et tendre » (*FAM*, 163). L'auteur joue également sur la position (antéposé ou postposé) des adjectifs : « Il y a du petit trèfle blanc dans le pied de l'herbe » (*FAM*, 32), « c'est vrai que disparaîtront des châteaux de terre et d'anciennes palmeraies vivantes » (*FAM*, 67). Les adjectifs postposés permettent parfois, comme c'est le cas de Jaccottet, d'élargir le cadre des phrases en introduisant un complément adjectival, dans le but d'amener plus de précisions et de détails à l'objet (« une grande esplanade ouverte à l'extérieur du rempart de terre », *FAM*, 147).

L'emploi des adjectifs classifiants s'inscrit dans la même quête de précision et de justesse. Ils ont pour objectif une description neutre des choses. Ils classifient les lieux : « un été marocain » (*FAM*, 31), « un été vendéen » (*FAM*, 33), « un bourg marocain » (*FAM*, 33), « ce pays vendéen » (*FAM*, 31), « ce jardin parisien » (*FAM*, 179), « une campagne étrangère » (*FAM*, 35), « une palmeraie publique » (*FAM*, 14), « un parc public » (*FAM*, 44), « Le théâtre chiottique public » (*FAM*, 174). Ils désignent aussi les origines : « la langue arabe » (*FAM*, 31), « la musique arabe » (*FAM*, 175), « des bijoux berbères » (*FAM*, 175), « un visage étrusque » (*FAM*, 74), etc., ou les formes (« une ouverture rectangulaire et pas mal grande » (*FAM*, 144), « les tagines coniques » (*FAM*, 175), etc... Mais leur abondance est aussi sous-tendue par l'écriture même de *Fin d'après-midi à Marrakech* où se croise plusieurs cultures et expériences vécues dans des endroits et des temps différents. Le passé surgit dans le présent, des paysages dans plusieurs pays (Vendée, Paris, Maroc, Italie, Amérique) qui se rapprochent et se ressemblent. L'adjectif classifiant s'impose comme une nécessaire pour empêcher toute sorte d'ambiguïté et de malentendu dans le poème.

Ces deux phénomènes sont quasiment absents dans l'écriture de *Si peu de terre, tout*, où le poète parle essentiellement de la vie paysanne en Vendée. Les structures phrastiques sont prises dans un mouvement de resserrement et de dépouillement. C'est pourquoi la présence

des adjectifs se distingue par variation de fréquence en comparaison d'*Une fin d'après-midi à Marrakech*. Quoique faible, cette présence ne doit pas être négligée, car elle joue un rôle indispensable dans la description du monde paysan en Vendée. Parmi les adjectifs les plus employés, nous notons ceux qui relèvent du champ sémantique de la solidité : (« un vieux mur » (*SPT*, 25), « vieilles pierres » (*SPT*, 26), « une ancienne cour » (*SPT*, 28), « du vieux bois » (*idem*), « Un vieux chemin » (*SPT*, 17), « ferraille affaissée » (*SPT*, 44), « une ancienne modernité » (*idem*), « un vieux cœur de paysan », « quelques vieux ormes », « une vieille herbe » (*SPT*, 32) « un vieux gilet » (*SPT*, 41), etc... Les adjectifs de la manière sont également nombreux : (« une ferraille rouillée » (*SPT*, 25), « ses hangars chavirés », « les murs sont sales » (*SPT*, 32), « un lavoir abandonné » (*SPT*, 17), « son pied sale », « un mur éboulé » (*SPT*, 50), etc... Par leur aspect matériel, plus précisément visuel, ces adjectifs dessinent une image très nette et très juste de la disparition du monde paysan. Ils confèrent aux éléments (« mur », « pierres », « cour », etc.) des propriétés aisément perceptibles, et partant renforce la stabilité et la véracité de l'écriture. La répétitivité de certaines épithètes telles que « vieux » ou « vieil(le) » prouve que James Sacré ne semble pas se préoccuper de la beauté de son texte mais cherche plutôt à trouver les mots permettant une représentation plus juste et plus simple au détriment de tout aspect décoratif.

Quant à Philippe Clerc, il s'oppose à ses prédécesseurs, Jaccottet et Sacré, sur un point et s'accorde avec eux sur un autre. Le point de divergence est constitué par la présence très faible des adjectifs dans ses poèmes en raison de la fragmentation totale de ses textes. On l'a vu plus haut, ses phrases sont resserrées sur elles-mêmes et sur leur densité. Elles restent premières, claires et pauvres et ne laissent pas, par conséquent, assez de place aux éléments expansifs y compris les adjectifs. Pourtant, lorsque ces derniers sont malgré tout employés, ce sont effectivement les adjectifs concrets qui s'imposent, en ce point, il rejoint ses pairs :

[...]  
 près de l'eau des animaux brûlés  
 sauf un poisson blanc gonflé  
 je me dis c'est comme un drapeau blanc<sup>1</sup>

des oiseaux noirs volent à ras de terre  
 une femme en robe noire est assise et serre très fort les genoux  
 [...]

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Nocera*, *op. cit.* P. 14.

palais noirs aux fenêtres ouvertes<sup>1</sup>  
Le sable rouge  
[...]  
cavaliers ivres<sup>2</sup>

ventre gonflé  
carte géographique<sup>3</sup>

[...] Lundi, je tombe  
bassine d'eau froide, joues blanches  
Gaston Boissier, son costume bleu  
Angela, demi-sœur. [...]<sup>4</sup>

Ces exemples démontrent que les adjectifs de la couleur sont les plus récurrents (« blanc(he) » trois fois ; « noir » trois fois ; « rouge » une fois, « bleu » une fois). Ces adjectifs mettent en évidence l'extrême simplicité et la neutralité de l'écriture de Philippe Clerc, qui cherche à dire le réel d'une manière nette et directe

Ce qui apparaît d'emblée dans ce système adjectival, c'est la présence remarquable des adjectifs attributs. Bien qu'ils soient moins neutres que les épithètes, Clerc y recourt souvent car ils permettent de construire des phrases très courtes et dépouillées selon le mode suivant : nom (ou pronom) + auxiliaire+ attribut. En voici quelques exemples : « un ordre est attendu », (*N* 18) « la rue est soulevée », « la mer est comble », « l'eau est dure » (*N*, 21), « l'air est puant » (*N*, 22), « la corde est blanche » (*N*, 39) « l'eau est rare » (*N*, 56) « Le coiffeur est absent » (*RSR*, 47), « Herbert est choqué », (*RSR*, 12), « la vie est remuante » (*JH*, 9), « tout est simple » (*JH*, 11), etc... Certains attributs, notamment dans *Nocera*, introduisent des extensions très brèves qui ne permettent pourtant pas d'actualiser les fragments d'une manière suffisante : « Ma bouche est pleine de grenades », (*N*, 26) « un train est enfoui dans la terre » (*N*, 28) « des chiens sont couchés sur la terre » (*N*, 22) « l'homme est jeté au fond » (*N*, 19), etc... on notera que dans *Rendez-vous sur la Roya*, les extensions se rapportent à des noms propres sans être liés par un verbe attributif. Mais leur fonction attributive est toujours assurée par la juxtaposition : « Véronique, sage » (*RSR*, 9), « Jacqueline, auteur », « Apolline rapide », « Isabelle, injuste » (*RSR*, 11), « Bernardin, chaste », « Sophie, lente ». « Sylvain, seul » (*RSR*, 14), « Augustin, grave » (*RSR*, 17), « Flore, veille femme », Catherine,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>4</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 36.

éloignée » (*RSR*, 21), « Nicolas, risque » (*RSR*, 22). Ces attributs relèvent, dans leur ensemble, d'un système constatatif issu de l'observation du réel. Ils ne désignent aucun jugement de valeur, (sauf peut-être l'adjectif « sage »), ce qui confirme la position intermédiaire du poète entre le réel et l'écriture.

À la lumière de cet examen du système adjectival de notre corpus, nous constatons que l'emploi de l'adjectif est essentiellement basé sur l'impératif de la simplicité et de la justesse qui existait déjà dans les écritures réalistes (romanesques et poétiques) du XIX<sup>e</sup> siècle. L'adjectif reflète par son aspect concret l'exactitude et la véracité des liens qu'ils établissent avec le monde sensible.

### **3.1.3. La modalisation, son rôle dans l'écriture réaliste**

La modalisation joue un rôle déterminant dans la représentation du réel dans la mesure où elle « permet d'interpréter l'attitude du locuteur [qui est le plus souvent le poète] par rapport au contenu de son assertion »<sup>1</sup>. Elle permet également de marquer la relation qu'il cherche à établir avec son interlocuteur pour la validation ou la mise en application de ce contenu. Nous pourrions dire que le choix de tel ou tel type de modalité permet au locuteur de situer « son énoncé par rapport au vrai et aux faux, au possible et à l'impossible, au nécessaire et au contingent, au permis et au défendu ; [et de manifester] en termes de vouloir, de souhait...sa distance à l'égard de la réalisation du procès... »<sup>2</sup>. En fonction des choix effectués, il sera aisé de découvrir la possibilité de la réalisation des énoncés dans un texte ainsi que le degré de leur justesse et de leur conformité au réel. Nous allons examiner les façons dont chacun de nos auteurs représente le monde et les positions qu'il adopte à son égard. Comment les choix modaux contribuent-ils à conforter la justesse et la transparence de leurs pratiques poétiques ? Pourquoi leur importance diffère-t-elle d'un poète à l'autre ?

Afin de ne pas nous perdre dans la diversité des classements proposés par les linguistes, nous nous appuyerons principalement sur les travaux de Nicole Le Querler (*Typologie des modalités*, Presse Universitaire de Caen, 1996) et sur les argumentaires exposés par Jacques Dürrenmatt, (*Stylistique de la poésie*, Belin, 2005). Il convient également de souligner l'importance de l'étude énonciative proposée par Michelle Monte (*Mesures et passages*) dans

---

<sup>1</sup> Nicole Le Querler, *Typologie des modalités*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 9.

<sup>2</sup> Dominique Maingueneau, *Syntaxe du français*, Paris, Hachette livre, 1999, p. 45.

notre étude énonciative de l'écriture poétique de Jaccottet. Dans les pages qui suivent, nous aborderons la modalité assertive au sein de laquelle nous examinerons surtout la négation et l'interrogation, ainsi que la modalité intersubjective. La modalité épistémique sera ultérieurement abordée à l'occasion de l'étude des temps verbaux et des signes typographiques.

### **3.1.3.1. Assertion et interrogation**

Les énoncés assertifs, plus particulièrement les énoncés affirmatifs, sont très nombreux dans notre corpus. Ils occupent une présence considérable dans *À la lumière d'hiver*, majoritaire dans *Une fin d'après-midi à Marrakech* et *Si peu de terre, tout* et irriguent la presque totalité de *Nocera*, *Rendez-vous sur la Roya* et *Johannes, Hermann*. Ils surgissent principalement de l'observation immédiate du monde sensible et naissent surtout de la matière même du regard. Ils font partie de ce que Le Querler appelle « la modalité objective » qui désigne une neutralité apparente du locuteur par rapport au contenu informatif de ses énoncés. Leur présence abondante révèle une stabilité dans l'écriture et nourrit chez le lecteur un sentiment de confiance et d'acceptation de leur contenu dans la mesure où ils lui sont présentés comme absolument vrais. Comme nous l'avons constaté dans notre étude thématique, ces énoncés apparaissent chez Jaccottet, notamment dans l'évocation des étapes de l'agonie dans *Leçons* et de paysages naturels dans *Pensés sous les nuages* alors qu'ils apparaissaient, chez Sacré, dans le récit de nombreuses traversées marocaines mais aussi dans la description de paysages champêtres vendéens. Ils se caractérisent généralement par leur aspect nominal et consignent le réel dans sa fraîcheur et loin de tout aspect temporel. Chez Clerc, par contre, ils se présentent de manière *quasi* absolue car l'œuvre poétique toute entière s'inscrit dans la description objective et fragmentée du monde quotidien.

#### **3.1.3.1.1. Les énoncés négatifs**

La présence et le fonctionnement de la négation diffèrent d'un poète à l'autre en fonction de son esthétique poétique et de l'aspect du réel qu'il représente. Dans l'écriture poétique de Jaccottet, notamment dans celle de *À la lumière d'hiver*, la négation occupe une place très importante. Dans *Mesures et passages*, Michèle Monte note sa fréquence et donne les proportions pour chaque recueil : 24% dans *Leçons*, 12% dans *Chants d'en bas*, 14% dans



À la lumière d'hiver et 15% dans *Pensées sous les nuages*<sup>1</sup>. En observant son usage dans les poèmes, nous constatons que la majorité des énoncés négatifs s'inscrit dans une seule perspective : orienter l'écriture vers la justesse et la transparence en épurant la parole poétique de tout ce qui embrouille sa clarté et ne correspond pas à sa validité. Nous distinguons l'existence de deux formes essentielles : la négation simple à visée descriptive et la négation polémique à visée rectificative.

La négation simple est définie par Ducrot comme celle qui « représente un état de choses, sans que son auteur présente sa parole comme s'opposant à un discours adverse »<sup>2</sup>. Nous rencontrons cet emploi de la négation dans les énoncés des faits « constatifs », comme ceux qui décrivent les étapes de l'agonie de *Leçons*. La négation permet au poète de mettre l'accent sur les mécanismes de la mort :

Il ne pèse presque plus.<sup>3</sup>

Il n'entend presque plus.  
Hélerons-nous cet étranger s'il a oublié  
Notre langue, s'il ne s'arrête plus pour écouter ?  
Il a affaire ailleurs.  
Il n'a plus affaire à rien  
Même tourné vers nous,  
C'est comme si on ne voyait plus que son dos.<sup>4</sup>

Rien ne m'attend plus désormais que le plus long et le pire.<sup>5</sup>

Plus aucun souffle.<sup>6</sup>

Déjà ce n'est plus lui.<sup>7</sup>

Les négations « ne...plus » jouent ici un rôle singulier : elles présentent la mort comme un phénomène matériel reposant sur l'arrêt ou la perte successive et irréversible des fonctions vitales. Le processus débute par la perte progressive des sens, l'un après l'autre jusque rendre le dernier souffle et devenir enfin inidentifiable, inhumain, voire « cadavre » et « pourriture ».

---

<sup>1</sup> Michèle Monte, *Mesures et passages*, op. cit., p. 193.

<sup>2</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 216.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> *Id.*

La négation simple souligne également la négativité de la mort dans les exemples (1) et (2) et de la vieillesse dans l'exemple (3) :

C'est ce qui n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom,  
ce qu'on ne peut apprivoiser dans les images  
heureuses, ni soumettre aux lois des mots,  
[...].<sup>1</sup> (1)

qu'il y ait, imprégnant ses moindres parcelles,  
de cela que la voix ne peut nommer, de cela  
que rien ne mesure, afin qu'encore  
il soit possible d'aimer la lumière  
[...].<sup>2</sup> (2)

(A ramasser les tessons du temps,  
on ne fait pas l'éternité. Le dos se voûte seulement  
comme aux glaneuses. On ne voit plus  
que les labours massifs et les traces de la charrue  
à travers notre tombe patiente.<sup>3</sup> (3)

Dans les deux premiers extraits, la négation permet d'identifier la mort et de saisir son mystère à travers la description de sa négativité et son impact sur l'acte poétique. Par l'accumulation des formules négatives, introduites par le présentatif « c'est » ou par les complétives relatives, l'auteur concrétise la notion de la mort, la cerne en excluant ce qui n'est pas elle et la nomme malgré sa nature inaccessible et destructive. Quant au troisième extrait, la négation permet au poète de concrétiser la notion de la vieillesse en la présentant comme dégradation corporelle au cours du temps grâce à l'emploi des morphèmes « ne...plus » et du restrictif « que ».

Quant à la négation polémique, elle est « destinée à contrer une opinion inverse »<sup>4</sup> ou comme le précise Jacques Dürrenmatt « à apprécier le monde en tenant compte dans son énoncé de jugements prêtés à d'autres énonciateurs et repoussés »<sup>5</sup>. Un tel mouvement est bien présent dans l'écriture de *À la lumière d'hiver*. En effet, Jaccottet inscrit ce recueil dans un mouvement de correction et d'épuration afin d'atteindre la forme la plus juste et la plus pertinente de l'écriture. Au sein de ce mouvement rectificatif, la négation polémique joue un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>4</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, *op.cit.*, p. 217.

<sup>5</sup> Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, *op. cit.*, p. 16.

rôle rectificatif du premier degré. Elle permet au poète de repousser des jugements antérieurs dont la nouvelle expérience poétique de *Leçons* lui prouve l'invalidité et la non-correspondance avec la réalité, pour les remplacer par d'autres plus réels :

Lorsque le maître lui-même  
si vite est emmené si loin,  
je cherche ce qui peut le suivre :  
ni la lanterne des fruits,  
ni l'oiseau aventureux,  
ni la plus pure des images ;  
plutôt le linge et l'eau changés,  
la main qui veille,  
plutôt le cœur endurent.<sup>1</sup> (1)

Longuement autrefois j'ai regardé ces barques des tombeaux  
pareilles à la corne de la lune.  
Aujourd'hui, je ne crois plus que l'âme en ait l'usage,  
ni d'aucun baume, ni d'aucune carte des Enfers.<sup>2</sup> (2)

Je ne crois pas décidément que nous ferons encore ce voyage,  
ni que nous échapperons au merlin sombre  
une fois que les ailes du regard ne battons plus.<sup>3</sup> (3)

Et néanmoins je dis encore,  
non plus porté par la course du sang, non plus ailé,  
hors de tout enchantement,  
trahi par tous les magiciens et tous les dieux,  
[...].<sup>4</sup> (4)

Ecris, non pas « à l'ange de l'Eglise de Laodicée »,  
mais sans savoir à qui, dans l'air, avec des signes  
hésitants, inquiets, de chauve-souris,  
[...].<sup>5</sup> (5)

Examinons le rôle polémique de la négation joué dans ces extraits : dans les trois premiers, la négation permet au poète de récuser des positions antérieures à propos de la condition de l'être humain après la mort. Ainsi, dans le premier exemple, le poète conteste les pratiques rituelles apparues précisément dans « Le livre des morts » sous la forme des vœux :

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 13

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 64.

« Offrande par le pauvre soit offerte au pauvre mort », « [...] ; un mot prononcé par celle/qui fut pour lui le souffle, [...] ;/un souvenir de la lumière tout haut de l'air... »<sup>1</sup>. Ces vœux étaient destinés à consoler le mort, à atténuer sa souffrance et à faciliter son passage vers l'autre monde : « Et que par ces trois coups légers lui soit ouvert / l'espace sans espace où toute souffrance s'efface »<sup>2</sup>. Grâce à la conjonction négative « ni », l'auteur énumère les vœux, les distingue mais substitue de nouveaux contenus informatifs plus vrais et plus justes. Il superpose sa nouvelle affirmation sur la réfutation de ses positions précédentes. Dans le deuxième exemple, la négation rectifie des croyances religieuses et antiques adoptées antérieurement. L'adverbe temporel « Longuement autrefois » fait le lien avec ces recueils antérieurs alors que « aujourd'hui » désigne *À la lumière d'hiver*. Le poète évoque d'abord ses propos précédents sur l'immortalité de l'âme (après la mort, celle-ci passe à l'au-delà au moyen d'une barque) pour annoncer, ensuite, à l'aide du morphème « ne...plus », sa disparition. Il réfute ainsi une notion antérieure qui ne correspond plus à la réalité concrète. Il en va de même pour le troisième exemple où le poète repousse fermement l'idée du voyage vers l'Enfer. Il renforce son refus par l'emploi de l'adverbe « décidément » qui révèle un locuteur sûr de lui-même, de la fiabilité et la solidité de ses propos. Une telle position affirmée si nettement puise sa source dans la conception matérialiste qui représente la mort en tant que perte irrécupérable :

Leur corps est cendre,  
cendre leur ombre et leur souvenir ; la cendre même,  
un vent sans nom et sans visage la disperse  
[...].<sup>3</sup>

Dans les deux derniers exemples, la négation polémique désigne, par contre, un changement de positions esthétiques et vise ainsi à les corriger de sorte que l'écriture soit plus transparente et ne fasse plus écran à la réalité. Ainsi, dans le quatrième exemple, le poète s'invite à poursuivre sa parole poétique en cessant de se laisser emporter par l'enthousiasme ou par le pouvoir des images conventionnelles et ornementales employées dans la poésie des recueils antérieurs. Il privilégie une parole plus juste et plus pauvre, écrite « hors de tout enchantement ». Il en va de même pour le cinquième extrait où la négation rectifie aussi des opinions esthétiques précédentes. Le poète repousse la forme rassurante de l'écriture et

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, dans *Poésie (1946-1967)*, Paris, Gallimard, p. 90.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 117.

s'invite à la remplacer par des « signes » plus hésitants, plus modestes et discrets. Par l'emploi de « non pas... mais », Michèle Monte écrit que le poète cherche à « écarter ce qui n'est pas juste avant de donner une formulation plus satisfaisante »<sup>1</sup>. Ainsi, le poète inclue ce qu'il « refuse pour mieux faire saisir ce qu'il accepte »<sup>2</sup>.

Dans l'écriture de Sacré, la négation occupe également une place importante bien qu'elle n'y apparaisse pas à la même fréquence et qu'elle n'y désigne pas les mêmes valeurs que nous avons signalées dans l'écriture de Jaccottet. La négation est simple, elle est à visée descriptive. Elle se répartit en deux ensembles essentiels. Le premier regroupe les énoncés négatifs permettant au poète de désigner la banalité et la médiocrité du réel ou plutôt du vécu qu'il nous raconte :

Il n'y a presque rien la seule ouverture qu'est la porte est fermée. Dehors son vieux bois cloué baigne dans la chaleur et l'intimité de la lumière [...] dedans l'ombre et la fraîcheur, il n'y a presque rien. [...] Presque rien d'autre. [...] Quelque part pour vivre avec presque rien.<sup>3</sup> (1)

On ne distingue bientôt plus rien sauf les oliviers les plus proches, en bordures des carrés d'orge et de luzerne.<sup>4</sup> (2)

Viens qu'on marche. Le voyage continue, c'est tout. Probablement qu'on n'attend rien.<sup>5</sup> (3)

Il y a un espace pas trop grand, mal plan, davantage une croisée de rues qu'une place, boutiques et des étalages de marchandises, à même le sol [...]. Plus loin ça sera le souk des teinturiers. On voit tout on ne voit rien.<sup>6</sup> (4)

Des souvenirs de presque rien ça fait plaisir  
Comme un p'tit peu d'herbe.<sup>7</sup> (5)

On sait plus son nom (une plaine) à cause du remembrement ça s'en va je sais pas où les ormes qui sont morts...et malgré d'autres arbres qu'on a joué autour c'est

---

<sup>1</sup> Michèle Monte, *Mesures et passages*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>3</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>7</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 30.

plus pareil on mange plus dans leur ombre [...] je trouve pas de mots pour le goût  
des cornes ni pour l'odeur des brûlots.<sup>1</sup> (6)

On marche qu'à travers les champs plus jaunes que dorés  
On n'y voit plus rien, non, sauf  
Comme un reste de merveille, quelque chose de païen.<sup>2</sup> (7)

L'observation de ces exemples, non exhaustifs, nous instruit nettement le rôle important que joue la négation dans la description du réel. À travers l'emploi abondant de mots négatifs, tels que « ne...rien », « ne...plus rien » ou « rien », d'où émerge l'idée de l'insignifiance ou de l'absence, notre attention est attirée sur la simplicité et la médiocrité des endroits et des paysages fréquentés : la maison de Jillali en (1), la campagne avoisinant la ville de Demnate en (2) ou les espaces populaires au centre de Marrakech en (4). De la même manière, l'auteur désigne la simplicité ou la banalité des souvenirs personnels surgissant de l'enfance en (5), ainsi que des voyages dépourvus de tout élément surprenant en (3). La redondance autour de « rien » nous renvoie ainsi à des univers modestes et familiers qui pourraient, selon le poète, n'intéresser personne mais qui constituent pourtant l'essence de sa poésie. Le poète confirme, dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, qu'il « veu[t] revenir [...] avec un livre, pas pour dire grand-chose ; pour être là »<sup>3</sup>. Dans les extraits (6) et (7), la négation vise, par contre, à désigner l'état d'une chose qui existait déjà mais qui a progressivement disparu, c'est le cas de la campagne vendéenne. Par l'emploi des morphèmes négatifs « plus » et « plus rien », le poète cherche à mettre l'accent sur le danger de la modernité envahissant la campagne. Les paysages d'enfance disparaissent graduellement et perdent ainsi une part de leur charme. La négation nous confronte à la banalité et à la pauvreté de la vie quotidienne.

Le second ensemble des énoncés négatifs pose la question de l'infirmité de l'écriture qui ne saurait affirmer le vécu à cause de sa fragile aptitude à dire. Le poète accuse souvent les mots du poème d'être incapables de restituer le vécu dans sa verdeur, tel qu'il était exactement ressenti jadis. « Je voudrais que le poème rende ce qu'il dit visible » dit James Sacré dans un entretien (*cf.* Annexe). Les exemples justifiant ces propos sont très nombreux :

Je me perds de plus en plus dans des problèmes d'écriture et de vérité ;  
Rien ne paraît vraiment, que des mots :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>3</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 56.

Leur musique ou leur bruit peu rythmé  
Ne permet de lire aucun sens précis.<sup>1</sup> (1)

Mais justement c'est pas des vers que normalement j'envoie  
À quelqu'un dont le désir trouble mon corps ;  
Et peut-être qu'en somme c'est pas tellement quelque chose d'intime qui bote  
là dans les mots  
Mais plutôt leur insignifiance et leur bruit mis ensemble.<sup>2</sup> (2)

Écrire s'enlise  
En des poèmes sans forme et sans fond, souvent.  
Il ne se passe rien, sauf que le sentiment d'être banal s'affirme  
En des mots que tout le monde a déjà lus.<sup>3</sup> (3)

[...] les sentiments finissent  
Par n'être plus que des mots.<sup>4</sup> (4)

Je t'aime et je n'entends rien : poème comme une porte fermée.  
Tu ouvres la tienne à quelqu'un qui veut manger.<sup>5</sup> (5)

Soleil au ventre ou dans le cœur, soleil  
Mal coupé à  
Mon dictionnaire, pas grand-chose qui ressemble  
À ce qu'on voit, qu'on ne voit pas, soleil  
Qui fait du bien, qui brûle tout,  
Qui peut tout dire dans son mot, poème  
Inutile, rien de rien.<sup>6</sup> (6)

À travers l'emploi très fréquent des locutions négatives, telles que : « rien ne...que », « ne...rien », « ne... plus que » ou « pas », ou de la préposition « sans » et le préfixe « in », le poète insiste sur l'incapacité du poème à reproduire le vécu. Les mots sont sans cesse accusés de leur manque de matérialité. Beaucoup de vérités, de sentiments, d'émotions, de plaisirs et de présence échappent et restent invisibles. Par leur abstraction, les mots rendent invisibles les présences des autres dans le paysage du poème, effacent les sentiments et empêchent de voir leur vérité. Le poème devient ainsi « porte fermée » ne laissant pas entendre les battements du cœur. Le poème devient également « inutile, rien de rien », des blocs des mots décousus ou serrés quand il se confronte à un paysage textuel tiré du dictionnaire tel que le mot « soleil ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>6</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.*, p. 105.

Est-ce une mesure de prévention de l'auteur face à une critique de son lecteur sur une éventuelle insignifiance de ses vers ? « Plutôt que bercer le lecteur de ses certitudes antérieures au poème, [il] le pousse au contraire à la distanciation critique, c'est-à-dire, à entendre que ce qui est en jeu dans l'écriture n'est pas tant des objets réels que des mots et des constructions d'une maladresse recherchée »<sup>1</sup>. La négation fait donc émerger sur le plan de l'énonciation un certain doute ou une certaine discrétion sur le vrai ou l'intérêt de la poésie. Un tel procédé dispenserait le lecteur d'une telle attaque. En revanche, on pourrait voir dans ces autocritiques un désir de faire de l'écriture un espace plus vivant que textuel, un lieu de rencontre et de présence plutôt qu'un lieu d'absence et de disparition.

Cet usage réservé à la négation peut enfin jouer un rôle esthétique plus important qui se mesure à l'échelle de l'œuvre tout entière, dans la mesure où la négation contribue manifestement à la désacralisation constante de l'écriture poétique de James Sacré. Par l'accumulation des procédés négatifs désignant, d'une part, la médiocrité de son vécu et son monde quotidien, simple et banal, et d'autre part, la maladresse, la précarité ou l'infirmité de son écriture, James Sacré tâche d'inscrire sa parole poétique dans une rhétorique plus modeste et plus humble qui aura fonctionné comme une sorte d'antidote aux rhétoriques s'inspirant toujours de la métaphysique ou de l'obscurité des rêves pour fuir le monde réel vers des mondes irréels.

Il en va différemment chez Philippe Clerc pour qui la négation joue un rôle négligeable face à la place considérable des énoncés affirmatifs. La négation ne joue qu'un simple rôle descriptif qui ne dépasse pas le cadre de l'énoncé ou du fragment. Elle émane le plus souvent de la situation, c'est-à-dire, de l'observation directe du quotidien et représente un état présent des faits observés. Afin d'examiner son rôle plus précisément, citons quelques exemples :

des enfants courent en tous sens  
ils sont traversés par des armes blanches  
ils ne souffrent pas<sup>2</sup> (1)

[...]. Elles se regardent, toutes  
trois n'ayant pas d'argent.<sup>1</sup> (2)

---

<sup>1</sup> Selon Ana Paula Coutinho-Mendès, dans son article : « Presque rien » - Figuration du monde par James Sacré », *Supplément Triages, op. cit.*, p. 155.

<sup>2</sup> Philippe Clerc, *Nocera, op. cit.*, p. 18.



Cinq personnes rue du Nil  
Voleur adroit aime la plage  
Il n'y a pas un souffle  
à trois heures <sup>2</sup> (3)

Marcelle ne sait pas s'habiller <sup>3</sup> (4)

Raymond ne comprend pas l'attitude de Guillaume <sup>4</sup> (5)

[...]. Carte postale  
les pays étrangers n'acceptent  
pas la correspondance au verso  
Marée basse. <sup>5</sup> (6)

Yves, je ne sais pas ce que tu veux dire, n'importe comment  
ce n'est pas moi, c'est Alex <sup>6</sup> (7)

Dans les cinq premiers exemples, la négation est élaborée à partir des constatations visuelles lors de l'observation de personnes ou de paysages. Elle sert manifestement à décrire leur état, leur apparence, leur comportement ou les situations où ils se trouvent, tout en permettant aux fragments en (1) de basculer vers le paradoxe ou vers le rêve par le contexte paradoxal ou illogique qu'elle crée avec les énoncés affirmatifs précédents. Il n'en va pas de même pour les deux derniers exemples où la négation ne représenterait pas le point de vue personnel du poète mais celui d'un autre. Dans ce contexte, l'énoncé négatif : « les pays étrangers n'acceptent pas la correspondance » ne correspond pas à l'attitude du poète, mais à celle d'une autre personne que Clerc trouve écrite sur la carte postale et qu'il consigne telle quelle sur la page de l'écriture. L'énoncé négatif : « Yves, je ne sais pas ce que tu veux dire, n'importe comment / ce n'est pas moi, c'est Alex » va dans le même sens. Rien ne permet de trancher sur l'identité de ce « je ». Il pourrait renvoyer au poète, dans ce cas la négation permettrait de désigner un locuteur en état d'ignorance et en train de se défendre auprès de son interlocuteur. Mais il pourrait également renvoyer à une autre personne anonyme dont le poète rapporte la parole telle qu'il l'a entendue. Avec cet emploi très limité de la négation, Clerc cherche à insister sur la position de neutralité qu'il adopte par rapport au réel. Le fait que la négation ne soit pas destinée à produire un effet se mesurant à l'échelle de l'œuvre

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>3</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya, op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>5</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 17.

<sup>6</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya, op. cit.*, p. 44.

poétique désigne manifestement la volonté du poète de ne pas marquer sa présence par un travail d'énonciation qui modaliserait le monde quotidien dans un sens quelconque. La négation s'inscrit, en ce sens, dans une quête de transparence totale du sujet poétique.

### 3.1.3.1.2. Les énoncés interrogatifs

Comme la négation, l'interrogation diffère par sa présence et par son emploi d'un poète à l'autre. Si elle est très fréquente dans l'écriture de Jaccottet et de Sacré, elle est négligeable chez Clerc. Par ailleurs, ses valeurs changent également selon l'esthétique et la poétique de chaque poète. Pourquoi existe-t-il une telle variation ? Et surtout, comment rend-elle paradoxalement l'écriture plus transparente ?

Chez Jaccottet, depuis *Leçons*, l'emploi très fréquent de l'interrogation est lié à l'état de choc et à l'inquiétude spirituelle provoqués par la confrontation avec la mort qui jette son ombre sur les recueils suivants (*Chants d'en bas*, *À la lumière d'hiver* et *Pensées sous les nuages*). Une nuée de questions spirituelles et ontologiques traverse ainsi tous les poèmes de *À la lumière d'hiver*. Elles remettent en cause la validité de certaines conceptions sur la vie après la mort, sur l'activité poétique, et, d'autre part, de confirmer ou d'argumenter la validité d'autres hypothèses. Deux formes interrogatives se dégagent : les interrogations totales et les interrogations partielles. Concernant les interrogations totales, Michèle Monte les divise en deux groupes : les interrogations qui contestent et celles qui proposent. Les interrogations qui contestent sont basées sur l'arrière-plan de l'opinion préalable du locuteur sur la proposition. C'est un jugement négatif formé sous la forme d'une interrogation qui met en question la validité de la proposition assertée par un autre énonciateur. L'énoncé interrogatif prend ici une valeur polémique dans la mesure où son arrière-plan est constitué par une énonciation préalable. Quant aux interrogations qui proposent, elles n'ont pas d'arrière-plan antérieur mais plutôt, selon Monte, un arrière-plan fictif qui ne préexiste pas à la question, puisque la proposition n'a pas été envisagée jusque-là<sup>1</sup>. En nous basant sur ces classements, nous nous proposons d'examiner l'emploi des énoncés interrogatifs selon le degré de la réalité de leur contenu. Nous distinguons ainsi les interrogations dont les contenus ne sont pas assurés par le locuteur, même si l'allocutaire en confirme la validité, les interrogations dont les contenus vus comme incertains par le locuteur et elles sont ainsi exposées à l'allocutaire pour en confirmer

---

<sup>1</sup> Michèle Monte, *Mesures et passages*, op. cit., p. 239-243.

ou non la validité, les interrogations dont les contenus sont jugés comme certains par le locuteur quelle que soit l'attitude de l'allocutaire. Pour éclairer ces propos prenons quelques exemples :

Si c'était le « voile du Temps » qui se déchire,  
la « cage du corps » qui se brise,  
si c'était l' « autre naissance » ?<sup>1</sup> (1)

Accoucheuses si calmes, si sévères,  
avez-vous entendu le cri  
d'une nouvelle vie ?  
Moi, je n'ai vu que cire qui perdait sa flamme,  
et pas la place entre ces lèvres sèches  
pour l'envol d'aucun oiseau.<sup>2</sup> (2)

L'enfant, dans ses jouets, choisit, qu'on la dépose  
auprès du mort, une barque de terre :  
le Nil va-t-il couler jusqu'à ce cœur ?  
[...].  
Mais si l'invention tendre d'un enfant  
sortait de notre monde,  
rejoignait celui que rien ne rejoint ?  
Ou est-ce nous elle console, sur ce bord ?<sup>3</sup> (3)

Si je me couche contre la terre, entendrai-je  
les pleurs de celle qui est dessous,  
les pas qui traînent dans les froids couloirs  
ou qui trébuchent en fuyant dans les quartiers déserts ?<sup>4</sup> (4)

Se pourrait-il qu'ainsi enveloppé [par la musique]  
il cesse de trembler  
et ne soit plus rompu et terrassé qu'en apparence ?<sup>5</sup> (5)

La seule grâce à demander aux dieux lointains,  
[...],  
ne serait-elle pas que toute larme répandue  
sur le visage proche  
dans l'invisible terre fût germer  
un blé inépuisable ?<sup>1</sup> (6)

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit. p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 154.

Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis  
et que l'on ose à peine maintenant,  
est-ce mensonge, illusion ? Pourtant, c'est par les yeux ouverts  
que se nourrit cette parole, comme l'arbre  
par ses feuilles.<sup>2</sup> (7)

Bourrés de larmes, tous, le front contre ce mur,  
plutôt que son inconsistance,  
n'est-ce pas la réalité de notre vie  
qu'on nous apprend ?<sup>3</sup> (8)

Dans les quatre premiers exemples, le poète évoque des notions mythologiques et religieuses comme l'immortalité de l'âme en (1), (2) et (4) ou celle de l'enfant, qui dépose un jouet auprès du mort en vue d'apaiser sa souffrance, ou encore de la barque, qui transporte les âmes vers les rives de l'immortalité en (3). Par le biais de l'interrogation, Jaccottet exprime son incertitude sur la réalité de ces propos. Il adopte un point de vue négatif quelles que soient les attitudes qui pourraient être adoptées par l'allocutaire. Dans ce contexte, dans l'exemple (1), il exprime son doute, voire son refus des images traditionnelles évoquant l'immortalité de l'âme. Il renforce sa position de refus par l'emploi des guillemets qui signale ces images comme hétérogènes à son discours poétique. En employant un « si » hypothétique, il accumule ces images incertaines et surtout transforme l'interrogation en souhait irréalisable à travers l'emploi de l'imparfait et la suspension des principales des hypothétiques. La même notion de l'immortalité est remise en doute en (2). La question du poète adressée aux accoucheuses (une image mythologique grecque), reste sans écho et se heurte vite à sa perception visuelle figurée dans les vers suivants. Elle est ainsi employée comme une sorte de repoussoir qui interroge l'image métaphysique afin de mettre en évidence la réalité matérielle de la mort vers laquelle le poète tente de nous orienter. Dans l'exemple (3), Jaccottet nous confronte à trois questions : d'abord, il cherche doublement à mettre en doute l'efficacité du rite funéraire (le geste de l'enfant qui dépose « une barque de terre » auprès du défunt, la réalité du mythe du fleuve qui relie les âmes au monde des morts). Ce doute est encore renforcé par l'emploi du futur proche (« va-t-il couler ») qui projette la réponse dans le temps et transforme ainsi la question en vœux irréalisable. Il ne faut pas oublier également l'emploi du « si » conditionnel qui permet de constituer l'acte interrogatif sur un arrière-plan

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23.

hypothétique. Ensuite, Jaccottet cherche, à présenter au lecteur son point de vue asserté : ces pratiques rituelles ne peuvent pas soulager le mort, elles sont plutôt destinées à consoler les vivants. Par le conjonctif « ou », l'auteur invite le lecteur à choisir entre l'invisible incertain et le visible asserté en privilégiant la seconde solution. Quant à l'exemple (4), le poète emploie une interrogation artificielle auto-adressée. Il ne cherche pas du tout une réponse mais souhaite atténuer la notion de l'immortalité de l'âme qui lui revient encore à l'esprit. Dans ce dialogue intérieur, il cherche vainement une consolation pour atténuer cette pensée terrifiante de la mort alors que, ces questions l'écartent d'en assumer les faits. Leur valeur polémique provient des conceptions sous-jacentes que le poète avait déjà adoptées dans ses recueils antérieurs et dont il remet désormais en question les validités.

En revanche, dans le cinquième et sixième exemple, l'interrogation n'est pas bâtie sur un refus préalable de la notion. Il s'agit simplement d'exposer ses doutes envers le contenu informatif des énoncés. Le poète hésite devant l'opacité de certaines pensées : la musique peut-elle apaiser la peur et la souffrance du mourant ? Les dieux, « muets, aveugle, détournés », peuvent-ils adoucir l'agonie comme ils président à la germination des plantes ? L'emploi du conditionnel présent (« ne serait-elle pas », « se pourrait-il que ») et de la construction impersonnelle du verbe « pouvoir » intensifie les doutes du locuteur. Ce dernier sollicite ainsi l'intervention de son allocutaire pour valider ou refuser ces propos mais force est de constater que l'orientation négative l'emporte<sup>1</sup>.

Enfin, pour les deux derniers extraits, le poète semble certain du contenu informatif de ses énoncés, mais il les remet cependant en question pour les argumenter et inviter l'allocutaire à le rejoindre. Ainsi, dans le septième exemple, il met en question la capacité de la poésie à représenter le réel ou à faire sentir la souffrance tout en défendant sa justesse et sa véracité devant le lecteur. Alors que dans le huitième exemple, il met en question la notion de la mort qui dévoile à l'homme la fragilité de son être et pousse en même temps son allocutaire, à travers l'interro-négative « n'est-ce pas », à le rejoindre dans sa certitude.

---

<sup>1</sup> Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 561.

Quant aux « interrogations partielles », elles sont beaucoup moins fréquentes que les « interrogations totales ». Elles cherchent surtout à interroger sur l'identité de l'être humain et à mettre en cause le responsable de sa condition injuste comme nous le montrent ces extraits :

Qui se venge, et de quoi, par ce crachat ?<sup>1</sup> (1)

Qui sommes-nous, qu'il faille ce fer dans le sang ?<sup>2</sup> (2)

Que T'avait-il fait, Commissaire aux astres ?  
Il Te cherchait. Tu lui as rompu les artères.<sup>3</sup> (3)

Ces questions jouent un rôle suggestif plutôt qu'interrogatif. Elles expriment généralement le refus du destin cruel et invitent à la révolte contre l'injustice divine. Ainsi, en (1) et (3), l'acte interrogatif est destiné plutôt à désigner la mort comme un acte de vengeance et d'humiliation commis contre l'innocence humaine qu'à s'interroger sur l'identité de ce vengeur ou sur ses motifs. Il en va de même pour (2) où l'auteur souligne plus la cruauté et l'injustice de notre condition qu'à s'informer de l'identité fragile sur laquelle il a déjà donné quelques éléments de réponse : « Un simple souffle, un nœud léger de l'air... » (*ALH*, 24). Ce type d'interrogation vise alors à argumenter certaines réalités plutôt qu'à rechercher des éléments de réponses.

L'emploi très fréquent de l'interrogation montre, pour conclure, que Jaccottet est très soucieux de la réalité. Un souci qui se traduit manifestement par le fait de se distancier clairement des propos jugés trop incertains qui pourraient affaiblir ou trahir la véracité de son écriture pour ne prendre en charge que ce que la perception peut confirmer.

James Sacré, de son côté, emploie également l'interrogation d'une manière très fréquente dans ses poèmes. Or, cet emploi nous semble *a priori* paradoxal dans la mesure où sa poésie ne s'inscrit pas dans le même fil thématique que la poésie jaccottienne - plus directement touchée par une interrogation sur l'invisible. James Sacré utilise l'interrogation dans un aspect minimaliste qui raconte un vécu personnel très modeste dont le poète n'est pas censé être incertain ou ignorant. Néanmoins, une simple lecture de ses poèmes nous révèle que l'interrogation prend des valeurs différentes de celles que nous avons désignées dans

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit. p. 27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 155.

l'écriture de Jaccottet. Dans certains de ses usages, l'interrogation traduit un doute ou une hésitation dans l'attitude du poète envers le contenu informatif de ses propositions. Mais dans son ensemble, l'interrogation chez James Sacré véhicule des valeurs d'ordre esthétique plutôt que poétique que nous allons désigner au fur et à mesure de notre analyse. Afin de bien cerner le fonctionnement des énoncés interrogatifs, nous préférons les aborder selon leurs types : totale et partielle. L'interrogation totale désigne généralement une incertitude. Nous distinguons ainsi les interrogations portant sur l'acte de l'écriture signalant l'inconfort du poète dans la langue. Elles mettent en question la capacité du poème à rendre visible ou vivant la description des paysages, la présence des autres ou l'expression des sentiments. Les mots y restent génériques, et sans appartenance référentielle. Ces interrogations se répartissent en deux types selon l'identité du questionné : les interrogations adressées à un allocataire anonyme et les interrogations destinées directement au lecteur. Par l'interrogation adressée à un allocataire anonyme, le poète exprime clairement son doute sur la capacité de l'écriture à traiter le vécu. Mais il nous semble que l'interrogation n'est pas une fin en soi mais un moyen pour assurer la continuité du poème. Voici deux exemples qui illustrent bien ce cas :

Est-ce qu'un livre pourra descendre en versets clairs  
Sur les quelques feuillages  
Et du temps noué quelque part en amitié ?<sup>1</sup>

Est-ce que passer par des mots pourra transporter  
Dans l'eau courante et la poussière d'un été marocain  
La finesse et les fruits de ce jardin ?<sup>2</sup>

Sacré s'interroge ici sur la possibilité de certains éléments, ayant rapport à l'acte de l'écriture (« un livre », « des mots »), à rendre les choses et les êtres plus présents et les sentiments plus vivants dans le paysage du poème. Or, par l'emploi du futur simple (« pourra »), il inscrit ses interrogations dans l'espoir d'une réponse qui ne viendra jamais. Dans ce cas, l'interrogation n'est pas destinée à solliciter une réponse qui clôturerait le poème mais au contraire à assurer sa continuité en repoussant les réponses dans le temps. C'est donc l'impossibilité de répondre qui ouvre le poème sur tous les possibles et qui pousse le poète à continuer sa recherche d'une parole plus vivante et plus juste.

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 31.

Quant à l'interrogation adressée manifestement au lecteur, elle exprime également un doute de la part du poète à l'égard des conditions de la fabrication de son poème menacé, tantôt, par le défaut du sens, tantôt, par le silence ou par l'abstraction sur le poème lui-même. Elle désigne un poète très conscient de la modestie de son projet poétique et très soucieux par la suite de l'opinion de son lecteur :

[...]. Quelque chose donné d'un  
coup, c'est perdu aussitôt. Je continue  
d'écrire pour branler je sais pas lecteur ano-  
nyme et réel, es-tu bien ?<sup>1</sup>

À cause de mon impatience à mieux dire  
Ce qui anime ces poèmes (ton nom, ton prénom comme)  
Est-ce qu'un lecteur sera sensible à une musique ? Je la voudrais  
Comme à la terrasse d'un café, place Jemaa el Fna [...]  
D'un air de jazz ancien, je le mêle sans raison  
À ce qui n'est peut-être que du silence dans le geste d'écriture.<sup>2</sup>

Je voudrais pas trop dire avec des histoires de linges dérangés. Les mots ça a pas d'odeur (ni merde un peu ni sueur, pas non plus l'odeur du propre). Est-ce que pourtant les voilà pas qui te touchent ?<sup>3</sup>

Ces interrogations questionnent la capacité de l'écriture à rendre le vécu plus touchant. L'auteur interpelle de temps en temps son lecteur pour l'inviter à donner son accord et ainsi continuer l'écriture du poème. L'interrogation produit ici un effet de proximité avec le lecteur et s'assurer de sa bonne compréhension.

D'autres interrogations totales questionnent des événements relatifs à la réalité quotidienne du poète. Elles véhiculent des valeurs très variables que nous essayerons de désigner par les exemples suivants :

À des heures de travail difficile, façon d'avancer sans fin  
(Des betteraves qu'on ramasse, geste à deux mains)  
Comme il fait froid !  
La petite pluie qui persiste va-t-elle pas tomber plus fort ? On s'en irait...  
Mais le même gris continue, le travail aussi<sup>1</sup> (1)

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.* p. 72.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech, op. cit.*, p. 124.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.* p. 14.



Mon voisin me raconte une vie de paysan qui sait faire aller son cheval dans les fêtes (et sa misère dans le travail difficile et quotidien), mais comprend-il mieux ce pays qui nous caresse avec son strict sourire ?<sup>2</sup> (2)

Ferraille affaissée de côté (une faneuse  
Qu'a perdu sa couleur), l'herbe  
Prend-elle une revanche ?<sup>3</sup> (3)

Leur activité [celle des femmes vendéennes] presque silencieuse  
Mêle à l'ombre de la maison la couleur de l'été  
Est-ce qu'on entend qu'elles sont contentes  
Ou si le travail les inquiète ?<sup>4</sup> (4)

Ces extraits montrent que l'emploi de l'interrogation n'est pas destiné à chercher l'assentiment de l'allocataire, mais plutôt à traduire les différentes attitudes de l'auteur par rapport au contenu de ses propositions. Ainsi, en (1) l'interrogation traduit un souhait que le poète a formulé quand il était enfant pour fuir la difficulté du travail dans les champs. Le choix de la forme interrogative permet d'exprimer une ironie sur son propre souvenir, mais surtout permet de retrouver le lien de vie avec le passé. En (2), l'usage de l'interrogation met à distance le poète de son attitude ironique par rapport à la parole de son voisin qui se croyait plus savant sur la vie à la campagne que ce « poète-paysan ». En (3), l'interrogation attire l'attention du lecteur sur l'état d'abandon des anciennes machines agricoles. L'emploi de l'interrogation rend la description plus vivante et plus émouvante. Cette sorte d'interrogation, souvent employée par Sacré, permet au poète « de sous-entendre un peu quelque chose dont [il] sent que s'[il] essayait de préciser [il] dirait tout autre chose »<sup>5</sup>. Quant à l'interrogation en (4), elle semble *a priori* véhiculer une hésitation de la part du poète vis-à-vis de ses propos et demander ainsi à son allocataire de les confirmer. Or, l'allocataire, ici, n'est pas en mesure de satisfaire à la demande du poète car il est interrogé sur un fait issue de la vie même du poète et auquel il n'a aucun accès. L'interrogation vise alors à créer une incertitude « feinte » afin de basculer le mouvement affirmatif qui colore la majorité du discours poétique de Sacré. Ce que confirme le poète lui-même dans un entretien (cf. Annexe) :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.* p. 44.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>5</sup> « Entretien avec James Sacré », novembre, 2015, Annexe.

J'en suis réduit donc à rester dans une espèce d'errance avec les mots pour écrire des poèmes sans savoir trop ce que je fais, où je vais, ce que ça veut dire et ce que c'est. Et toujours, de plus en plus dès que j'ai un mouvement un peu affirmatif dans un texte, il y a presque aussitôt un mouvement de retrait pour mettre en question l'affirmation qui voudrait venir.<sup>1</sup>

Dans ce contexte, l'interrogation s'inscrit manifestement dans le même objectif que la négation et désacralise de la voix poétique. Les formulations interrogatives la rendent également moins assurée, moins affirmative plus discrète dans la représentation de la réalité.

Quant aux « interrogations partielles », elles sont aussi nombreuses que les « interrogations totales ». Afin de bien examiner leurs fonctionnements, nous nous proposons également de les diviser en deux ensembles. Le premier ensemble regroupe les interrogations qui concertent la compréhension du monde dont le poète se montre soucieux. Elles sont indirectement adressées au lecteur pour l'inviter à chercher sa propre réponse s'il a besoin de clarté :

Un mur s'est éboulé  
C'est comme des mots (mais tombés d'où ?)<sup>2</sup>

Bien sûr que ce village pourrait disparaître et qu'on n'en saurait rien : qu'est-ce que ça prouve ? Dire son nom creuse un peu de silence dans le grand bleu d'un souvenir.<sup>3</sup>

Une langue dessinée comme de la musique,  
Economie splendeur son bruit vocalise  
À l'infini dans la variation de ses trois voyelles ; où sont-elles ?<sup>4</sup>

Ces questions ne relèvent pas d'une ignorance, elles cherchent à exposer des idées qui pourraient renseigner le lecteur. Ainsi, l'énoncé interrogatif « mais tombés d'où ? » invite le lecteur à chercher lui-même le lien logique rapprochant le mur éboulé et les mots du poème pour mettre en évidence la question du temps qui fait s'effriter le paysage aussi bien que la mémoire d'où tombent les mots. Il en va de même pour l'énoncé « qu'est-ce que ça prouve ? » qui pousse le lecteur à découvrir lui-même l'importance de l'écriture qui garde le paysage de la disparition face au temps, ainsi que l'énoncé « où sont-elles ? » qui l'invite à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.* p. 31.

<sup>3</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech, op. cit.*, p. 65.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 164.

connaître les voyelles de la langue arabe. Ces interrogations produisent également un effet de proximité sur le lecteur et tente de mesurer sa compréhension du monde personnel du poète.

La modalité de l'interrogation introduite par « où » est suffisamment récurrente chez Sacré pour ne pas faire sens. Les exemples que nous venons de citer – ils ne sont pas exhaustifs – montrent l'étroite corrélation pour l'auteur entre l'émergence nécessaire de l'écriture et le lieu non en tant que paysage mais en tant qu'espace vécu. Mais dans le même temps, cet espace introduit le vacillement même de sa perte, sa disparition mémorielle partielle ou définitive et partant questionne la présence de l'être-au-monde de l'auteur.

Le deuxième ensemble regroupe les interrogations rhétoriques. Elles sont très fréquentes et visent généralement à rendre dynamique et communicationnelle une écriture narrative et descriptive. Elles perdent leur aspect interrogatif pour se transformer en technique de narration et attire l'attention du lecteur sur l'importance de l'affirmation qui suit. En voici deux exemples qui illustrent bien ce cas :

Paysan comme un arbre en colère  
mouvements grands, tant de cris pourquoi ?  
on sait mal peu à peu le temps l'apaise  
demain la campagne est belle avec les foins  
coupés les outils qu'on entretient  
ça donne du tonus au paysage l'éloignement de ces cris  
dans le profond bleu calme.<sup>1</sup> (1)

Un jour on pense à un outil qu'on connaît bien  
Une serpette par exemple, [...]  
Mais laquelle de serpettes ? La plus grande qu'on travaillait vie avec,  
Chicorée coupée avant la nuit, ou bien celle  
Avec un manche clair, une lame courte  
(Lexandre me l'a prêtée, ou le père laine, un jour de battage) ...  
Ou d'autres que j'oublie ?<sup>2</sup> (2)

Il est clair ici que l'interrogation ne cherche pas à formuler un doute ou une ignorance. Elle joue un rôle typiquement rhétorique. Elle sert à mettre l'accent sur le développement qui occupe les vers suivants comme l'importance du paysan qui, par son énergie et son dynamisme pendant la saison de la moisson, rend la campagne plus belle en (1) ou les

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.* p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

différentes sortes de serpettes que le paysan emploie dans son travail champêtre en (2). L'interrogation permet également d'organiser l'écriture et d'assurer sa continuité.

Se rajoutent à ce type d'énoncés les interrogations que le poète se pose à lui-même. Patrick Charaudeau les considère comme des interrogations rhétoriques car, selon lui, « le locuteur-émetteur étant la source de son propre savoir, il n'a pas de raison d'ignorer ce qu'il fait ou ce qu'il pense<sup>1</sup> ». Sacré en use fréquemment dans son écriture pour désigner le trait modeste et trivial de sa poésie :

Cet endroit est un endroit pour le corps. Intime et public [...] Ni secret ni honte.  
Maintenant que le voilà décrit (à peine) ce théâtre chiottiques public qu'est-ce que  
j'en peux faire ?<sup>2</sup>

Le parfum de ce pays, la fraîcheur et le silence de son cœur  
Dans la pauvreté souvent. La vie quotidienne  
Mal ficelée au temps qui s'use.  
Je regarde longtemps. Qu'est-ce que j'apprends ?<sup>3</sup>

[...], assis dans un peu de confort et beaucoup de solitude et comme si je  
connaissais depuis longtemps ce rang d'oliviers sans âge à tel endroit des collines  
là où je suis dans l'ombre d'un buisson maigre, Qu'est-ce que je me raconte à moi-  
même ?<sup>4</sup>

Toutes ces interrogations sont purement rhétoriques, elles n'attendent du lecteur aucune réponse. Elles viennent clôturer la description d'un paysage ou d'un fait concernant l'écriture et résonnent comme une sorte d'interrogatoire. Le poète y exprime sa découverte du minimalisme et de la banalité de sa poésie et invite à une introspection pour en apprécier l'importance et l'utilité. L'interrogation fonctionne dès lors comme moyen d'autocritique qui permet au poète de se décaler par rapport à ses propos qui pourrait être jugés trop triviaux.

Quant à Philippe Clerc, il recourt très rarement à l'interrogation car son écriture ne s'inscrit pas dans le modèle discursif et narratif comme c'est le cas de Jaccottet ou de Sacré mais plutôt dans un modèle totalement fragmenté et discontinu où le poète ne joue qu'un simple rôle d'intermédiaire. Une telle écriture totalement neutre ne permet pas la création des

---

<sup>1</sup> Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 136.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 65.

zones de discours où des béances de la parole simulant l'intervention du lecteur pourraient advenir. Comment, dès alors, la présence très rare de l'interrogation se justifie-t-elle ? Comment son fonctionnement n'entrave-t-il pas la transparence de l'écriture que revendique le poète ? Afin de répondre à ces deux questions, référons-nous à quelques exemples représentatifs des différents emplois interrogatifs figurés dans notre corpus :

prendrai-je la main de celle qui rêve près de moi<sup>1</sup> (1)

tiendrai-je la main de celle qui rêve<sup>2</sup> (2)

Gilles à Ingrid, « Ingrid, qu'avez-vous ? »<sup>3</sup> (3)

Camille, petite-fille d'Edgar  
« Dis-mois quel est ton ami ? »<sup>4</sup> (4)

La mère dit à son fils  
« Tu crois que le paradis est  
un endroit où il n'y a personne ? »<sup>5</sup> (5)

Il est cannois  
sa mère est arrivée à Rouen en 1952  
« Savez-vous à qui appartiendra la victoire ? »  
Un jeune homme silencieux<sup>6</sup> (6)

Martine, sa sœur lui demande : « Martine qu'as-tu ? »<sup>7</sup> (7)

Belle, « Belle qui vous ramènera  
Belle que dirons vos parents  
Belle donnez-moi votre main blanche. »<sup>8</sup> (8)

Carte postale : « Etes-vous en vie ? »<sup>9</sup> (9)

« Mélanie », est-ce le titre d'une chanson ?<sup>10</sup> (10)

Toutes ces interrogations, à l'exception de (1), (2) et (10), sont isolées par l'emploi des guillemets, ce qui désigne la quête du poète de les tenir à distance et de ne pas les reconnaître

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Nocera, op. cit.* p. 27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>3</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann op. cit.*, p. 51.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>7</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya, op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44.

comme siennes. L'auteur rapporte simplement des propos entendus, comme en (3), (4), (5), (6), (7) et (8), ou des propos lus, comme en (9), qu'il intègre ensuite tels quels dans son propre texte. Ces interrogations ne jouent leur rôle habituel qu'à l'intérieur des guillemets. À l'échelle de l'énoncé ou du vers tout entier, elles fonctionnent comme tout autre énoncé assertif car elles ne dépendent pas du poète, l'énonciateur principal. Elles ne laissent transparaître aucun parti pris de l'auteur. Il en va presque de même pour les extraits (1), (2) et (10), mais avec cependant une différence formelle. Ainsi, en (1) et (2), les interrogations sont bien celles du poète, mais elles ne fonctionnent pas comme des vraies interrogations car elles sont des questions que l'auteur se pose à lui-même et n'appellent pas à l'intervention d'un allocataire mais traduisent un dialogue intérieur reflétant son hésitation et son errance. Quant à l'interrogation en (10), il s'agit bien d'une vraie interrogation où le poète exprime son incertitude sur la validité du contenu informatif de son énoncé et semble espérer une confirmation de son interlocuteur. Mais, si nous nous référons au poème et à son contexte, nous nous rendons compte que tous les énoncés, y compris celui-ci, s'inscrivent dans une sorte de jeu entre le poète et son lecteur. Dans ce poème intitulé « Courtes phrases sans suite (1) », le poète propose une série de phrases indépendantes contextuellement les unes des autres dont chacune occupe un vers entier, comme s'il procédait à une sorte de jeu basé sur le fait que le poète donne une phrase et le lecteur la complète. Dans ce contexte, l'énoncé interrogatif pourrait faire partie de ce jeu où le poète pose une question à laquelle le lecteur répond sans avoir l'intention d'adopter une attitude précise sur son contenu. Le fonctionnement de l'interrogation ne nuit donc pas à la neutralité de l'écriture. Il contribue au contraire à conforter sa justesse et sa transparence.

À la lumière de cette étude analytique du fonctionnement de l'interrogation dans notre corpus, nous arrivons au constat suivant : les pratiques poétiques contemporaines, à l'exception de celle de Clerc qui constitue un cas particulier, se montrent plus interrogatives que celles du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela résulte de l'apparition d'un nouveau statut d'un « je » réaliste moins affirmatif et beaucoup moins prétentieux, qui préfère constater le réel en le questionnant. Le doute et l'incertitude qui découleraient de l'emploi très fréquent de la modalité interrogative traduisent chez ces auteurs la quête d'une parole plus juste et plus discrète qui n'obtient le réel que par tâtonnements. Elles traduisent en outre, à travers la mise en question permanente de la capacité de l'écriture, la quête d'une parole plus visible, plus transparente, mais aussi plus vitale permettant d'être toujours au plus près de la réalité. Ces

valeurs étaient absentes dans la poésie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et quasiment absentes de celle du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 3.1.3.2. Modalités intersubjectives

La présence de la modalité intersubjective dans notre corpus ne déroge pas à la règle. Elle s'inscrit également dans une variation très étonnante mais aussi très significative d'un poète à l'autre. En cherchant ces traces dans les poèmes de Philippe Jaccottet, nous constatons une forte présence essentiellement exprimée par l'emploi des impératifs. Cette fréquence résulte du trait discursif où l'interlocuteur occupe une place significative dans la validation des propos du poète. Nous distinguons l'emploi de trois formes injonctives selon l'identité de l'interlocuteur : 1/Les injonctions auto-adressées, c'est-à-dire celles que le poète s'adresse à lui-même, 2/Les injonctions adressées à un autre interlocuteur, 3/Les injonctions adressées à des éléments naturels<sup>1</sup>. Les injonctions auto-adressées apparaissent essentiellement dans certains poèmes de *Chants d'en bas* et de *À la lumière d'hiver*. Elles s'inscrivent majoritairement dans des tentatives d'exhortation et d'encouragement de soi-même de manière à rendre à la parole poétique sa légitimité et son pouvoir dans le traitement du réel :

Assez ! Oh assez.  
Détruis donc cette main qui ne sait plus tracer  
que fumées,  
et regarde de tous tes yeux :

Ainsi s'éloigne cette barque d'os qui t'a porté,  
ainsi elle s'efforce [...],  
ainsi elle se remplit d'une eau amère.<sup>2</sup>

Cet extrait rend visible la tentative de l'auteur de passer d'un plan poétique déroutant à un autre plus juste. Par l'impératif (« Détruis »), précédé par le double emploi de l'adverbe « assez », il s'impose de mettre fin à un long débat sur la légitimité de la parole poétique face à la mort et de sa capacité à faire ressentir la douleur. Ce débat, entrepris dans les quatre poèmes précédents, ne pourrait déboucher que sur la stérilité et sur le silence. Il s'invite ensuite, par l'impératif « regarde », à quitter une attitude narcissique et à se tourner vers le monde. C'est une invitation à envisager attentivement la réalité de notre destin, et à mettre la

---

<sup>1</sup> Nous rejoignons ainsi les distinctions de Michèle Monte dans son ouvrage, *Mesures et passages*, *op. cit.*, p. 255-263.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 48.

parole poétique au défi d'elle. L'emploi de l'anaphore « ainsi » joue ici un rôle provocateur : en appelant toujours le poète à regarder la réalité effrayante, elle l'excite et le pousse à accepter son destin au lieu de le fuir.

Ce mouvement incitatif de renoncement d'une parole déroutante en faveur d'une autre plus attentive au monde se répète à plusieurs reprises mais d'une manière différente. À plusieurs reprises, l'auteur s'exhorte à renoncer aux images issues du rêve ou de l'imagination car elles ne sont que les ombres de la vérité. Pour être vrai, il faut une parole surgissant de la confrontation réelle avec la mort :

Déchire ces ombres enfin comme chiffons,  
vêtu de loques, faux mendiant coureur de linceuls :  
singer la mort à distance est vergogne,  
[...].<sup>1</sup>

À d'autres moments, l'auteur s'invite à se pencher plus attentivement et à observer le monde, à s'ouvrir vers l'extérieur au lieu de se calfeutrer dans un débat intérieur :

Écoute, écoute mieux, derrière  
Tous les murs, à travers le vacarme croissant  
Qui est en toi et hors de toi,  
[...].<sup>2</sup>

Écoute, vois : ne monte-t-il pas quelque chose  
de la terre de beaucoup plus bas [...],  
ne descend-il pas aussi de plus loin que le ciel  
à leur rencontre [des ailes blanches] d'autres vols, plus blancs,  
[...].<sup>3</sup>

Les injonctions auto-adressées s'emploient également pour inviter tantôt à l'écriture pour affronter le doute et l'inquiétude causés par la mort tantôt à la parole pour résister à l'obstacle de la mort elle-même :

Écris vite ce livre, achève vite aujourd'hui ce poème  
avant que le doute de toi ne te rattrape,  
la nuée des questions qui t'égare et te faire broncher,  
ou pire que cela....

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 95.



Cours au bout de la ligne,  
comble ta page avant que ne fasse trembler  
tes mains la peur de t'égarer, d'avoir mal, d'avoir peur,<sup>1</sup> (1)

Dis encore cela patiemment, plus patiemment  
ou avec fureur, mais dis encore,  
en défi aux bourreaux, dis cela, essaie,  
sous l'étrivière du temps.<sup>2</sup> (2)

Tous les éléments du poème en (1) communiquent une situation d'urgence et traduisent, par l'accumulation des impératifs, une nécessité d'agir. Les injonctions auto-adressées (« écris », « achève », « cours », « comble »), renforcées par les adverbes (« vite », « aujourd'hui »), et par la locution conjonctive (« avant que ») inscrivent l'acte poétique dans une course contre le doute et la peur. Il en va de même en (2), cependant la répétition de l'impératif (« dis ») et l'emploi de l'adverbe (« encore ») et enfin l'effet de contraste dégagé des adverbes de manière (« patiemment », « avec fureur ») invite à poursuivre la parole, même perturbée, comme le seul moyen de résistance contre la peine de la mort.

Les injonctions adressées à d'autres interlocuteurs s'inscrivent dans des valeurs différentes (interdiction, ordre,) et manifestent généralement, non plus un locuteur hésitant et déstabilisé par le doute, mais un locuteur plus confiant et bien supérieur à son interlocuteur :

N'attendez pas  
que je marie la lumière à ce fer.<sup>3</sup> (1)

Un homme qui vieillit est un homme plein d'images  
raides comme du fer en travers de sa vie,  
n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge.<sup>4</sup> (2)

Un homme – ce hasard aérien, [...]  
arrachez-lui le souffle : pourriture.<sup>5</sup> (3)

Ah ! tendez-lui encore un verre plein de l'air du soir,  
gardez-le encore un moment de cette suie qui encrasse  
les rochers rapprochés.<sup>6</sup> (4)

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 151.

Le poète adopte une position de supériorité qui l'autorise à interdire ou de donner des ordres à son interlocuteur bien qu'il ne soit pas toujours identifiable : s'il s'agit dans les deux premiers extraits d'un « vous » renvoyant clairement au lecteur, il n'en va pas de la même évidence dans les deux derniers extraits. S'agit-il de forces invisibles à qui le poète intimerait l'ordre d'arracher le souffle du mourant (3) ? S'agit-il d'un « vous » qui désignerait, outre que le lecteur, les hommes chargés de l'enterrement (4) ? Dans tous les cas, les injonctions tendent à impliquer, malgré lui, l'interlocuteur dans l'acte poétique et produisent une confiance dans la conscience du lecteur vis-à-vis des propos du poète.

Les injonctions adressées aux éléments naturels signalent, par contre, une position d'infériorité du locuteur par rapport à son interlocuteur :

Gardez-le, lierre et chaux, du vent de l'aube,  
des nuits trop longues et de l'autre, éternelle.<sup>1</sup>

Jour à peine plus jaune sur la pierre et plus long,  
ne vas-tu pas pouvoir me réparer ?  
Soleil enfin moins timoré, soleil croissant,  
ressoude-moi ce cœur.

Lumière qui te voûtes pour soulever l'ombre [...]  
soulève-moi sur tes épaules,  
lave-moi de nouveau les yeux, que je m'éveille,  
[...].<sup>2</sup>

Jaccottet sollicite ici le secours de la nature contre la tentation de l'imagination, contre la bassesse et l'obscurité de ses pensées. Le poète tente de récupérer la force de sa voix poétique à travers la quête de la vérité et de la justesse.

L'intersubjectivité apparaît comme le signe manifeste d'une crise existentielle et langagière caractérisant l'écriture de certains poèmes de *À la lumière d'hiver*. Elle permet à un locuteur, conscient de sa finitude, de faire entendre ses cris, ses appels, et ses prières, d'échapper aux limites de son moi pour s'ouvrir à un dehors qui s'incarne en visages

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 109

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 127.

multiples. Elle lui permet enfin d'apaiser sa peur et son inquiétude afin d'atteindre une parole plus juste s'opposant à celle du « sentencieux phraseur <sup>1</sup> ».

Par contre, dans l'écriture de James Sacré, la modalité intersubjective est rarement employée puisque le contact direct avec l'autre et le trait discursif entre le poète et lui-même sont quasiment absents. Mais malgré une faible présence, elle peut encadrer le rapport que le poète cherche à entretenir avec son interlocuteur au profit de la justesse de son projet poétique. En outre, elle attire l'attention par les valeurs de ses variations en fonction des recueils. Ainsi, en suivant ses traces dans les poèmes d'*Une fin d'après-midi à Marrakech*, nous constatons que la modalité intersubjective désigne manifestement une volonté constante d'établir avec l'interlocuteur une relation intime marquée d'une grande familiarité. Cette intimité découle de la nature même du recueil qui nous relate des récits de voyage, des séjours à l'étranger, des fragments de discours amoureux, etc... Les poèmes sont composés comme des paysages à traverser, à visiter en compagnie d'un autre qui apparaît toujours sous la forme de confident intime qui écoute :

Oui, je sais où je vous emmène au bout de cette courte vadrouille d'écriture. Me voilà avec vous à un bout du monde une espèce de bazar et de quincaillerie en plein ciel bleu [...] De quoi rêvent les touristes ? Et le lecteur ?

Viens !

Sorte de passage étroit qui s'en va derrière le mur des fontaines.<sup>2</sup> (1)

Des gestes pour de vrai (plutôt que des mots)

Feraient que te voilà, le corps les yeux contents, viens

Dans le beau noir de la nuit légère

On peut marcher jusqu'à très loin parmi les arbres.<sup>3</sup> (2)

Café au lait cigarettes vendues au détail on se lave le visage l'eau qui sert à rincer les verres. Viens qu'on marche. Le voyage continue, c'est tout. Probablement qu'on n'attend rien.<sup>4</sup> (3)

Dans le premier exemple, nous voyons bien que l'interlocuteur est le lecteur. Le poète l'invite familièrement (« viens ! »), à percevoir la trivialité de « ce théâtre chiottique public », peu connu par le public. Par cette injonction, le poète ne cherche ni à imposer son autorité ni à marquer sa dépendance à son lectorat, ni même à le provoquer par l'obscénité du propos, mais

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 170.

à lui tendre la main pour qu'ils découvrent, ensemble, la simplicité des choses. Il désire prendre son lecteur à témoin, le rendre complice de la sobriété de son projet poétique. Il en va de même pour les deux autres exemples, sauf que l'interlocuteur n'est plus le lecteur. Le contexte indique bien qu'il s'agit de Jillali, l'ami accompagnateur du poète dans la plupart de ses traversées marocaines. De la même façon affective, le poète l'invite à l'accompagner dans ses promenades afin de découvrir, ensemble, la rusticité du paysage qui les attend. Dans ce contexte, l'intersubjectivité dans *Une fin d'après-midi à Marrakech* se révèle comme lieu d'échange et de familiarité. Elle réserve une grande place à la présence de l'autre, non pour lui imposer ses propos, mais pour constater en sa compagnie la familiarité des faits du quotidien. Il n'en va pas de même dans les poèmes de *Si peu de terre, tout*, puisque ce recueil, on le sait, s'inspire essentiellement des thèmes du passé vendéen à la ferme et des souvenirs d'enfance. La modalité intersubjective est mobilisée pour rendre ce passé plus vivant et plus touchant, en restituant certaines voix impératives, dans la même intensité et la même force qu'autrefois. La modalité intersubjective remplit ici une fonction rhétorique. Des scènes intimes sont le prétexte à ce fonctionnement polyphonique : nous pouvons repérer tout d'abord les injonctions du poète qu'il adresse, par exemple, à ses vêtements : elles permettent de rendre plus touchante et plus réelle une scène surgie de son vécu très intime, quand cet adolescent souffrait de la solitude :

Je changeais peut-être pas trop souvent  
de linge, mon slip toujours détendu avec un fil  
tiré ; regarde pas, viens, on va dormir ensemble.<sup>1</sup>

Nous y reconnaissons aussi les injonctions extérieures à celles du poète, telles que les réprimandes de la mère quand cet enfant faisait des bêtises ou accomplissait maladroitement quelques tâches ménagères :

Le bruit d'une musique, marelle  
Ou d'autres mots le poème traverse  
Un paysage un dictionnaire  
À cloche-cœur, déchire-toi pas  
Que dit la voix d'une maman ça donne envie  
De faire des bêtises.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit. p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

[...], tire bien  
Que disait la mère, l'espèce de raideur du linge  
Claquait.<sup>1</sup>

Ou enfin la voix du père ou peut-être de quelqu'un d'autre de la famille invitant à se joindre aux repas dans le jardin de la maison :

Parmi les fraisiers fleuris, des arbrisseaux cultivés,  
Quelques maisons pas loin ; allez viens  
On va manger.<sup>2</sup>

L'emploi de l'impératif ne vise pas un assentiment du lecteur mais la volonté de trouver, avec lui, un rapport vécu dans le passé. Les injonctions permettent de retrouver ces bribes du passé, dans leur fraîcheur immédiate et de rendre ainsi la parole poétique plus réelle, plus vitale pour le lecteur.

Chez Philippe Clerc, les marques d'une modalité intersubjective sont quasiment absentes pour les mêmes raisons que nous avons déjà signalées à propos de l'absence quasiment totales de l'interrogation. En effet, la quête incessante du poète d'effacer les marques de sa subjectivité avorte presque toutes les tentatives d'établir une relation intersubjective directe avec l'autre. Le poète recourt cependant à des moyens détournés dans son emploi des énoncés intersubjectifs. Nous en citons d'abord les formes implicites tels que le style indirect : « une femme me dit de faire attention au froid » (*N*, 128) ou l'usage d'un énoncé qui pourrait être compris comme injonctif : « Tu parles tout bas » (*JH*, 83). Est-ce une invitation ou une demande indirecte pour hausser la voix ? Face à l'impossibilité de savoir qui est ce « tu », l'intersubjectivité reste extrêmement compliquée et confuse. Nous repérons ensuite l'emploi du marqueur « il faut que » comme dans les deux exemples suivants :

La dame offre un camion  
Il faut que je reste auprès d'elle<sup>3</sup>

La personne que nous attendons  
il ne faut pas la blesser<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>3</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 100.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 105.

Selon Le Querler, ce marqueur « peut véhiculer soit une modalité intersubjective, soit une modalité objective »<sup>1</sup>. Mais, nous voyons bien que le premier exemple peut être considéré comme un équivalent de « je dois rester auprès d'elle », ce qui ne permet de l'attacher ni à l'une ni à l'autre, mais à une modalité déontique qui l'inscrit dans l'obligation. Par contre, le deuxième exemple, semble correspondre à une modalité intersubjective car l'énoncé pourrait être reformulé de la manière suivante : « Il ne faut pas qu'elle soit blessée par nous » ou « il faut que personne de nous ne la blesse ». Ce contexte désigne bien que le locuteur cherche à imposer sa volonté aux autres « nous ».

Nous notons enfin l'emploi assez fréquent des impératifs notés entre guillemets. Comme les énoncés interrogatifs, ils ne dépendent pas de l'énonciateur-poète mais d'autres énonciateurs clairement désignés. De cette manière, les injonctions n'expriment pas une relation intersubjective du premier degré et n'entrave pas l'objectivité de l'écriture :

« Tiens » dit Marcel. Albert se fâche<sup>2</sup>

Un homme : « Attention Lola »<sup>3</sup>

Marabout parle à peine, « allume  
ne sois pas inquiet ».<sup>4</sup>

« Tiens, dit Marie, ce n'est pas le jour  
J'apporte un grand couteau »<sup>5</sup>

Thérèse, donne-moi le droit de regarder<sup>6</sup>

Xavière : « Vous devriez me raccompagner »<sup>7</sup>

Malgré nos recherches, nous n'avons trouvé qu'un seul exemple de l'usage qui pourrait désigner une relation intersubjective du premier degré et dans laquelle le poète apparaît *a priori* dominé par son interlocuteur, le voici :

« Retrouvez Paula » me dit un homme

---

<sup>1</sup> Nicole Le Querler, *Typologie des modalités*, op. cit., p. 66.

<sup>2</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann*, op. cit., p. 38.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>6</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, op. cit., p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 44.

coupé en deux, ahuri<sup>1</sup>

Or, devant la fragmentation de l'écriture, rien ne permet de trancher sur l'identité de ce « me ». Est-ce le poète ou quelqu'un d'autre ? Dans tous les cas, cette autorité est sans aucun effet puisqu'elle est venue d'un homme sans forces, « coupé en deux ». La modalité intersubjective désigne donc, non pas une relation véritable entre le locuteur et son interlocuteur mais les voix extérieures enregistrées dans les fragments des poèmes et que le poète désire démarquer de la sienne de manière à ne pas nuire à la transparence de son écriture.

### **3.1.4. Les tiroirs verbaux**

L'examen des formes verbales ne serait pas exhaustif si nous n'abordions pas la question des tiroirs verbaux. Comme la modalisation, les tiroirs verbaux jouent aussi un rôle très important dans la représentation du réel. « Chaque temps verbal inscrit (ou n'inscrit pas) le procès dans le temps et le donne à voir d'une certaine façon »<sup>2</sup>. L'étude des temps verbaux permet donc de savoir l'engagement énonciatif du poète et de mesurer le degré de la validité de ses énoncés. La lecture de notre corpus révèle clairement que l'emploi des tiroirs verbaux change d'un poète à l'autre en fonction de son projet d'écriture et l'aspect du réel qu'il traite. Ces variations sont-elles significatives ? Quelles conséquences ont les choix des temps et des modes opérés par les auteurs sur leurs œuvres poétiques ? Afin de bien organiser les éléments de nos réponses, nous nous proposons de les diviser en deux groupes : les temps de l'indicatif et le conditionnel.

#### **3.1.4.1. Le fonctionnement des temps de l'indicatif**

La plupart des temps de l'indicatif sont présents dans notre corpus, mais ils n'ont pas la même importance. Le présent reste le temps le plus massivement employé. Il est quasiment exclusif dans les poèmes de Philippe Clerc et dominant dans ceux de Jaccottet et Sacré. Quand il partage cette prédominance avec d'autres temps, passés ou futurs, il constitue alors un point de repère. Sa fréquence vient évidemment de son élasticité temporelle et de son

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 67.

<sup>2</sup> Gérard Joan Barceló et Jacques Bres, *Les Temps de l'indicatif en français*, Paris, Ophrys, 2006, p. 9.

« extraordinaire capacité d'adaptation aux contextes dans lesquels il se trouve employé »<sup>1</sup>. En nous référant à notre corpus, nous constatons que ses valeurs varient selon le projet d'écriture de chacun de nos auteurs et les effets de sens qu'ils désirent opérer. Philippe Clerc utilise le présent uniquement dans ses valeurs fondamentales, « le présent actuel » et « le présent gnominique ». Le présent actuel domine nettement dans tous les poèmes et se trouve le plus souvent accompagné d'un circonstant externe, temporel ou spatial, qui permet au poète de mettre sur le même plan chronique ou spatial un ensemble de faits observés d'une manière totalement objective :

**1976**

**21 octobre**

trois hommes jouent aux cartes  
la routes est douce  
des enfants sont immobiles dans le ciel [...]  
Caraman tombe dans les escaliers  
les îles deviennent vertes  
pigeon blanc la montagne  
un homme ivre fait aboyer les chiens  
une femme se démène  
elle tourne le dos dans le salon  
des loups se prennent à la gorge  
[...]<sup>2</sup> (1)

**Mai**

Jacques meut, Boris se cache  
Philippe n'a aucun scrupule  
Sylvain seul  
Judith reconnaît son cousin [...]  
Matthias part à Nice  
Denise a rendez-vous avec Honoré  
[...]<sup>3</sup> (2)

**Dieppe**

[...]. Albert marche vite  
Guy se plaint du voisinage  
Voisins bavards, bruyants  
A Dieppe, Vincent le Rouge  
affronte la peur. Morgenthau

---

<sup>1</sup> Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, op. cit., p. 42.

<sup>2</sup> Philippe Clerc, *Nocera*, op. cit., p. 103.

<sup>3</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, op. cit., p. 14.



s'enferme. Au château, le gouverneur  
rêve. Elles se regardent, toutes  
trois n'ayant pas d'argent. [...] <sup>1</sup> (3)

Les événements rapportés dans ces extraits sont organisés selon des repères temporels (« 1976 », « 21 octobre », « Mai ») ou spéciaux (« Dieppe »). C'est d'ailleurs la seule logique qui les relie dans l'espace du poème. Ces circonstants constituent pour le poète des moments axiaux ou des points zéro sur lesquels il s'appuie pour organiser simultanément les différentes actions. À l'intérieur de chaque poème, les énoncés s'organisent et se juxtaposent d'une manière totalement neutre : l'emploi exclusif du présent, sans introduire aucune autre indication temporelle interne avec lui, situe automatiquement les différentes actions observées dans le même temps que l'acte de l'énonciation. Il désigne ainsi une valeur actuelle qui coïncide au moment de la parole<sup>2</sup>. Cette relation très étroite, voire supprimée entre les deux temps (temps des événements et temps de l'énonciation) permet à Clerc d'exposer les événements comme s'ils étaient diffusés « en direct », à la manière des reportages radiodiffusés. Il les consigne « au fur et à mesure de [leur] déroulement effectif »<sup>3</sup> et nous met en relation immédiate avec eux. Quant au présent gnomique, son emploi est restreint chez Clerc à certains énoncés de *Johannes, Hermann* qui sont structurés à la manière des proverbes :

Qui double les cordages crée la surprise  
Qui hésite se marie de la main gauche<sup>4</sup>

Il est clair ici que les verbes « doubler », « créer », « hésiter », « se marier » acquièrent une valeur temporelle nulle. Le contenu des énoncés s'impose dès lors au lecteur comme des vérités permanentes ou intemporelles.

Un tel système verbal, basé sur l'emploi exclusif et fondamental du présent, affirme le projet d'une écriture neutre, simple et discontinue qui donne à tous les fragments la même importance dans l'espace du poème. Il provient de la volonté du poète d'effacer tout ordre progressif ou narratif à ses énoncés qui, non hiérarchisés et faiblement actualisés, se donnent ainsi à lire comme des espaces ouverts à différents itinéraires.

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 529.

<sup>3</sup> Alain Frontier, *La grammaire du français*, Paris, Belin, 1997, p. 512.

<sup>4</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann, op. cit.*, p. 132.

Jaccottet et Sacré, de leur côté, emploient un système verbal plus varié où le présent introduit, outre ses valeurs fondamentales, d'autres valeurs facultatives, tels que le présent de narration et le présent scénique. De cette manière, son emploi n'est plus objectif, il surgit d'une expérience subjective avec le réel, destinée à créer des effets de sens supplémentaires pour le lecteur, comme nous allons le voir ci-après. Le présent de l'énonciation apparaît nettement dès les poèmes préliminaires de *Leçons* et d'*Une fin d'après-midi à Marrakech* :

Qu'il se tienne dans l'angle de la chambre. Qu'il mesure  
comme il a fait jadis le plomb, les lignes que j'assemble  
en questionnant, me rappelant sa fin [...].<sup>1</sup>

Je sais et je ne sais pas qui tu es. Tu me donnes des phrases  
dans ces poèmes. Je dédie mon livre à ta voix, Jillali, [...].<sup>2</sup>

Les verbes « assembler » et « dédier » se réfèrent bien au présent de l'écriture et permettent de créer un décalage temporel avec les événements racontés dans les poèmes suivants : le récit de l'agonie pour Jaccottet et les récits de voyage pour Sacré. Le présent actuel ne cesse ensuite d'apparaître sporadiquement tout au long des autres poèmes. Néanmoins, son apparition n'est pas fortuite. Chez Jaccottet, elle surgit afin d'attirer l'attention du lecteur sur des attitudes actualisées du poète, sur le statut de sa parole poétique ou sur certaines croyances métaphysiques. L'emploi de certains adverbes temporels, tels que « à présent », « aujourd'hui », « maintenant », le désignent clairement et le met en même temps en contraste avec le passé composé à travers l'usage d'autres adverbes renvoyant à une période précédente (« autrefois ») :

Autrefois [...]  
j'ai prétendu guider mourants et morts.  
A présent [...]  
je recommence lentement dans l'air.<sup>3</sup>

Longuement autrefois j'ai regardé ces barques des tombeaux [...]  
Aujourd'hui, je ne crois plus que l'âme en ait l'usage.<sup>4</sup>

Le présent de l'écriture apparaît également dans les poèmes surgissant de l'instant présent. Il permet ainsi de saisir l'immédiateté du réel et de nous mettre en contact direct avec

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, « poème préliminaire », *À la lumière d'hiver*, op. cit.

<sup>2</sup> James Sacré, « poème préliminaire », *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 29.

la présence des choses et les expériences vécues. Il faut avouer que son emploi ici se rapproche d'une certaine manière de son emploi chez Clerc, sauf que les événements racontés par Jaccottet sont manifestement marqués par leur caractère narratif et progressif. Justifions notre hypothèse par deux exemples :

Maintenant nous montons dans ces chemins de montagne,  
parmi des prés partiels à des litières [...]  
La lumière se fortifie, l'espace croît  
les montagnes ressemblent de moins en moins à des murs,  
elles rayonnent, elles croissent elles aussi  
les grands portiers circulent au-dessus de nous<sup>1</sup> (1)

[...] je traverse  
la distance transparente, c'est le temps  
même qui marche ainsi dans ce jardin, [...]  
Je fais ce quelques pas avant de remonter  
Là où je ne sais plus ce qui m'attend, [...] <sup>2</sup> (2)

Comme nous le constatons ici, l'emploi du présent établit une simultanéité absolue entre le vécu et l'écriture. Il permet d'écrire au fur et à mesure de la perception des paysages. Sa valeur temporelle zéro nous fait vivre en direct la découverte du paysage montagnard en (1) et nous permet de suivre le poète pas à pas dans son avancée à travers le jardin en (2). Un tel usage absolument neutre du présent provient du désir du poète de procéder à une écriture poétique plus animée et plus vivante, rédigée en temps réel afin de saisir avec précision son instantanéité. Cette coïncidence se produisant de façon réelle crée chez le lecteur un intense effet de réel.

Chez Sacré, par contre, le présent de l'écriture apparaît notamment dans les énoncés évoquant l'état du poème. Son emploi offre au poète l'occasion de jeter de temps en temps un regard critique sur son écriture afin de signaler son incapacité à rendre la présence des choses aussi touchante, réelle ou « figurative » qu'elle était perçue dans la réalité vécue. La lecture des exemples suivants suffit pour le remarquer clairement :

Je me perds de plus en plus dans des problèmes d'écriture et de vérité ;  
Rien ne paraît vraiment, que des mots :  
Leur musique ou leur bruit peu rythmé

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 86.

Ne permet de lire aucun sens précis.<sup>1</sup>

Écrire s'enlise  
En des poèmes sans forme et sans fond. Souvent.  
Il ne se passe rien, sauf que le sentiment d'être banal s'affirme  
En des mots que tout le monde a déjà lus.<sup>2</sup>

Écrire s'empêtre à la fin dans le radotage.  
La raison, si c'est la langue ou l'air du temps,  
On sait mal. En même temps que du courage s'affaisse  
Des mots s'accumulent pourtant, qui font le volume du poème.<sup>3</sup>

Quant au présent gnomique, ou « panchronique », il est moins fréquent dans notre corpus que le présent actuel. Nous le voyons chez Jaccottet dans les énoncés exprimant des jugements définitifs sur la question de la mort ou du vieillissement :

singer la mort à distance est vergogne<sup>4</sup>

Un homme qui vieillit est un homme plein d'images  
raides comme du fer en travers de sa vie<sup>5</sup>

À ramasser les tessons du temps,  
on ne fait pas l'éternité. Le dos se voûte seulement  
comme aux glaneuses. On ne voit plus  
que les labours massifs et les traces de la charrue  
à travers notre tombe patiente.<sup>6</sup> (1)

Alors qu'il apparaît chez Sacré dans les poèmes décrivant des paysages textuels où les énoncés prennent souvent un caractère définitoire comme le montre l'exemple suivant où l'auteur tente de définir le mot « soleil » :

Le soleil se lève, le soleil se couche  
[...], soleil  
Qui fait du bien, qui brûle tout,  
Qui peut tout dire dans son mot<sup>7</sup> (2)

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>7</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 105.

L'aspect gnominique du présent rend le contenu de ces énoncés, ayant la structure et la validité d'un proverbe en (1) ou des vérités générales en (2), atemporel et l'impose au lecteur, avec une neutralité absolue, comme valables à toutes les époques.

Le présent de narration est la forme la plus employée par nos auteurs compte tenu du caractère narratif qui colore la plupart de leurs poèmes. Son emploi leur permet d'actualiser des événements qui se sont déroulés au passé, c'est-à-dire de les transférer vers le temps de l'écriture. Il est donc caractérisé par une subjectivité car il n'est pas obligatoire ; il pourrait en effet être remplacé par d'autres formes temporelles de passé. Rose-Marie Gerbe y voit d'ailleurs une sorte de métaphore qui « permet au verbe de garde[r] [...] sa référence temporelle actuelle ; l'intervalle temporel auquel il renvoie effectivement est transféré à T<sub>0</sub><sup>1</sup> ». Sa préférence aux autres temps passés cherche effectivement à produire des effets de sens stylistiques. Ainsi, Jaccottet l'utilise surtout dans *Leçons* pour raconter les événements successifs de l'agonie :

Vient un moment où l'aîné se couche  
presque sans force.<sup>2</sup>

Muet. Le lien des mots commence à se défaire  
aussi. Il sort des mots.<sup>3</sup>

Quelque chose s'enfonce pour détruire.  
Quelle pitié  
quand l'autre monde enfonce dans un corps  
son coin !<sup>4</sup>

Dans ces extraits, il apparaît nettement que le présent (« Vient », « se couche », « commence », « sort », « s'enfonce ») se substitue à un passé simple ou à un passé composé. Cet usage dérive d'un procédé stylistique familier, le poète désire effacer la distance temporelle entre le passé de l'agonie et le présent de l'écriture pour rendre la scène plus réelle, comme si elle se déroulait à l'instant présent. Sans doute, un tel usage n'est pas sans des fins stylistiques ; il vise généralement à dramatiser la situation aux yeux du lecteur, à surtout piquer son attention pour qu'il se rende compte de la brutalité de son destin. Cet effet

---

<sup>1</sup> Rose-Marie Gerbe, *Le présent de l'indicatif et la non-actualisation des procès*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 40.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

dramatisant s'accroît dans le dernier exemple par le passage d'un présent actuel à un présent gnominique pour le verbe (« enfonce »). Le glissement du particulier au général cherche à impliquer le lecteur dans les constats de la mort et les imposer à lui comme des réalités inéluctables. Par ailleurs, substituer aux formes temporelles passées au présent correspond à une quête d'allègement sur le plan de l'écriture. Au lieu d'utiliser les temps passés (passé simple ou passé composé) qui rappellent de façon continue la situation des événements dans le passé, l'auteur préfère employer le présent qui lui permet d'actualiser ce qui a été accompli avec économie<sup>1</sup>. En effet, non seulement, le présent fait advenir les événements passés mais il diminue la période du temps auxquels les événements se réfèrent<sup>2</sup>. En outre, nous remarquons également que l'emploi du présent permet à l'auteur de démultiplier les effets rhétoriques. D'une part il rend la succession des choses plus rapide : « se couche », « commence », « sort », « enfonce » semblent se dérouler simultanément. D'autre part cette accélération narrative renforce la dramatisation du récit.

Quant à Sacré, il y recourt plus fréquemment que Jaccottet, et l'utilise dans presque tous les poèmes évoquant son vécu passé, que ce soit en France ou à l'étranger. Son emploi vient sans doute de la volonté du poète de rapporter le passé lointain au moment de l'énonciation, non pas pour le dramatiser ni pour le généraliser, mais plutôt pour se contenter de le revivre encore comme s'il persistait dans son souvenir avec toute sa fraîcheur :

À une terrasse de café on aperçoit, fugitivement, mais de façons précises  
Ton visage inquiet qui va sourire [...]<sup>3</sup>

Dans une matinée tranquille de ce pays vendéen  
Mon père me promène parmi des arbres qu'il a greffés [...]<sup>4</sup>

Dans le souvenir d'un endroit resté comme à l'écart du temps,  
Une vraie main me vient soudain sur la nuque  
Elle touche, en même temps qu'à mon corps,  
A des feuillages fragiles dans la nuit d'un parc public.<sup>5</sup>

Lors de l'avènement des souvenirs, le poète veut brouiller l'écart temporel entre le moment de la perception et celui de l'énonciation par le recours au présent de narration.

---

<sup>1</sup> Gérard Joan Barceló et Jacques Bres, *Les Temps de l'indicatif en français*, op. cit., p. 134.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

<sup>3</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 44.

Celui-ci permet dès lors, malgré la présence de certains circonstants (« À une terrasse de café », « Dans une matinée tranquille de ce pays vendéen ») de privilégiant l'emploi d'un passé simple, signe d'une écriture viatique qui traverse le temps pour restaurer une continuité temporelle entre les souvenirs du passé et le présent de l'écriture. Le poète fait donc en sorte d'apercevoir encore le visage de Jillali, de se promener avec son père ou de ressentir les gestes de cette main étrange. Sacré cherche ainsi par le choix du présent narratif à continuer de vivre ces perceptions, à leur donner une présence singulière qui prend la forme d'un présent intemporel. L'usage des verbes ayant trait à la perception, tels que « s'apercevoir », « toucher », aident d'ailleurs à accentuer ces effets du sens viatique de son écriture.

Par ailleurs, le présent de narration peut parfois basculer chez Sacré vers un présent descriptif. Il s'utilise alors dans le récit à la place de l'imparfait et hérite naturellement de ses valeurs aspectuelles. Il paraît notamment dans la description des paysages comme le manifestent ces deux extraits :

Le moment de la sieste en été  
Met du silence à des endroits  
Un peu à l'écart [...]  
Quelqu'un dort mais quand même il entend  
Une bête qui remue, le bruit du temps.  
La barde de sa joue ressemble  
À du sainfoin qui sent bon.<sup>1</sup>

Le pas court et continu des mules se mêle  
À d'encombrants bruits de camion.  
Le temps passe en mobylette. On reste à regarder  
Les cadres d'entrée mal peints des magasins, l'hôtel  
Splendide  
Se défait lentement d'un luxe ancien.<sup>2</sup> (

Nous pourrions les reproduire en utilisant l'imparfait et obtenir le même effet de sens descriptif. Or, l'emploi du présent anime plus que l'imparfait la description des paysages et la rend plus vivante et plus touchante. Il peut d'ailleurs, contrairement à l'imparfait qui saisit « le temps interne [des faits] au-delà de sa borne initiale en en-deçà de sa borne terminale »<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.*, p. 50.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech, op. cit.*, p. 51.

<sup>3</sup> Gérard Joan Barceló et Jacques Bres, *Les Temps de l'indicatif en français, op. cit.*, p. 49-50.

déployer l'aspect duratif des faits jusqu'à « aujourd'hui ». Ce faisant il restaure en quelque sorte une continuité entre le passé et le présent.

Concernant la présence des autres temps, passés et futurs, dans notre corpus, ils sont quasiment absents chez Clerc, et sporadiquement présents chez Jaccottet et Sacré. Ils relèvent d'un emploi tout à fait simple dans la mesure où ils apparaissent presque toujours dans leurs valeurs fondamentales. L'emploi du passé composé est le plus souvent lié à l'expérience d'un « je » qui tente de ponctuer dans le temps des constatations, des faits personnels ou des gestes vécus se référant à des moments antérieurs à l'énonciation. En voici quelques exemples :

Moi, je n'ai vu que cire qui perdait sa flamme<sup>1</sup> (1)

Fleurs, oiseaux, fruits, c'est vrai, je les ai conviés,  
je les ai vues, montrés, j'ai dit :  
« c'est la fragilité même qui est la force »,<sup>2</sup> (2)

moi aussi par les foires d'autrefois  
j'ai pensé en trouver l'issue,  
moi aussi j'ai languï après des corps.<sup>3</sup> (3)

Tu me conduis le long de la muraille en couleur brûlée. Un arrêt pour pisser  
dément que je sois vraiment dans l'intimité de ce qui vient : je n'ai pas su  
m'accroupir, j'ai pas osé.<sup>4</sup> (4)

Dans les trois premiers extraits, tirés de *À la lumière d'hiver*, le passé composé se réfère en (1) à une constatation visuelle réalisée pendant l'agonie du maître qui précède le temps de l'écriture du recueil, alors qu'il situe en (2) et (3) des procédés poétiques ou des actions accomplies par le poète lui-même dans les recueils antérieurs. Quant au dernier extrait, tiré de *Une fin d'après-midi à Marrakech*, le passé composé s'utilise pour indiquer des gestes personnels accomplis dans le passé, lointain ou proche du poète. Il s'agit d'une maladresse réalisée durant sa ballade dans la ville de Demnate. Le poète interrompt le présent de narration par l'emploi du passé composé dans « je n'ai pas su m'accroupir, j'ai pas osé », il situe ainsi ces deux actions résolues objectivement dans le temps de leur déroulement et n'en déploie pas les effets jusqu'au moment présent.

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 147.



Quant à l'imparfait, il est employé chez Jaccottet principalement dans son aspect itératif. Il sert à signaler un contraste entre la période passée, plus ou moins longue, renvoyant aux recueils antérieurs et le présent d'À *la lumière d'hiver*. L'exemple suivant le manifeste clairement :

On bâtissait le char d'Élie avec des graines  
légères, des souffles, des lueurs, on prétendait  
se vêtir d'air [...]  
Et néanmoins je dis encore,  
non plus porté par la course du sang, non plus ailé [...]<sup>1</sup>

L'aspect répétitif de l'imparfait nous semble correspondre à la longueur de cette période passée s'étendant sur tous les recueils antérieurs (*Requiem, L'Effraie, L'Ignorant, Airs*) durant laquelle Jaccottet recourait fréquemment à une parole fragile, dégagée des interrogations existentielles. Cependant, il y a quelquefois des exceptions, l'imparfait ressurgit chez Jaccottet dans son pur aspect descriptif, précisément dans le sixième poème de *Leçons* lorsque le poète décrit la scène de la mort :

Une stupeur  
commençait dans ses yeux [...]  
une tristesse aussi,  
vaste comme ce qui venait sur lui,  
qui brisait les barrières de sa vie<sup>2</sup>

Le choix de l'imparfait au présent n'est pas arbitraire. Si son emploi révèle le caractère itératif<sup>3</sup> de la souffrance extrême du mourant, il rejette définitivement l'événement dans un temps révolu par rapport au moment de l'énonciation. En revanche, Sacré utilise l'imparfait plus fréquemment que Jaccottet. Cela peut s'expliquer par le fait que l'aspect narratif s'étend sur toute son œuvre poétique et non seulement sur un seul recueil comme chez Jaccottet. L'imparfait remplit donc des fonctions et des valeurs aspectuelles supplémentaires. Il apparaît parfois avec sa valeur d'arrière-plan dans les textes descriptifs. Il exprime bien les événements secondaires qui préparent l'arrivée de l'événement principal dans le paysage :

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 77.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> Sur l'emploi d'un verbe perfectif, comme c'est le cas ici du verbe « commencer » ou « venir » à l'imparfait, Riegel et alii écrivent : « Quand un verbe perfectif s'emploie à un temps exprimant l'aspect sécant comme l'imparfait, l'énoncé peut prendre une valeur itérative ou marquer un effet de sens particulier. » Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 522.

Alors que la montagne emplissait de plus en plus le noir venant de la nuit  
(Et la voiture allait plus vite à cause de la fraîcheur)  
Il y a eu un dernier village, ses grands rouges en pisée sombre<sup>1</sup>

Mais cet usage coïncide le plus souvent chez Sacré avec le surgissement des souvenirs d'enfance. Son emploi permet au poète de les signaler dans le cours de leur déroulement répétitif dans le passé comme les jeux enfantins ou les gestes puérils à l'école :

J'attachais des cannes et des morceaux de bois, je voulais toucher atteindre le ciel, ma mère

Me disait beaucoup de fois que c'est trop loin le bleu du ciel<sup>2</sup>

La boue du chemin [...] devenait un endroit pour se fabriquer des histoires : châteaux de terre à des figurines d'animaux. [...]

Tu faisais qu'emprunter à de vieux livres trouvés dans un grenier [...]<sup>3</sup>

On se tripotait sous le pupitre à l'école, sans regarder, la main adroite dans la drôle d'ouverture des caleçons.<sup>4</sup>

Nous concluons avec l'emploi du futur simple. Il s'utilise également dans son aspect temporel situant les procès comme ultérieurs par rapport au moment de la parole. Ses aspects modaux auxquels l'associent parfois quelques linguistes sont complètement absents dans notre corpus<sup>5</sup>. Si le futur simple est d'une quantité négligeable dans l'écriture de Sacré, il est relativement présent dans celle de Jaccottet. Cela revient, selon nous, à la matière poétique de chacun : le premier traite un vécu quotidien, présent ou passé, dans lequel le futur ne fait pas partie : « Écrire prend corps/Dans la ruse et l'avancée du temps »<sup>6</sup>, alors que le deuxième, Jaccottet, se détourne complètement du passé personnel et tente sans cesse de déchiffrer le futur à partir des constatations présentes. À partir de cette perspective, nous constatons que l'emploi du futur simple chez Jaccottet est, la plupart du temps, lié à la conscience de la mort et étroitement associé avec l'emploi du présent. Il désigne ainsi des faits futurs à partir de certitudes présentes. Ces trois exemples l'illustrent d'une manière très précise :

On le déchire, on l'arrache,

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> Jacques Bres, par exemple, associe le futur à quelques effets de sens modaux : conjecture, mitigation, souhait, etc... Cf. *Les Temps de l'indicatif en français*, *op. cit.*, p. 108-110.

<sup>6</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 15.

Cette chambre où nous nous serons est déchirée,  
Notre fibre crie.<sup>1</sup> (1)

Mais vous ici, tels que je vous retrouve,  
vous n'aurez plus la force de boire dans ces flûtes de cristal,  
vous serez sourds aux cloches de ces hautes tours, [...] <sup>2</sup> (2)

Je ne crois pas décidément que nous ferons encore ce voyage,  
ni que nous échapperons au merlin sombre  
une fois que les ailes du regard ne battons plus.<sup>3</sup> (3)

À partir d'un moment présent, qui correspond au présent de l'agonie du maître en (1) et au présent de l'écriture en (2) et (3), le poète se projette, avec force, dans le futur pour affirmer ou réfuter des réalités relatives à la question de notre finitude ou à notre vie après la mort. Les futurs (« vous ne aurez plus », « vous serez sourds ») employés en (2) renvoient à une valeur prédicative, ceux figurés en (1) et (3) sont imposés avec plus de responsabilité et d'engagement manifestés soit par l'emploi de l'adverbe « décidément », soit par l'évocation des réalités générales (« le passage par l'agonie et le moment de rendre du dernier souffle»). Un tel parti pris renforce la validité du contenu de ces énoncés et l'impose comme inéluctable.

### 3.1.4.2. Le conditionnel

Le mode conditionnel occupe une place très importante dans notre corpus, précisément dans les poèmes de Jaccottet et de Sacré. Son importance découle non de sa valeur temporelle, qui est presque absente, mais de sa valeur modale qui inscrit le continu informatif de certains énoncés dans le domaine de l'incertitude. Dans ce contexte peu assuré résultant de sa présence récurrente, comment peut-on analyser son fonctionnement en faveur d'une écriture en quête de sa justesse et de sa transparence ?

En observant attentivement les poèmes de notre corpus, nous remarquons que l'emploi du conditionnel chez Jaccottet et Sacré s'inscrit principalement dans plusieurs formes conditionnelles. Nous distinguons d'abord les formes exprimant le souhait. L'emploi du conditionnel est généralement associé à un auxiliaire modal « ici, vouloir et aimer » avec « je » ou « on » comme sujets, tels que le montrent les exemples suivants :

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 117.

Je ne voudrais plus qu'éloigner  
ce qui nous sépare du claire [...] <sup>1</sup>

Sur tout cela maintenant je voudrais  
que descende la neige, lentement,  
qu'elle se pose sur les choses tout au long du jour [...] <sup>2</sup>

On voudrait, pour ce pas qu'il doit franchir [...]  
Dans ce vent barbelé,  
L'envelopper, meurtri comme il l'est, de musique... <sup>3</sup>

J'aimerais pouvoir écrire des poèmes très figuratifs  
Qu'on verrait dedans sans pouvoir se tromper  
La couleur de Marrakech [...] <sup>4</sup>

Parfois j'aimerais que mes poèmes disent des choses qui sembleraient justes  
Ou qui seraient un peu comme une énigme dont on va saisir le sens, et cela fait  
plaisir. <sup>5</sup>

On se promène on s'assoie l'eau vient toujours : je voudrais que les mots  
continuent son bruit de fraîcheur et de quantité donnée. <sup>6</sup>

Nous remarquons que les procès introduits par les verbes modaux (« vouloir » et « aimer ») par les infinitifs ou dans les complétives ne sont pas présentés comme des procès qui se sont effectivement réalisés, mais comme des procès uniquement souhaités, espérés par les poètes. L'emploi récurrent de ces formules traduit un désir insistant de donner à l'écriture l'humilité de la prière afin d'atténuer la force assertive de la parole poétique caractéristique de la poésie lyrique et romantique. Les poètes « réalistes » contemporains tendent ainsi vers un « je » qui se cache derrière une voix poétique plus humble, plus modeste qui préfère rester dans l'incertitude plutôt que dans la certitude absolue. Ainsi, le « je » de Jaccottet nous semble espérer en (1) et (2) une parole juste, claire qui fuit les illusions et les images trompeuses alors qu'en (3) il s'efface derrière un « on » pour procéder à une sorte de prière commune faite pour un mort. Par contre, le « je » de Sacré souhaite sans cesse atteindre une parole plus transparente qui corresponde à la réalité vécue.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 123.

Nous distinguons ensuite les formes conditionnelles qui se constituent avec des expressions, telles que « on dirait », « on croirait », ou « on se croirait ». Riegel indique que l'emploi du conditionnel avec un verbe déclaratif ou d'opinion, tels que « dire » ou « se croire », dont le sujet est généralement « on » désigne une opinion illusoire sur la réalité<sup>1</sup>. C'est exactement dans ce sens-là que s'inscrit l'emploi récurrent de ces formules dans l'écriture de Jaccottet et Sacré. Ces poètes ont réellement cherché à traduire leur désir d'atténuer une relation analogique entre deux éléments qui semble moins claire ou moins adéquate à la réalité, ce qui leur permet d'en prendre une certaine distance. Illustrons ces propos par quelques exemples :

Maintenant nous montons dans ces chemins de montagne,  
parmi des prés pareils à des litières  
d'où le bétail des nuages viendrait de se relever  
sous le bâton du vent  
on dirait que de grandes formes marchant dans le ciel.<sup>2</sup> (1)

Leurs paroles [celles des grands livres],  
on les dirait prises dans les plis d'étendards bleus  
qu'un vent venu on ne sait d'exalte  
au point qu'on n'y peut lire aucune phrase jusqu'au bout.  
Ou l'on croirait qu'elles marchent entre des cimes,  
elles-mêmes immenses [...] <sup>3</sup> (2)

On voit, quand on arrive à Sidi Slimane, les feuillages mal foutus des eucalyptus.

On dirait les vieux gilets sans forme qu'on prenait pour s'en aller trimer dans les champs.<sup>4</sup> (3)

Parce que le vent se rue comme une colère  
A l'entour de l'appartement  
On se croirait dans une campagne dérangée par la peur, en fait  
C'est qu'un peu de solitude qui poigne des sentiments.<sup>5</sup> (4)

Il y a eu un dernier village, ses grands rouges en pisée sombre  
On dirait l'alarme d'une joue dans le désir obscur du monde.<sup>6</sup> (5)

---

<sup>1</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit. p. 560.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 135.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 59.

Dans ces extraits, il y a toujours un désir de fonder les images sur des visions ou des perceptions approximatives. Cependant, les raisons diffèrent dans les deux premiers extraits. En effet, chez Jaccottet, nous avons affaire à des images inadéquates ou étranges au monde sensible. Les comparants ne font pas partie du monde perceptible, mais d'un monde imaginaire ou métaphorique qui rendent leur logique moins pertinente. Le recours au conditionnel est donc ici nécessaire afin d'atténuer leur force figurative et les mettre à distance de la responsabilité du poète. Il en va différemment pour les trois derniers exemples de *Sacré* où le désir de créer une image approximative revient effectivement au fait que le comparant fait partie, non d'un monde imaginaire, mais d'un monde très particulier qui ne concerne que le poète lui-même et que le lecteur ne connaît pas forcément. L'approximation vient donc signaler une mise à distance du poète avec ses images qui pourraient créer une ambiguïté sémantique dans la mesure où elles ne font pas forcément partie de la connaissance habituelle du lecteur. Dans tous les cas, l'usage fréquent de telles formules traduit la quête d'une écriture discrète dans la perception du monde sensible mais aussi modeste dans son énonciation. Il marque enfin une réserve poétique qui révèle un désir de ne pas donner un profil sûr et serré à la parole poétique, de ne pas donner une certitude stylistique, et encore moins lapidaire.

Nous finissons avec les formes conditionnelles indépendantes ou introduites par un « si » hypothétique. Ces formes apparaissent uniquement dans l'écriture de Jaccottet et correspondent principalement à sa volonté d'exploiter l'incertitude inhérente au conditionnel pour pouvoir, sans en être responsable, aborder des notions relatives au monde invisible, insaisissable, « hors de toute distance », « hors des mesures » humaines sous la forme d'informations incertaines, des suppositions ou des hypothèses :

On passerait par le chas de la plaie,  
On entrerait vivant dans l'éternel...<sup>1</sup> (1)

Cette lumière de fin d'été,  
si elle n'était que l'ombre d'une autre,  
éblouissante  
j'en serais presque moins surpris.<sup>2</sup> (2)

On imagine une comète

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 112.

qui viendrait après des siècles  
du royaume des mots  
et, cette nuit, traversaient le nôtre  
en y semant les mêmes graines...<sup>1</sup> (3)

Ainsi, dans l'exemple (1) le conditionnel indique l'immortalité de l'âme comme vérité incertaine, qui devient vite fautive et s'abolit à cause de la certitude énoncée dans les vers suivants et selon laquelle la mort est un processus de perte totale ; l'âme s'y ouvre au néant. Dans l'exemple (2), le poète présuppose sa réaction si la lumière de la nature n'était que l'ombre de la lumière divine. Il envisage ce qu'il ferait sous l'angle de l'impossible voire l'irréel. Dans l'exemple (3), l'emploi du conditionnel dans les relatifs vient modaliser les procès introduits par le verbe « imaginer » et les imposer ainsi comme suppositions irréelles.

Au terme de ce bref parcours consacré aux tiroirs verbaux dans les poèmes de notre corpus, il appert que les choix des temps verbaux opérés par les poètes sont tout à fait cohérents avec leur projet d'écriture. Ils font partie d'un système verbal extrêmement précis et simple : l'usage très fréquent du présent avec valeurs différentes, son articulation avec d'autres temps, passés ou futurs, permet de produire des effets de sens très variés et très adéquats au réel traité. Nous pouvons l'appeler « le présent de cautionnement ». Les poètes en usent beaucoup pour rendre authentiques et garantir le contenu de leur écriture. En revanche, l'usage du conditionnel fait partie, chez Jaccottet et Sacré, d'un projet d'écriture modeste, « sans lyrisme et sans emphases »<sup>2</sup>, tremblant d'incertitudes et de doutes afin d'atténuer la force assertive de la parole poétique réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Il permet surtout à Jaccottet de percer la paroi de l'invisible pour présenter des notions métaphysiques et les mettre au service de la réalité visible sans avoir à infecter la transparence et la véracité de son écriture poétique.

Nous nous sommes attardés sur la question des tiroirs verbaux mais l'approche de notre corpus offre également une originalité dans la question du traitement du réel. Si la grammaire offre une variété de sens dont les auteurs tirent parti dans l'emploi des verbes, l'usage des ponctuations révèle également un propos intéressant à examiner car ils jouent un rôle énonciatif spécifique dans le traitement du réel. C'est pourquoi, nous nous proposons, à présent, d'en examiner le rôle et l'emploi ;

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>2</sup> Dominique Viart, « La parole poétique de Philippe Jaccottet », dans *Lectures de Philippe Jaccottet* (Bruno Blanckeman dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 32.

### 3.1.5. Le rôle de quelques signes de ponctuation dans la représentation du réel

Les signes de ponctuation jouent d'ordinaire un rôle structurant dans les textes. Ils organisent la syntaxe et les articulations sémantiques et augmentent la rapidité de la saisie et de la compréhension du texte<sup>1</sup>. À partir de cette perspective et sans entrer dans l'histoire de la ponctuation, nous tenterons ici d'étudier le rôle qu'assument quelques signes dans la transparence et la lisibilité des pratiques poétiques contemporaines. Leur présence varie-t-elle d'un poète à l'autre ? Le choix de tel ou tel signe dépend-il du travail de chaque poète<sup>2</sup> ? Comment contribuent-ils à la construction du sens dans les énoncés ? Y jouent-ils un rôle modalisant ? Avant de commencer notre analyse, il convient de préciser que notre étude se focalisera uniquement sur les signes dont la présence est significative dans notre corpus : les signes doubles (les parenthèses et les tirets), les points de suspension et les deux points.

#### 3.1.5.1. Les tirets doubles

Les tirets doubles apparaissent uniquement dans les textes de Jaccottet et jouent, selon Michèle Monte, un rôle démarcatif et hiérarchisant dans les poèmes<sup>3</sup>. Ils s'utilisent principalement pour greffer des éléments supplémentaires sur les phrases principales et contribuent de cette manière à l'élaboration et à la précision du sens. Pour étudier leur rôle de plus près référons-nous à quelques exemples, non exhaustifs :

Un homme – ce hasard aérien,  
plus grêle sous la foudre qu'insecte de verre et de tulle,  
ce rocher de bonté grondeuse et de sourire,  
ce vase plus lord à mesure de travaux, de souvenirs –,  
arrachez-lui le souffle : pourriture.<sup>4</sup> (1)

On aura vu aussi ces femmes – en rêve ou non,  
mais toujours dans les enclos vagues de la nuit –  
sous leurs crinières de jument, fugueuses,  
avec de longs yeux tendres à lustres de cuire,  
[...]<sup>1</sup> (2)

---

<sup>1</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit. p. 140.

<sup>2</sup> Annette Lorenceau voit qu'aujourd'hui, la ponctuation doit être abordée essentiellement en partant du travail de l'écrivain. Cf. « La ponctuation au XIX<sup>e</sup>, George Sand et les imprimeurs », dans : *Langue française*, n° 45, 1980, p. 55.

<sup>3</sup> Michèle Monte, *Mesures et passages*, op. cit., p. 229.

<sup>4</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 27.



Recueille les oiseaux et la lumière  
un temps encore  
toi qui grandis pareille à un tremble scintillant,  
  
ou recule – si tu ne veux pas crier de peur  
sous le harpon.<sup>2</sup> (3)

On voudrait, pour ce pas qu'il doit franchir  
– si l'on peut parler de franchir  
là où la passerelle semble interrompue  
et l'autre rive prise dans la brume  
ou elle-même brume, ou pire : abîme –  
dans ce vent barbelé,  
l'envelopper, meurtri comme il l'est, de musique...<sup>3</sup> (4)

Dans l'exemple (1), les tirets décrochent une série d'images appositives et métaphoriques du groupe nominale « Un homme » qui joue un rôle primordial dans la construction du sens recherché par le poète : à travers l'accumulation des images insistant sur la fragilité de la nature humaine, « l'entre tirets <sup>4</sup> » se donne comme sorte de repoussoir qui permet au poète d'accentuer la notion de la cruauté et de l'injustice divine. Dans les exemples (2) et (4), « l'entre tirets » permet au poète d'atténuer ses propos qui semblent puiser dans un domaine chimérique ou métaphysique. De ce point de vue, les éléments rajoutés en (2) : le circonstant « en rêve », la conjonction alternative « ou » et la suite introduite par la conjonction « mais » traduisent l'hésitation et le doute du poète qui tente dès le début de nuancer ses propos en les présentant au lecteur comme visions ou rêves dont il ne prend pas en charge la réalisation. Il en va de même pour ceux figurés en (4) qui permettent d'atténuer la notion du passage de l'âme à l'autre monde par l'inscription dans le domaine hypothétique. Quant à l'exemple (3), les éléments ramifiés interviennent à la fin de la phrase, ce qui explique d'ailleurs la suppression du deuxième tiret, apportent une précision très importante pour la compréhension des vers. Nous remarquons que le poète est face à deux choix : soit il maintient son ignorance et son innocence devant la mort soit il recule. Le complément rajouté par le poète privilégie le second choix car il constitue une menace de souffrance et de peur pour l'auteur qui le décourage de connaître la réalité de la mort. Sans cette extension, les deux choix resteraient sur le même pied d'égalité et posséderaient les mêmes valeurs. Dans ce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>4</sup> Pour emprunter l'expression de Sabine Pétilion-Boucheron, dans *Les Détours de la langue*, Leuven, Peeters, 2003, p. 127.

contexte, « l'entre tiret » nous semble indispensable pour la transparence et la lisibilité de l'écriture compte tenu du rôle qu'il remplit dans l'ajustement du sens.

### 3.1.5.2. Les parenthèses

Les parenthèses jouent un rôle presque identique à celui des tirets. Cependant, les éléments qu'elles enserrent sont complètement détachés et isolés par rapport aux phrases principales. Elles permettent également d'insérer dans l'écriture des détails, des précisions, des explications, des points de vue, qui facilitent la bonne compréhension des énoncés. Leur importance varie chez les poètes : elles sont de présence remarquable chez Jaccottet, très abondante chez Sacré alors qu'elles sont complètement absentes chez Clerc. Pour Jaccottet, les parenthèses fonctionnent généralement comme des points d'inflexion énonciative visant à apporter des nuances affectives ou expressives sur le contenu des énoncés environnants. Les exemples illustrant ce cas sont très nombreux ; en voici quelques-uns :

Ainsi s'éloigne cette barque d'os qui t'a porté,  
ainsi elle s'enfonce (la pensée la plus profonde  
ne guérira pas ses jointures),  
ainsi elle se remplit d'une eau amère.<sup>1</sup> (1)

Derrière la fenêtre dont on a blanchi le cadre  
(contre les mouches, contre les fantômes),  
une tête chenue de vieil homme se penche  
sur une lettre, ou les nouvelles du pays.<sup>2</sup> (2)

On voit ces choses en passant  
(même si la main tremble un peu,  
si le cœur boite),  
et d'autres sous le même ciel :  
les courges rutilantes au jardin  
qui sont comme les œufs du soleil [...] <sup>3</sup> (3)

Dans l'exemple (1), « l'entre parenthèses »<sup>4</sup> désigne un point de vue personnel venant de la description de la scène de la barque funéraire. Il brise la linéarité des vers et conteste toute sorte de lecture implicite susceptible d'affaiblir la force de l'assertion, il désabuse en

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> Sabine Pétilion-Boucheron, *Les Détours de la langue*, *op. cit.*, p. 127.

effet la saisie des énoncés en orientant vers une lecture matérialiste de la scène où la mort est vue, non comme un passage, mais comme une perte effrayante dont même la prière ne soulage pas la douleur. Dans l'exemple (2), les parenthèses encadrent des détails justificatifs qui ne sont pas, en réalité, indispensables pour la construction du sens mais, selon nous, importants pour sa plénitude. Dans l'exemple (3), les parenthèses séparent des énoncés qui expriment l'état intérieur du poète sans lien avec le contexte actuel (la description du paysage naturel) mais avec un contexte antérieur (la description de la mort). Elles introduisent ainsi une nuance concessive faisant entendre que le poète a partiellement dépassé la crise de la mort et commencé à vivre avec la douleur. Malgré sa peur et son angoisse, il est désormais capable de voir la beauté de la nature.

Quant à Sacré, il fait des parenthèses un usage plus large que Jaccottet. Les parenthèses apparaissent à cent sept reprises dans *Une fin d'après-midi à Marrakech* et à quatre-vingt-douze fois dans *Si peu de terre, tout*, ce qui désigne leur importance extraordinaire pour le poète. Elles jouent effectivement deux rôles essentiels dans les énoncés. Elles désignent, d'une part, un changement énonciatif survenu au fil des événements, et, d'autre part, un rôle démarcatif en remplissant ainsi la fonction des tirets que nous avons signalée chez Jaccottet. Pour aller plus loin dans la précision de leur fonctionnement, référons-nous aux exemples suivants :

La route a des bas-côtés très larges (terre mal séchée, crottin d'âne)  
Où se peuvent ranger les charrettes et les voitures  
(Durant la nuit quelqu'un les gardent)<sup>1</sup> (1)

Il faudrait savoir nommer [...] ce qu'on voit sur une étagère dans la première  
pièce à l'étage d'une de ces fermes (grands plateaux de cuivre à trépied, un cône en  
paille tressée)<sup>2</sup> (2)

Il y a tant de détails qu'on pourrait recenser  
À ce carrefour très circulant, on finit  
Par ne plus rien comprendre  
(De grands nuages s'avancent à travers le bleu propre)<sup>3</sup> (3)

Peu à peu le jour, on voit par la vitre (est-ce qu'on a dormi) des paysans qui  
sont déjà dans la nuit, à des endroits qui brillent (blondeur de l'orge coupé) [...] on

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 105.

traverse un désordre de grands roseaux, terrain nu mal plan (détritus, s'arrêter pour pisser).<sup>1</sup> (4)

Maintenant que le voilà décrit (à peine) ce théâtre chiottique public<sup>2</sup> (5)

Dans la cuisine le seul livre qu'on voit  
(Ou presque) c'est justement un dictionnaire  
Avec sa couverture cartonnée rose<sup>3</sup> (6)

Je voudrais pas trop dire des histoires de linges dérangés. Les mots ça a pas d'odeur (ni merde un peu ni sueur, pas non plus l'odeur du propre).<sup>4</sup> (7)

La nuit pour t'aimer (j'ai la main sur quelque chose de chaud, je pense à toi)<sup>5</sup>  
(8)

Contre un mur, prise  
Dans une ferraille rouillée, des morceaux de briques,  
Une touffe de mauvaise herbe  
(Agrostis fin ou brome plus grossier).<sup>6</sup> (9)

L'observation de ces exemples nous révèle que « l'entre parenthèse » chez Sacré n'est pas indispensable à la saisie du texte, néanmoins il est très important pour sa clarté et sa transparence. En outre, il traduit une attitude particulière prise par le poète par rapport au continu de certains énoncés. Ainsi, dans les exemples (1) et (9), les parenthèses introduisent des détails descriptifs visant à rajouter des informations supplémentaires sur la description du paysage. Dans l'exemple (2) elles ensèrent une énumération de ce qu'on voit sur l'étagère. Dans l'exemple (3), elles isolent un énoncé qui apparaît comme une digression par rapport au contexte où sont inscrits les vers précédents. Dans l'exemple (4) nous distinguons trois occurrences à l'usage des parenthèses : dans la première occurrence, il s'agit d'une interrogation à visée ironique alors que dans les deux autres, il s'agit des rajouts précisant la nature de ces « endroits » brillants ou ce « terrain nu mal plan ». « L'entre parenthèse » nous paraît ici indispensable à la lisibilité des énoncés. Dans les exemples (5) et (6), les parenthèses encadrent des adverbes approximatifs visant à atténuer le ton affirmatif des énoncés. Quant à l'exemple (7), les parenthèses introduisent une rallonge permettant de passer du général au particulier. Dans l'exemple (8), elles indiquent un changement d'énonciateur. Les usages des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>4</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.* p. 14.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 25.

parenthèses sont loin d'être limités par ces exemples. Globalement il s'avère qu'outre la brisure de la linéarité et du rythme des phrases, les parenthèses permettent à Sacré de bien introduire cette dimension de l'intimité dans son écriture. Il s'y trouve plus à l'aise, il s'adresse plus directement et plus franchement à son lecteur en lui racontant des faits banals ou triviaux, comme dans (1), (4) et (7), des choses très intimes, comme dans (8), ou en lui exprimant des attitudes personnelles : incertitude en (5) et (6) ou ironie en (4). Il s'approche ainsi de l'emploi que Jacques Drillon désigne pour les parenthèses dans son ouvrage, *Traité de la ponctuation française* :

La parenthèse est un lieu où l'auteur semble se trouver confortablement installé ; un cocon doux et chaud ; une halte reposante ; il s'y réfugie, il s'y installe, il la recherche. Il jouit alors de soi-même, comme à l'abri d'un écran qui lui épargnerait, pour un temps, la dure confrontation avec autrui.<sup>1</sup>

### 3.1.5.3. Les points de suspension

Les points de suspension acquièrent aussi une importance très variée selon les auteurs. Dans *À la lumière d'hiver* de Jaccottet ils apparaissent dans quarante-six occurrences, selon l'étude de Michèle Monte<sup>2</sup>, ce qui indique la place importante qu'ils occupent dans l'œuvre poétique de ce poète. Une lecture approfondie des poèmes de notre corpus nous révèle que les points de suspension jouent, dans la plupart des cas, un rôle modalisateur dans les énoncés qui les précèdent : ils coïncident à la fin des vers qui sont marqués soit par l'incertitude (c'est le cas dominant) soit par une charge émotionnelle très forte née de l'expérience poétique. Illustrons ces propos par le choix de quelques exemples, non exhaustifs :

On passerait par le chas de la plaie,  
on enterait vivant dans l'éternel...<sup>3</sup> (1)

On imagine que, dans ces lointains, cela se peut :  
une bougie brûlant dans un miroir, une main  
de femme proche, une embrasure...<sup>4</sup> (2)

Je suis comme quelqu'un qui creuse dans la brume  
à la recherche de ce qui échappe à la brume

---

<sup>1</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 258.

<sup>2</sup> Michèle Monte, *Mesures et passages*, op. cit., p. 233.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 25.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 116.

pour avoir entendu un peu plus loin des pas  
et des paroles entre des passants échangées...<sup>1</sup> (3)

On ouvre de nouveau les grands livres :  
ceux qui parlent de châteaux à enlever, de fleuves  
à franchir, d'oiseaux qui serviraient de guides...<sup>2</sup> (4)

Parler pourtant est autre chose, quelquefois,  
que se couvrir d'un bouclier d'air ou de paille...<sup>3</sup> (5)

On bâtissait le char d'Elie avec des graines  
légères, des souffles, des lueurs, on prétendait  
se vêtir d'air comme les oiseaux et les saints...  
Frêles signes, maison de brume ou d'étincelles,  
jeunesse...<sup>4</sup> (6)

Dans les quatre premiers exemples, il s'agit effectivement d'un non-dit qui traduit une incertitude du poète par rapport au contenu des vers qui précèdent le triple point dans la mesure où ils semblent déboucher manifestement sur l'invisible, l'immortalité de l'âme en (1), (3) et (4) et la notion du passage à l'au-delà en (2). L'emploi des points de suspension traduit le scepticisme du poète ainsi que son refus de leur donner une suite illusoire tout en laissant au lecteur le soin de développer ses propres visions indépendamment de celles du poète. Le recours aux points de suspension empêche donc l'écriture de se dérober et de s'ouvrir sur la métaphysique. Il renforce la valeur modale de certains marqueurs, tels que le conditionnel en (1) et (4) et le verbe « imaginer » en (3) qui manifestent déjà la prudence du poète vis-à-vis de l'invisible. Il en va autrement pour les deux derniers exemples où l'emploi des points de suspension traduit une ironie puissante vis-à-vis d'une expérience poétique fallacieuse. À travers le prolongement des procès le poète désigne, certes que sa parole n'est pas encore achevée et qu'il y a encore une suite mais il cherche effectivement à exprimer son ironie sur la légèreté de la parole prétentieuse et artificielle incapable de faire face au réel. Il nous apparaît enfin que l'emploi abondant des points de suspension dans le discours poétique de Jaccottet n'est pas fortuit. Il correspond parfaitement à son projet d'écriture basé sur la discrétion et la transparence totale.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 77.

Par contre, dans les recueils de Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech* et *Si peu de terre, tout*, les points de suspension sont en nombre beaucoup moins fréquent par comparaison avec celui de Jaccottet. Ils sont effectivement employés dans dix-sept occurrences, ce qui désigne que le poète en fait un usage plus simple. Ceux-ci correspondent en effet à une « omission volontaire » qui équivaut le plus souvent à un « etc...<sup>1</sup> ». Ils coïncident ainsi en fin des strophes où le poète procède à une énumération afin de désigner l'inachèvement des procès et de donner à ces derniers un aspect non conclusif :

À travers mon patois est-ce que j'entendais pas  
Toute la musique de vivre (lenteurs, moments brusques, tendresses...)  
Et déjà le silence ?<sup>2</sup> (1)

Mais laquelle de serpette ? La plus grande qu'on travaillait vite avec,  
Chicorée coupé avant la nuit, ou bien celle  
Avec un manche clair, une lame courte  
(Lexandre me l'a prêtée, ou le père Laine, un jour de battage)...<sup>3</sup> (2)

La mise en suspension contribue à mettre en évidence le « patois » et ses rapports avec le vécu en (1) et l'importance de la « serpette » en (2), à travers le non-dit qui nous donne l'impression que la parole est encore loin d'être achevée. D'ailleurs, les points de suspension traduisent parfois typographiquement sur la page un mouvement ou un geste vécu par le poète ou par quelqu'un d'autre :

Loin de ton pas d'ocre et de menthe  
Je pense à des gestes qu'a fait ton cœur [...],  
À ton visage attentif et tourmenté  
Par des larmes et de l'enthousiasme à cause de rêveries qui t'emportent trop...  
Mais la parole est entravée<sup>4</sup>

Dans cet exemple non exhaustif, la suite des points traduit les rêveries de Jillali auxquelles le poète a également pensé. Il laisse ainsi un peu de temps au silence afin de revivre pleinement l'expérience vécue. D'ailleurs, les points de suspension pourraient-ils correspondre à un désir sexuel freiné par timidité ou par pudeur. Le poète est incapable de le dire explicitement, il le désigne implicitement à travers le triple point. Les points de

---

<sup>1</sup> Nina Catach, *La Ponctuation*, Paris, PUF, 1996, p. 63.

<sup>2</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit. p. 48.

<sup>3</sup> Ibid., p. 45.

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 72.

suspension contribuent d'une manière ou d'une autre à rendre l'écriture de Sacré plus vivante et plus dynamique.

Quant à la poésie de Clerc, les points de suspension apparaissent en nombre très réduit (six occurrences en total). Ils correspondent toujours à une omission syntaxique d'un mot ou d'un groupe de mots qui laissent volontairement le sens suspendu. Ils n'équivalent donc pas à un « etc... » comme c'est le cas chez Sacré mais à une incomplétude syntaxique recherchée. En voici quelques exemples :

Mathilde, avec la vie que mène...<sup>1</sup> (1)

Mado (Monts de la...)<sup>2</sup> (2)

Renaud, « Qu'il perde ou qu'il gagne... »<sup>3</sup> (3)

« Cela faisait longtemps que nous... »<sup>4</sup> (4)

La mise en suspension de la parole vise en effet ici à créer une sorte de jeu entre le poète et son lecteur. De cette manière, le poète suspend un mot en (2), ou un groupe de mots en (1), (3) et (4), nécessaires à la complétude du sens et invite le lecteur à les improviser tout en comptant sur ses propres souvenirs ou sa propre mémoire. Cela fait partie de son projet d'écriture basé, en grande partie, sur le jeu et l'interaction entre l'auteur et le lecteur.

#### 3.1.5.4. Les deux points

Les deux points sont aussi fréquemment utilisés dans les poèmes de notre corpus, notamment dans ceux de Jaccottet et de Sacré, ce qui en fait un cas intéressant à notre étude. Ils apparaissent en effet en quarante-quatre occurrences chez Jaccottet, en quatre-vingt une occurrences chez Sacré et en dix-sept occurrences chez Clerc sans compter les deux points introduisant une citation ou un discours rapporté. Afin d'examiner au plus près leur rôle dans la transparence de l'écriture référons-nous d'abord à ces exemples, non exhaustifs :

Il ne s'agit plus de passer  
comme l'eau entre les herbes :

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann*, *op. cit.*, p. 153.



cela ne se tourne pas.<sup>1</sup> (1)

Déjà ce n'est plus lui.  
Souffle arraché : méconnaissable.<sup>2</sup> (2)

Arrachez-lui le souffle : pourriture.<sup>3</sup> (3)

Parler alors semble mensonge, ou pire : lâche  
insulte à la douleur, et gaspillage  
du peu de temps et de forces qui nous reste.<sup>4</sup> (4)

On voit ces choses en passant [...]  
et d'autres sous le même ciel :  
les courges rutilantes au jardin  
qui sont comme les œufs du soleil [...]<sup>5</sup> (5)

Des brumes se sont installées dans le paysage  
Mais dans le ciel qui reste clair des lignes se précisent :  
Quelques cyprès, des collines<sup>6</sup> (6)

Voilà que les ormes sont morts.  
On avait détruit déjà pas mal de haies.  
Le paysage en somme a été simplifié :  
On distingue bien les autos qui passent  
Sur une route mainmettant très proche ; les autos qui passent vite.<sup>7</sup> (7)

Romain, ce qui le caractérise : une réelle franchise, une absence de manières<sup>8</sup>  
(8)

Quelques mots : velours, loup, caille  
Hier, en fin d'après-midi<sup>9</sup> (9)

Les morts : Albert et maintenant Georges<sup>10</sup> (10)

Nous remarquons que les deux-points figurés dans les trois premiers exemples extraits de *Leçons* font partie de ce que Jacques Dürrenmatt appelle, dans son ouvrage, *La*

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>6</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 73.

<sup>7</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, op. cit. p. 100.

<sup>8</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, op. cit., p. 11.

<sup>9</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann*, op. cit., p. 36.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 69.

*Ponctuation en français*, le deux-points « résumpteur »<sup>1</sup> qui oriente vers la gauche et dont la fonction essentielle est de « reformule[r], synthétise[r] ce qui précède »<sup>2</sup>. Son emploi quasi exclusif dans ce recueil nous paraît très significatif. En effet, l'écriture poétique de *Leçons* est caractérisée par une extrême concision et une grande tension, l'emploi du deux-points devient tout à fait logique dans la mesure où il permet au poète de résumer en (1), de renommer ou de tirer des conclusions en (2) et (3). Par ailleurs, l'emploi du deux-points convient parfaitement à l'écriture de deuil : il sert à éviter l'usage des phrases verbales et à refléter clairement la tension intérieure du poète à travers une syntaxe ciselée. Dans tous les autres exemples, le deux-points correspond à ce que Dürrenmatt appelle le deux-points « introducteur »<sup>3</sup> qui oriente vers la droite et qui permet de « pose[r] le contenu qui suit comme un développement de ce qui précède, qu'il s'agisse de le reformuler de façon plus complète, de lui donner une explication, de le décrire, d'en énumérer les composantes, etc... »<sup>4</sup>. Ainsi, dans l'exemple (4), le deux-points introduit une glose précisant la nature de ce « pire » qui résulte de la parole. Il en va de même pour les exemples (5) et (6) où le deux-points introduit des développements précisant le sens des groupes nominaux : « d'autres » et « des lignes ». Dans l'exemple (7), par contre, l'emploi du deux-points permet de développer une explication montrant la nature d'un paysage simplifié. Pour les trois derniers exemples, enfin, le deux-points permet d'énumérer des mots ou des groupes de mot caractérisant ou composant ce qui les précède. Il joue également un rôle très important dans la fragmentation de l'écriture chez Clerc et dans la lutte contre sa linéarité. L'emploi du deux-points, pour conclure, est une des caractéristiques les plus importantes de l'écriture réaliste contemporaine. Il traduit une volonté commune chez les trois poètes, d'être plus juste et plus clair dans la représentation du réel au détriment de la beauté de l'écriture. Il favorise en effet un aspect nominal et concis des phrases et contribue, par l'introduction des gloses nominales, à briser la continuité de l'écriture.

Au terme de ce chapitre consacré à l'étude des valeurs des procédés syntaxiques les plus significatifs, nous avons pu constater la parfaite concordance entre les choix opérés par l'auteur et sa volonté de traitement du réel. Loin d'être simplement des modes d'expression empruntés à la langue, ils traduisent, au contraire, la présence au monde du poète et laissent

---

<sup>1</sup> Jacques Dürrenmatt, *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys, 2015, p. 42.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

transparaître très clairement ses impressions et ses émotions. Les procédés syntaxiques traduisent fidèlement la quête d'une parole plus juste, plus transparente et plus vivante, qui n'obtient le réel que par tâtonnement. Nous sommes confrontés à une écriture poétique plus soucieuses du réel que celles du XIX<sup>e</sup> siècle et créent des effets de réel extrêmement intenses. Cette étude indique enfin que les écritures poétiques contemporaines tendent manifestement à se libérer des règles syntaxiques traditionnelles pour se forger une nouvelle syntaxe plus simple, plus souple et surtout plus tolérante permettant aux poètes d'être plus juste et plus proche du réel.

## 3.2. Chapitre deuxième

### Les procédés rythmiques

Le rythme d'un texte poétique joue un rôle très important dans la construction de son sens. Gérard Dessons et Henri Meschonnic écrivent qu'il n'est pas un élément purement formel ni accessoire mais plutôt « fondamental, puisqu'il n'est rythme que d'opérer la synthèse de la syntaxe, de la prosodie et des divers énonciatifs [d'un] texte »<sup>1</sup>. Le rythme ne peut pas « être dissocié de la signification des discours, puisque la signification dépend de ce qui, dans un texte, organise le langage par la mise en relation de toutes ses composantes »<sup>2</sup>. Dans *Critique du rythme*, Henri Meschonnic définit déjà le rythme comme « organisation du sens dans le discours »<sup>3</sup>. Il ajoute :

Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours.<sup>4</sup>

C'est dans cette perspective de réflexion à propos du rythme dans le lien à l'énonciation et au sens que nous tenterons d'inscrire notre étude des choix rythmiques opérés par nos poètes. À travers l'examen des différents procédés poétiques (formes poétiques, rapports métrico-syntaxiques, échos sonores...), nous nous attacherons à montrer comment nos auteurs organisent le rythme de leurs poèmes de manière à ce que puisse être nettement visible et perceptible la vérité de leur discours poétique et la sincérité de leur voix.

Un simple regard sur les livres de notre corpus révèle d'emblée que nos poètes rompent visiblement, comme c'est le cas d'ailleurs pour nombre de poètes contemporains, avec la tradition métrique et rythmique régulière pour adhérer à un système formel libre dont l'étude ne se mène pas aisément. Or, la remise en question de la tradition n'est pas une chose nouvelle, elle revient effectivement à la génération des poètes des années 1880, plus précisément à des poètes, tels que Jules Laforgue, Gustave Kahn et Émile Verhaeren qui ont

---

<sup>1</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 71.

voulu « donne[r] une place importante à l'énonciation au détriment de la cohérence des énoncés »<sup>1</sup>. Émile Verhaeren explique le besoin de cette mutation comme ceci :

Le rythme est le mouvement même de la pensée. Pour le poète toute pensée, toute idée, même la plus abstraite se présente sous la forme de l'image. Le rythme n'est donc que le geste, la marche ou l'allure de cette image. [...]. Grâce aux anciennes formules - qui ne tenaient compte que de la mesure syllabique - le poète était obligé d'emprisonner tout geste, toute marche, toute attitude de la pensée dans une forme invariable, ne se souciant jamais de la vie spéciale de chaque image. En certains cas heureux elle s'y adaptait comme le gant s'adapte à la main ; le plus souvent l'adaptation ne pouvait se faire. C'était alors comme si dans ce même gant on s'acharnait à fourrer une tête ou le bras tout entier.<sup>2</sup>

Le désir de nos poètes de s'affranchir de la tradition s'inscrit bien dans ces mêmes objectifs : il ne s'agit donc ni d'une fantaisie formelle ni d'un arbitraire, mais d'un choix délibéré visant à atteindre, grâce aux formes libres, une transparence rythmique, à reproduire avec netteté le souffle de leur voix et à laisser les mouvements de leurs pensées et de leurs émotions créer spontanément leur « forme en se développant, comme le fleuve crée son lit »<sup>3</sup>. Les formes prosodiques traditionnelles ne permettent pas toujours une telle liberté ; elles obligent parfois l'auteur à tordre le sens au profit de la beauté formelle. Elles sont devenues ainsi pour nos auteurs une possibilité d'expression parmi d'autres qui doit s'adapter au moment.

Ainsi, les pratiques poétiques exercées par Jaccottet, Sacré et Clerc, se rattachent-elles généralement à l'héritage de deux formes majeures : la prose dont on doit à Baudelaire l'introduction dans le domaine poétique<sup>4</sup> et le vers libre « théorisé par Gustave Kahn »<sup>5</sup>. Elles manifestent cependant des choix rythmiques très variés qui diffèrent d'un poète à l'autre en fonction de son projet poétique et surtout de l'aspect du réel qu'il tente de représenter. Ces choix rythmiques reflètent clairement le souci de chaque poète de trouver des « moules »<sup>6</sup> se

---

<sup>1</sup> Lionel Verdier, *Introduction de la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 46.

<sup>2</sup> Émile Verhaeren, « Réponse à l'enquête international du vers libre », citée dans *Littérature en contact*, études réunies par Jan Herman, Steven Engels et Alex Demeulenaere, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2003, p. 136.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent* (2005), Paris, éd. Bordas, 2008, p. 466.

<sup>5</sup> Joëlle Garde Tamine, *La Stylistique*, Paris, Arman Colin, 2010, p. 66.

<sup>6</sup> Henri Meschonnic définit également le rythme comme ceci : « Le rythme est alors un moule », dans *Critique du rythme*, op. cit., p. 99.

conformant parfaitement à la diversité thématique du réel qu'il représente et qui ne saurait pas se réduire uniquement à quelques schémas fixes.

Par souci de clarté et de simplicité, nous développerons notre étude rythmique selon trois axes essentiels : les choix métriques chez Jaccottet, James Sacré et l'hybridité formelle et le rythme indécis de Philippe Clerc. Mais avant de commencer, nous nous proposons de donner un bref aperçu montrant l'allure prosodique et l'organisation strophique de chacun des livres de notre corpus.

Commençons par *À la lumière d'hiver* qui assemble trois recueils : *Leçons*, *Chants d'en bas*, *À la lumière d'hiver* et *Pensées sous les nuages*. *Leçons* réunit une suite de vingt-trois poèmes non titrés d'une organisation strophique irrégulière. Nous y trouvons aussi bien des poèmes d'un seul bloc de dix vers (p. 17) ou de cinq vers (p. 16) que des poèmes disposés en plusieurs strophes séparées par des blancs (nous y reviendrons). Le vers court - moins de neuf syllabes - y domine nettement et coexiste parfois avec des vers longs de dix à quatorze syllabes.

Il importe de préciser que vu que l'organisation strophique de *À la lumière d'hiver* n'obéit à aucune régularité, nous nous permettons d'étendre le sens métrique de la strophe, fondé normalement sur une disposition déterminée de vers rimés, pour désigner tout un groupe de vers isolé par un blanc d'autres groupes appartenant au même poème. Une strophe peut ainsi désigner un seul vers, deux, trois ou plus

La composition du recueil est différente pour *Chants d'en bas* et *À la lumière d'hiver*. Le premier est composé d'un poème liminaire suivi de quinze poèmes répartis en deux sections : « Parler » et « Autres chants » alors que le second propose un poème liminaire et quatorze poèmes non titrés répartis en deux parties numérotées en chiffres romains. Les deux recueils sont marqués par la prédominance des vers longs de plus de dix syllabes. Les vers courts apparaissent sporadiquement. Les recueils se caractérisent également par l'absence de la rime et la désorganisation strophique. Quant à *Pensée sous les nuages*, le recueil réunit sept suites de poèmes titrés qui diffèrent les uns des autres par leur taille et la longueur des vers. L'ensemble des poèmes regroupés sous le titre générique de *À la lumière d'hiver* se caractérise par une allure métrique et strophique irrégulière qui change constamment d'un poème à l'autre en fonction de son contenu thématique.

*Une fin d'après-midi à Marrakech* et *Si peu de terre* s'organisent, eux, différemment. Le premier est composé de vingt et un poèmes titrés qui se déploient, chacun, sur plusieurs pages (de six à dix pages à l'exception du dernier poème qui occupe une seule page) alors que le deuxième recueil se présente comme un ensemble de sept sections composées chacune de plusieurs poèmes dotés, pour certains, d'un titre, et se déployant parfois sur plusieurs pages. L'ensemble des poèmes de James Sacré se caractérisent par deux traits essentiels : d'une part, par leurs formes trop variées où coexistent vers, verset et prose avec une prédominance très nette pour les vers longs dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, et pour les vers courts dans *Si peu de terre, tout*, d'autre part, par l'absence quasi-totale de la rime (sauf dans les trois derniers poèmes de la section intitulé « Boues séchées, poussières de mots » (SPT p. 121, 122, et 123).

Quant aux livres de Philippe Clerc, *Nocera*, *Rendez-vous sur la Roya* et *Johannes, Hermann*, ils possèdent chacun une organisation formelle différente qui dessine une évolution prosodique graduée. Ainsi, *Nocera* adopte une structuration chronologique, il est initialement composé de trois grandes parties, couvrant respectivement les années 1975, 1976, 1977. À l'intérieur de ces périodes, chaque poème est titré par une date précise (« 22 août », « 30 septembre », « 4 octobre », etc...) et regroupe une liste d'événements fragmentés, rédigés en vers libre. Quant à *Rendez-vous sur la Roya*, il se compose d'un ensemble de poèmes de titres très variés : liste de prénoms féminins, noms de mois, noms propres, etc. Tous les poèmes sont composés avec le vers libre sauf le dernier « Annexe (3) Gênes-Naples » qui est fait de séquences prosaïques juxtaposées. Certains poèmes possèdent d'ailleurs une organisation strophique régulière mais non rimée. Nous distinguons, par exemple, « Georges, Odette » qui est composé de treize strophes de huitains et une strophe de distique, « Nicole » qui est composé de neuf strophes de huitains et une strophe de distiques, etc. Nous notons aussi la présence de poèmes très courts, tels que « Mélisande, Ysengrin », « Gilbert », « Lucien », « Louise », « Pulcinella », « Lilith », « Mosca (1) », « Lilith, Mosca (2) », « Lazare », qui sont composés d'un seul quatrain avec des vers hétérogènes très courts. Les majuscules, qui étaient complètement absentes dans *Nocera*, réapparaissent ici et coïncident toujours au début des phrases et non au début des vers. Concernant *Johannes, Hermann*, le recueil se compose de onze poèmes s'étendant, chacun, sur plusieurs pages. Les strophes s'organisent en quatrains : deux quatrains à chaque page pour les poèmes « Dieppe », « Menton », « Paris 1<sup>er</sup> arrondissement », « Camille, Marie-Blanche, Paula, Jeanne », « Rue de la Morinière », « Fait-

Divers », « Yvonne » et quatre quatrains à chaque page pour les poèmes « Qui mange grive », « Rouen », « Rouen, suite ». Le dernier poème « 2013 » est écrit en strophes très variées allant d'un à cinq vers. Le recueil rejoint les deux autres dans l'emploi des vers polymétriques et dans l'absence de la rime mais il s'en distingue par le retour aux strophes organisées par l'usage des blancs.

### 3.2.1. Jaccottet et le souci de la sincérité du rythme

Les travaux abondants et éclairants de Michèle Monte, mais aussi de Michel Sandras et d'Andréa Candy témoignent d'une évolution sur le plan de l'usage du vers dans l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet. Notre intention est de montrer, en nous appuyant sur ces travaux, que les choix métriques adoptés dans les poèmes de *À la lumière d'hiver* se conforment parfaitement au contenu thématique des poèmes et s'organisent de manière à refléter fidèlement la justesse de la respiration du sujet lyrique.

En réalité, ce recueil se présente toujours comme le livre de la rectification et de la transparence de la parole poétique, non seulement aux plans notionnels, lexicaux, figuratifs et syntaxiques, mais aussi, comme nous allons le voir, sur les plans prosodiques et rythmiques. Dans ses premiers recueils, plus précisément dans *L'Effraie* et *L'Ignorant*, Jaccottet a révélé un goût manifeste pour la prosodie traditionnelle. Dans *Mesures et passages*, Michèle Monte montre l'attachement du poète aux vers longs et isométriques, notamment à l'alexandrin et au décasyllabe. Sur les trente et un poèmes de *L'Effraie*, elle décompte vingt et un poèmes écrits en alexandrin et cinq en décasyllabes contre deux en heptasyllabes et un en hexasyllabes. Les deux autres poèmes sont écrits en vers polymétriques. Il en va presque de la même régularité métrique pour les pièces poétiques de *L'Ignorant* où nous notons, en nous référant à l'étude de Monte, la présence de quatorze poèmes écrits en alexandrin et sept poèmes écrits en vers de quatorze syllabes sur les trente-trois poèmes qui composent le recueil. S'y rajoute d'ailleurs l'apparition sporadique du sonnet et de la rime<sup>1</sup>. Or, ce rythme plus ou moins régulier se révélera plus tard au poète comme fallacieux et trompeur puisqu'il ne se soucie pas des informes de la réalité et ne traduit pas honnêtement, selon lui, le souffle de la vie. Dans *Éléments d'un songe*, Jaccottet annonce clairement son désir de rupture en signalant dans le même temps les effets négatifs du rythme mélodieux sur la justesse de l'écriture :

---

<sup>1</sup> Voir Michèle Monte, *Mesures et passages*, *op. cit.*, p. 23.



Les grands élans, les grandes pensées, et surtout ce que je ne cesse de me reprocher, ce style coulant, cette fluidité qui a si vite fait d'avaler les obstacles, cette dangereuse musique qui vous entraîne si discrètement de la vérité au mensonge, tout cela me gêne, me contrarie. Je voudrais une beauté plus ferme, plus sèche, plus ossue.<sup>1</sup>

Dans *À la lumière d'hiver* le refus de la tradition rythmique s'accroît et se traduit par des reproches sévères du poète à lui-même. Il regrette d'avoir recours à de « sonores prodiges » mensongers qui ne font que nuire à la poésie et font oublier l'essentiel :

Je t'arracherai la langue, quelquefois,  
sentencieux phraseur. Mais regarde-toi donc  
dans le miroir brandi par les sorcières : bouche  
d'or, source longtemps si fière de tes sonores  
prodiges, tu n'es déjà qu'égout baveux.<sup>2</sup>

À partir de *Leçons*, l'auteur se trouve ainsi confronté à de nouveaux choix rythmiques. Guidé par le seul souci de sincérité, il s'affranchit des règles traditionnelles, pour rendre le réel et l'expérience vécue. Quels sont les procédés les plus caractéristiques de son système rythmique ? Comment Jaccottet les exploite-il pour renforcer la transparence et la sincérité de sa parole poétique ?

### 3.2.1.1. L'organisation strophique

Dans *À la lumière d'hiver*, Jaccottet abandonne complètement les formes fixes traditionnelles. Il adopte une nouvelle organisation strophique irrégulière où les vers se regroupent, non plus selon des critères rimiques, mais des critères énonciatifs qui permettent à la parole de s'exhiber d'une manière plus transparente dans le poème qu'avec les formes fixes. Examinons-le à travers ce poème extrait de *Leçons* :

On peut nommer cela horreur, ordure,  
prononcer même les mots de l'ordure  
déchiffrés dans le linge des bas-fonds :  
à quelques singerie que se livre le poète,  
cela n'entrera pas dans sa page d'écriture. (1)

Ordure non à dire ni à voire

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, dans, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Paris, 2014, p. 316.

<sup>2</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 53.

à dévorer. (2)

En même temps  
simple comme de la terre. (3)

Se peut-il que la plus épaisse nuit  
n'enveloppe cela ? (4)

L'illimité accouple ou déchire. (5)

On sent un remugle de vieux dieux.<sup>1</sup> (6)

Nous voyons bien la disposition irrégulière des strophes dans ce poème. Une strophe peut être disposée d'un seul vers, de deux vers ou de plusieurs vers. Or, cette organisation n'est pas fortuite ; elle est faite sur des critères énonciatifs, le passage d'une strophe à l'autre joue un rôle démarcatif dans le discours. De ce point de vue, le blanc, séparant, par exemple, les strophes (1) et (2), signale un passage d'un discours descriptif à un discours conclusif, alors que le blanc, séparant les strophes (5) et (6), désigne un passage du général au particulier et du présent de l'écriture au présent de l'événement, etc. D'ailleurs, l'organisation strophique contribue également à préciser la justesse de la respiration du sujet parlant et joue ainsi, comme l'explique Michel Sandras, « une fonction temporelle »<sup>2</sup> dans le texte. Elle traduit littéralement les pauses que fait le souffle du poète dans l'énonciation soit pour attendre un écho à une question posée (strophe 4) soit pour rechercher une expression juste ou une image adéquate (strophe 2) soit enfin pour désigner un silence ou un étouffement (nous y reviendrons). Dans ce contexte, le recours aux formes strophiques irrégulières chez Jaccottet s'explique dès lors par sa volonté de laisser les vers s'assembler naturellement de manière à refléter honnêtement les pauses *quasi* respiratoires qu'il pratique au cours du discours poétique.

### 3.2.1.2. Les choix métriques

Le système métrique adopté dans *À la lumière d'hiver* se caractérise par son hétérogénéité visant à dire, sans tricherie, la vérité du monde et la justesse de l'émotion. Le poète alterne vers courts et vers longs afin d'atteindre une transparence formelle et de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>2</sup> Michel Sandras, « La prosodie des poèmes de Philippe Jaccottet », dans *La Poésie de Philippe Jaccottet*, études recueillies par Marie-Claire Dumas, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 122.

produire « un discours dépouillé de tout souci de convaincre l’auditeur, de faire briller celui qui discourt »<sup>1</sup>. De ce point de vue, il nous apparaît très significatif de souligner la prédominance des vers courts de moins de neuf syllabes dans les poèmes de *Leçons*. Le poète emprunte cette forme métrique parce qu’elle reflète sa tension intérieure et est mieux à même de représenter la réalité brutale de la mort. Ces vers constituent, comme le signale Michèle Monte, « des lieux où l’émotion, la révolte [du poète] se condensent »<sup>2</sup>. Pour aborder de plus près le rôle du choix métrique dans la justesse du souffle, appuyons-nous sur les exemples suivants :

|  |    |
|--|----|
| Misère   | 2  |
| comme une montagne sur nous écroulée. <sup>3</sup> (1) | 12 |
| Une stupeur  | 4  |
| commençait dans ses yeux : que cela fût                | 10 |
| possible. Une tristesse aussi, <sup>4</sup> (2)        | 8  |
| On le déchire, on l’arrache,                           | 7  |
| cette chambre où nous nous serrons est déchirée,       | 12 |
| notre fibre crie. <sup>5</sup> (3)                     | 5  |
| Plus aucun souffle.                                    | 4  |
| Comme quand le vent du matin                           | 8  |
| a eu raison  | 3  |
| de la dernière bougie. <sup>6</sup> (4)                | 7  |
| Bourrés de larmes, tous, le front contre ce mur,       | 12 |
| plutôt que son inconsistance,                          | 8  |
| n’est-ce pas la réalité de notre vie                   | 11 |
| qu’on nous apprend ?                                   | 4  |
| Instruits au fouet. <sup>7</sup> (5)                   | 5  |

Dans ces extraits, nous constatons que les vers courts apparaissent surtout quand la parole devient grave et se charge d’émotions douloureuses. Ils contribuent à créer un rythme

---

<sup>1</sup> Andréa Cady, « La mesure prosodique dans les poèmes de Philippe Jaccottet » dans *La poésie de Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 123.

<sup>2</sup> Michèle Monte, *Mesures et passages, op. cit.*, p. 69.

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *À la lumière d’hiver, op. cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

particulier qui rompt visiblement avec le chant pour traduire honnêtement l'essoufflement de la voix poétique face à la scène macabre. Ils se placent le plus souvent au début des poèmes, comme dans les extraits (1), (2), (3) et (4) en jouant ainsi le rôle d'un titre (absent dans tous les poèmes de *Leçons*). Ils permettent de cristalliser le sens en condensant, une par une, les étapes de l'agonie. À d'autres reprises, ils coexistent avec des vers longs, comme dans l'extrait (5) ou coïncident avec la fin des strophes, comme dans les extraits (3) et (4), ou des poèmes, comme dans l'extrait (4). Leur fonctionnement s'explique ainsi : dans les deux premiers extraits, les vers très courts, de deux syllabes en (1) et de quatre syllabes en (2), miment la voix douloureuse et essoufflée du poète. Ils fonctionnent comme des cris d'alerte d'un grand malheur survenu. Les blancs qui les suivent et remplissent le reste de la ligne, désignent des pauses réelles traduisant la stupéfaction ou le traumatisme du sujet énonciateur en train de regarder l'agonisant. Au niveau rythmique, ces pauses permettent au poète de récupérer son souffle coupé et de poursuivre. Le système sonore vient d'ailleurs renforcer le cri d'alerte à travers l'emploi des voyelles mi-ouvertes [ɛ] et [œ] qui portent l'accent dans respectivement « Misère » et « stupeur » et propage le son tout en signalant la violence des déchirures intérieures du poète traumatisé par la brutalité de l'agonie et de la séparation.

Dans le troisième extrait, nous avons affaire à une rugosité rythmique très frappante en accord avec la brutalité des faits constatés. L'emploi des vers courts correspond à des moments où Jaccottet ressent des déchirures physiques et sentimentales très puissantes. Le premier vers de sept syllabes enferme une constatation visuelle décrivant la douleur de l'agonisant quand ce dernier est en proie aux derniers moments de la mort. Le témoin est bouleversé par la brutalité de la scène. Le poète tente de s'élever dans le deuxième vers par l'insertion d'une relative, mais il rechute aussitôt sous l'effet d'un coup de douleur psychologique insupportable qui le réduit au silence (v. 3). Il en va presque de même pour le quatrième extrait où l'emploi isolé d'un vers de quatre syllabes traduit la violence de l'événement. Le blanc qui sépare les deux strophes imite l'interruption du souffle du mort et l'étouffement de celui du poète. La brisure et la désorganisation du rythme jettent leur ombre sur les vers suivants. L'emploi de trois vers courts, retenant chacun un groupe syntaxique partiellement autonome et s'enjambant les uns sur les autres, manifeste l'incapacité du poète à prolonger son souffle. Celui-ci devient chuchotant et exige sans cesse des pauses pour récupérer sa force et s'élancer de nouveau. Quant au dernier extrait, les vers courts concluent soit la strophe (v. 4) pour mettre en évidence le rôle de la souffrance, soit le poème (v. 5) en

se manifestant ainsi comme une sorte de conclusion très importante. Les vers courts traduisent donc la crise du souffle du sujet énonciateur face à la mort. Ils contribuent à installer un rythme qui ne relève ni de celui de la parole ni de celui du chant mais d'un rythme que nous nous permettons d'appeler « du cri ». C'est un rythme brutal mais authentique, dans la mesure où il révèle très nettement la justesse de la respiration en faisant entendre la déchirure physique de l'agonisant ainsi que celle psychologique du locuteur.

Quant aux vers longs, de plus de 10 syllabes, ils prédominent principalement dans *Chants d'en bas*, *À la lumière d'hiver* et *Pensée sous les nuages*, recueils dans lesquels le poète mène des débats, des réflexions, des rêves ou des hypothèses. L'emploi des vers longs se conforme mieux à ces thématiques dans la mesure où il permet au poète d'alimenter son discours par des procédés multiples, de surmonter sa douleur en s'attachant à des mesures métriques qui jouent le plus souvent à la limite inférieure du chant. Nous tenterons d'étudier leurs fonctionnements et la variété de leurs allures à travers trois exemples, non exhaustifs. Cependant, avant de commencer notre analyse, il convient de préciser les critères sur lesquels nous nous sommes appuyés pour découper ces vers. En ce qui concerne le décompte syllabique, nous n'avons pris en compte que les -e muets en fin de mots suivis des mots commençant par une consonne ; les-e muets coïncidant en fin de sous-vers et de fin de vers sont surnuméraires. En ce qui concerne les répartitions des unités, nous avons décomposé en comptant les unités de discours et non pas les unités typographique ou grammaticales en sachant que cette proposition reste malgré tout relativement approximative. Les pauses syntagmatiques permettent au mieux, nous semble-t-il, de définir le rapport de ces vers au chant :

|   |       |
|---|-------|
| Parler est facile, et tracer des mots sur la page,      | 5/8   |
| en règle générale, est risquer peu de choses :          | 6/6   |
| un ouvrage de dentellière, calfeutré,                   | 8/4   |
| paisible (on a pu même demander                         | 2/8   |
| à la bougie une clarté plus douce, plus trompeuse),     | 4/6/3 |
| tous les mots sont écrits de la même encre,             | 3/3/4 |
| « fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils, | 6/5   |
| et j'aurai beau répéter « sang » du haut en bas         | 7/5   |
| de la page, elle n'en sera pas tachée,                  | 3/8   |

|  |       |
|--|-------|
| ni moi blessé. <sup>1</sup> (1)                            | 4     |
| Maintenant nous montons dans ces chemins de montagne,      | 3/3/7 |
| parmi des prés pareils à des litières                      | 4/6   |
| d'où le bétail des nuages viendrait de se relever          | 7/7   |
| sous le bâton du vent.                                     | 6     |
| On dirait que de grandes formes marchent dans le ciel.     | 3/5/5 |
| la lumière se fortifie, l'espace croît,                    | 3/4/4 |
| les montagnes ressemblent de moins en moins à des murs,    | 3/7/3 |
| elles rayonnent, elles croissent elles aussi,              | 4/8   |
| [...] <sup>2</sup> (2)                                     |       |
| Un homme qui vieillit est un homme plein d'images          | 6/7   |
| raides comme du fer en travers de sa vie,                  | 6/6   |
| n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge. | 6/7   |
| Autrefois la lumière nourrissait sa bouche,                | 6/6   |
| maintenant il raisonne et se contraint. <sup>3</sup> (3)   | 3/3/4 |

Dans le premier extrait, Jaccottet mène un débat intérieur et général sur la légitimité de la parole face à la mort. La cadence des vers adopte une allure prosaïque qui épouse le rythme relâché de la parole quotidienne. L'usage des vers allongés, de dix à treize syllabes (à l'exception du vers 10 composé de quatre syllabes) permet au poète de mettre en évidence le contenu polémique du poème. Grâce à la souplesse due à leur longueur, les vers longs permettent d'organiser le débat à travers l'insertion des adverbes de liaison (« en règle générale », « par exemple », « presque », « même »), des énumérations (« un ouvrage de dentellière, calfeutré/paisible », des répétitions (« plus douce, plus trompeuses ») ou même des conjonctions de coordination (« et ») sans craindre de laisser penser à des chevilles. Ils contribuent ainsi à renforcer la puissance argumentative du langage poétique mais au détriment de son harmonie. Leur désorganisation peut d'abord être due au rejet violent dans le vers 8 qui isole un groupe de mots de trois syllabes et produit ainsi des coupes (3/8). Elle peut être ensuite due à l'emploi des parenthèses qui, selon Michel Sandras, peuvent « a[voir] souvent une portée mélodique »<sup>4</sup> dans la mesure où elles désignent le retrait de la voix et la suspension de son caractère adressé. Leur insertion soutenue par un enjambement dans les vers 4 et 5 produit respectivement des coupes de (2/8) et de (4/6/3). Ces effets rendent la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>4</sup> Michel Sandras, « La Prosodie des poèmes de Philippe Jaccottet », dans *La Poésie de Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 120.

parole poétique plus prosaïque et plus rigoureuse de manière à résister au prestige d'une parole poétique dont la régularité s'avère « trompeuse ». Sur le plan des sonorités, nous voyons le retour très visible du son [e] dans vingt-cinq occurrences, dont quatre en position de rime, (dans les vers 3-4 et 9-10). Nous notons également le retour des syllabes /age/ dans « page » (deux reprises) et « ouvrage » et l'emploi d'une paronomase dans « fleur » / « peur ». Ces échos sonores assurent la cohésion de la parole et l'inscrivent entre le chant et le « murmure de la conversation »<sup>1</sup>.

Dans le deuxième extrait nous lisons une description directe d'un paysage naturel, le tempo des vers change et devient « spontanée ». Il nous semble, en effet, inspiré de l'immédiateté de l'observation. Il correspond parfaitement aux déplacements du regard du poète et aux mouvements de sa pensée. Ainsi, la première phrase qui se prolonge sur 3 vers de treize, dix et quatorze syllabes et un vers de six syllabes, traduit le désir du poète de ne pas interrompre la continuité du paysage. Cette continuité se traduit par le prolongement des vers et les enjambements produits dans les vers 2 et 3. L'usage polymétrique permet à l'auteur de simplifier autant que possible la complexité de sa phrase en faisant correspondre chaque vers à une coupe syntaxique (soit une proposition principale ou relative, soit un syntagme prépositionnel) partiellement indépendante de l'autre. La cadence change d'aspect dans les vers suivants et devient plus régulière en épousant le rythme des segments syntaxiques. Cela se manifeste à travers la concordance des fins des vers avec des segments syntaxiques et la régularité des coups métriques internes. La césure se place, soit entre propositions totalement indépendantes les unes des autres (v. 8) soit entre les syntagmes (v. 5, 6 et 7). Nous avons donc ici affaire à une parole qui forge spontanément son rythme au fur à mesure de la découverte du paysage.

Quant au troisième extrait où le discours poétique prend un aspect universel ou gnomique en évoquant la condition de l'homme face au cours du temps, les vers montrent une allure plus ou moins régulière. La régularité se manifeste d'abord par l'usage de vers de douze syllabes (v. 2 et 4) qui affichent une césure régulière (6/6), en comptant, par exception, le -e final de « lumière », et qui séparent des hémistiches partiellement autonomes. Ces deux vers s'inscrivent, grâce à leurs mesures métriques, dans l'usage traditionnel de l'alexandrin. Les

---

<sup>1</sup>Andréa Cady, « La mesure prosodique dans les poèmes de Philippe Jaccottet », *op. cit.*, p. 124.

trois autres vers, composés de treize pour les vers 1 et 3, et de dix syllabes pour 5, montrent également des coupes plus ou moins régulières (6/7) et (6/4), ce qui ne perturbe que peu la cohérence rythmique des vers. Par le choix de ce moule, le poète cherche, sans doute, à donner à son discours, qui se veut solennel et savant, une cohésion et harmonie totales. Le rythme régulier affiche la sagesse et la sûreté de la parole poétique et renforce son autorité. De plus, il l'inscrit pleinement du côté du chant pour la rendre harmonieuse, lyrique et donc facile à retenir. La régularité du rythme est ensuite renforcée par les résonances phoniques. Nous notons la répétition du groupe « un homme » deux fois dans le vers 1, ce qui crée une sorte de parallélisme sonore entre les deux hémistiches. Nous entendons également la répétition du [i] dans « qui vieillit » qui résonne aussi dans « vie » dans le vers suivant et constitue une sorte de rime intérieure. Il y a aussi l'écho de « fer » qui résonne dans « travers ». Ces effets sonores tentent de compenser l'absence quasi totale de la rime (néanmoins présente dans les vers 1 et 3 dans les mots « image / gorge ») pour augmenter la solennité des vers et les rendre plus éloquents et plus à même de soutenir leur contenu thématique. Les vers longs n'ont donc pas un fonctionnement unique, ils changent d'allure en fonction de la matière thématique des poèmes afin de s'harmoniser avec le fond.

Les choix métriques de Jaccottet dépendent complètement de la matière thématique et des effets qu'elle produit sur le poète. Ils traduisent manifestement le désir de trouver des « moules » naturels en liaison avec la vérité, recherchée, de la représentation.

### **3.2.2. James Sacré et l'hybridité formelle des poèmes**

L'œuvre poétique de James Sacré témoigne d'une grande hybridité formelle basée sur l'alternance de trois formes différentes : le vers, « le vers-prose » ou le verset et la prose. Pour le critique, l'examen de leurs caractères et de leurs fonctionnements est rendu difficile car Sacré ne fait aucune distinction entre elles. L'ambiguïté est toujours maintenue dans ses entretiens. S'adressant à Antoine Émaz, Sacré confirme qu'il n'écrit pas autrement en prose qu'en vers et use de toutes les formes du même pied d'égalité en tant que mesures de texte :

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. Je veux dire simplement que dans ce que je donne à lire comme poème, une mesure de texte qui ne remplit pas la ligne est un vers. Et si j'ajoute qu'une mesure de texte qui n'en finit pas de trouver sa fin est également un vers,



alors, bien sûr on peut dire que dans un poème tout est indifféremment prose ou vers. Mais je force ainsi de façon quelque peu outrancière ma pensée. Disons que tout est, comme on préférera dire, prose ou vers dans le poème, mais qu'il y a des vers-prose particuliers qui sont ceux qui ne remplissent pas plus d'une ou deux lignes du texte. Ceux qu'on dénomme d'habitude « vers ». Ce que je voudrais affirmer ici c'est que je n'écris pas autrement en prose qu'en vers, sinon que j'introduis avec ces derniers une pause ou coupure qui arrive vite après le début du texte et qui produit un effet de rythme particulier. Mon souci n'est pas d'écrire en prose ou en vers, mais d'utiliser plus ou moins, et selon le développement du poème, ces coupures rythmiques qui peuvent se produire aussi bien après par exemple des mesures de douze syllabes qu'après toute une allongée de texte sur plusieurs lignes, ou sur plusieurs pages.<sup>1</sup>

Dans un autre entretien qui figure dans l'Annexe de cette thèse, Sacré confirme de nouveau cette position à propos des frontières entre ces trois formes :

La seule différence qu'il y a entre le vers et la prose, pour moi, c'est que le vers s'arrête rapidement, il ne remplit pas toute une ligne en général, ou il en remplit deux si c'est un verset, six ou sept si c'est un paragraphe, ou bien il remplit tout un livre et on dira alors qu'il s'agit d'une prose suivie. Il n'y a pas vraiment de différence entre les vers et prose, sinon cette coupure plus rapide du vers et qui n'a pas lieu tout de suite dans la prose. Cela a sans doute une influence sur le rythme surtout, ça peut aussi avoir une influence sur des constructions particulièrement condensées dans le vers, mais ce n'est pas obligé, et on peut avoir des proses où on peut casser les mots les uns contre les autres d'une façon très serrée également. Je ne fais donc pas vraiment de différence entre les deux.<sup>2</sup>

Le poète préfère donc parler des coupures rythmiques plutôt que d'une forme précise car il « ne veu[t] pas installer [s]on poème dans un système de valeurs précise »<sup>3</sup>. Le choix entre une coupure courte (un vers), une coupure moyenne (un vers-prose) ou une coupure allongée (une prose) se fait selon la nécessité du moment vécu. Ce que confirme d'ailleurs James sacré lui-même dans un poème d'*Une fin d'après-midi à Marrakech* :

Les rythmes du poème se fraient aussi leurs cadences  
À travers les plus anodines affaires de cœur mièvre ou de muqueuses. Ou  
passion qu'on a  
Pour un sourire de rencontre, le mouvement du corps.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Tristan Hordé », publié sur internet sur le lien suivant : <http://www.paperblog.fr/472395/entretien-avec-james-sacre-par-tristan-horde/>

<sup>2</sup> « Entretien avec James Sacré », novembre, 2015, Annexes.

<sup>3</sup> « Entretien avec Antoine Émaz », *Nu(e)*, n°15, 2001, p. 18-19.

<sup>4</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 101.

Ces coupures rythmiques se fraient donc spontanément et naturellement leur chemin dans les poèmes selon des exigences bien plus sensibles et viatiques qu'intellectuelles. La question qui se pose dès lors est la suivante : comment la forme du poème s'adapte-t-elle au désir de justesse qui se manifeste dans le discours poétique de l'auteur ? Nous tenterons de répondre à cette question en traçant l'usage de ces formes poétiques dans les poèmes de notre corpus.

### 3.2.2.1. La prose

Le choix de la prose comme forme du poème ne peut être sans rapport avec le choix des thèmes. La lecture d'*Une fin d'après-midi à Marrakech* nous révèle que lors de la description détaillée d'un paysage mobile ou même immobile, le poète se trouve le plus souvent conduit à s'exprimer en prose plutôt qu'en vers ou en verset<sup>1</sup>. La prose apparaît la mieux adaptée pour rendre compte de la mobilité et de la continuité du paysage. Or, cette relation entre l'errance et la prose n'est pas chose nouvelle dans la poésie. Henri Scepi associe fortement cette forme prosaïque au motif de la flânerie, de la promenade ou de la rêverie qui trouvent leur origine dans la prose déambulatoire et méditative depuis Jean-Jacques Rousseau. Il évoque, en guise d'exemples, *Le Promeneur solitaire* et *Le Rôdeur parisien* de Baudelaire qui « attestent ce gout de l'errance solitaire définie comme une condition de possibilité de la prose moderne »<sup>2</sup>. Gérard Dessons et Henri Meschonnic, de leur côté, confirment également ce lien en unissant la prose au modèle de l'errance et au mouvement de la poésie vers l'avant :

Avec la ligne, avec le verset, la poésie atteint sa propre prose : en jouant justement sur l'étymologie du mot « prose », contrairement à ce qu'y a compris la tradition, qui l'oppose à la poésie parce qu'elle l'identifie au vers : la poésie est sa propre prose quand elle est son propre mouvement en avant, son propre inconnu.<sup>3</sup>

La forme prosaïque des poèmes d'*Une fin d'après-midi à Marrakech* répond pleinement à ce motif de l'errance et de la promenade. Rappelons-nous dans ce contexte les propos de Michel Collot sur la linéarité de l'écriture sacréenne dans lesquels le critique évoque également l'existence d'un rapport entre la marche et la prose :

---

<sup>1</sup> Nous désignons ici par la prose tout un texte s'étendant sur plusieurs lignes, une page ou deux pages sans retour à la ligne avec majuscule.

<sup>2</sup> Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 72

<sup>3</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, op. cit., p. 109.

Loin de pouvoir se réduire à une image fixe sous un regard contemplatif, le paysage est pour Sacré un espace mobile, arpenté par le pas ; et c'est sans doute l'une des raisons de son goût pour la prose, *prosa oratio*, discours qui va de l'avant. Les articulations grammaticales organisent la phrase comme les lignes d'un paysage, et son mouvement de la phrase épouse celui du marcheur ou du paysan.<sup>1</sup>

Dans la continuité des paysages traversés, les phrases allongées épousent le rythme de la prose et se déploient sans arriver à trouver leurs fins tout en mimant le mouvement du poète incapable lui aussi de trouver des limites de son paysage. Analysons les caractéristiques de cette forme prosée des phrases ainsi que le rôle de celle-ci dans la révélation du réel à travers ces deux exemples, non exhaustifs :

On marche dans une partie de la campagne qu'on n'avait pas vue tout d'abord elle continue les pisés fragiles du bourg par des sentiers de terre et des talus ; l'ensemble des parcelles cultivées nous emmènes dans les pentes d'un ravin de fraîcheur et de nuit. On ne distingue bientôt plus rien sauf les oliviers les plus proches, en bordure des carrées d'orge et de luzerne. On va revenir tout à l'heure dans la ville par un autre endroit qui surprendra le cœur [...].<sup>2</sup> (1)

Vers le bas d'une longue rue bien connue on arrive à des fontaines que tous les guides mentionnent, à cause des toits charpentés qui les abritent. Il y a un espace pas trop grand, mal plan, davantage une croisée de rues qu'une place, boutiques et des étalages de marchandises, à même le sol, qui se mêlent aux passants. Plus loin ça sera le souk des teinturiers. On voit tout, on ne voit rien. On devine derrière les portes interdites les grandes cours, des préaux, les salles de mosquées qui vont rester des noms dans le Guide Bleu, ou juste un coin de tuiles vernissées à peine visible entre des hauts de maison blancs.<sup>3</sup> (2)

Le premier extrait évoque une marche faite par le poète et son ami, Jillali, dans le bourg de Demnate. La première phrase se déploie sur trois segments syntaxiques totalement autonomes les uns des autres. La quête d'un rythme ininterrompu repousse les cadres ordinaires et logiques de la phrase. Ce qui découpe la phrase est donc sa durée rythmique qui répond au souffle de la voix du marcheur. L'expansion de la dimension des phrases paraît être plus largement exploitée à travers l'insertion d'un grand nombre de syntagmes prépositionnels (« dans une partie de la campagne », « par des sentiers de terre et des talus », « dans les pentes

---

<sup>1</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, éd. Corti, 2005, p. 19.

<sup>2</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, op. cit., p. 147.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 173.

d'un ravin de fraîcheur et de nuit », « en bordure des carrées d'orge et de luzerne », etc.) et des propositions relatives (« qu'on n'avait pas vue tout d'abord », « qui surprendra le cœur »). Ces introductions traduisent le souci de précision dans la description du paysage. Les pauses rythmiques de cet extrait sont soutenues par l'anaphore « on » qui assure le retour du même son au début de chaque phrase. Dans le deuxième extrait, il s'agit d'une promenade dans le marché populaire de Marrakech. Le rythme se manifeste de manière plus coupée, plus mouvementée, répondant à la lenteur de la balade et la diversité des événements minuscules à observer dans le marché. Les phrases marquent des pauses pour montrer le narrateur en posture de guide et de touriste. Leur longueur est également largement exploitée pour introduire de la durée dans le texte, « temps de l'existence et non de l'essence »<sup>1</sup>, et permettre au regard de mieux posséder les lieux, de « scanner » le paysage et nommer tout ce qui tombe sous lui.

Dans *Si peu de terre, tout*, la prose s'emploie surtout dans le récit des histoires surgies du passé vendéen. La prose redonne de la précision à la narration et à la description comme le montre cet exemple :

L'épicière était très commerçante et toute bavarde avec des paroles des mots c'est sûr comme des couleurs toute une complication rustique d'histoires sans fin qui emmanchaient sans qu'on sache bien comment les unes dans les autres. En même temps les mains mesuraient une bonne livre de lentilles, geste des bras un peu levés, oui ça allait.<sup>2</sup>

L'usage de la phrase allongée sur plusieurs lignes permet au poète d'enrichir sa narration à travers l'insertion des adverbes d'intensité (« très », « toute »), des adjectifs (« commerçante », « bavarde », « rustique », « une bonne »), des comparaisons (« c'est sûr comme des couleurs...»). Les segments phrastiques (« L'épicière était très commerçante et toute bavarde avec des paroles des mots », « c'est sûr comme des couleurs toute une complication rustique d'histoires sans fin qui emmanchaient sans qu'on sache bien comment les unes dans les autres ») pourraient constituer une phrase autonome. Mais leur juxtaposition dans le même cadre de la phrase traduit le déploiement du plaisir retrouvé dans la remémoration de ce souvenir. Même le point qui sépare les deux phrases ne semble pas

---

<sup>1</sup> Gisèle Vanhèse, « James Sacré et la quête ulyssienne de poème », Supplément *Triages*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>2</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 89.

délimiter logiquement leur mouvement. C'est toujours le souffle du narrateur qui mène le rythme et délimite les frontières des phrases.

L'usage de la prose semble donc très adéquat dans ces textes narratifs dans la mesure où celle-ci permet, grâce à sa fluidité et à sa capacité d'inscrire le souci de la continuité, de s'ouvrir à tous les sujets insignifiants de la vie quotidienne, de les raconter d'une manière apparemment banale et de montrer « toutes ces saletés qu'une belle langue aurait nettoyées »<sup>1</sup>. Le choix de la prose s'explique donc par une exigence de vérité et d'authenticité. Sur le plan esthétique, il inscrit l'écriture de Sacré dans l'esthétique de la dissonance qui s'oppose à celle de la tentation idéaliste.

### 3.2.2.2. Les vers-prose

Les vers-prose sont définis par James Sacré, comme des mesures particulières qui ne remplissent pas plus d'une ou deux lignes du texte. Ils s'emploient généralement dans les poèmes marqués par la discontinuité dans le discours et dans la narration. Leur discontinuité typographique, manifestée par le retour constant à la ligne avec majuscule à l'initiale, correspond parfaitement aux mini-récits, aux mini-descriptions ou aux fragments discursifs lacunaires de certains poèmes. Nous les trouvons dans toutes les pièces poétiques *d'Une fin d'après-midi à Marrakech* et dans certains poèmes de *Si peu de terre, tout*, tels que « Paysan comme (quatre fois) », « Pour A. J. Greimas », « À trois endroits d'Aix-en-Provence », etc. En voici un exemple représentatif montrant leurs caractéristiques :

|   |             |
|---|-------------|
| Dans une matinée tranquille de ce pays vendéen  | 7/7         |
| Mon père me promène parmi des arbres qu'il a greffés  | 5/5/4       |
| Surtout des cerisiers, avec déjà des fruits qui ont de la couleur   | 6/6/6       |
| On peut penser à des miniatures dans des livres de langue arabe.  | 4/5/4/4     |
| La fraîcheur d'un mélange d'herbe et de terre avive   | 6/4/2       |
| Le rouge des castilles, et la lumière.  | 5/4         |
| Est-ce que passer par des mots pourra transporter   | 7/5         |
| Dans l'eau courante et la poussière d'un été marocain   | 4/4/6       |
| La finesse et les fruits de ce jardin ? Sans doute :  | 6/4/2       |
| On pourrait lire ce poème dans une maison qui a des couleurs de ciel et de cerise écrasée sur ses murs chaulés, | 3/4/4/7/7/5 |
| On vient de rafraîchir le sol avec de l'eau jetée, les sentiments   | 8/6/4       |

---

<sup>1</sup> Antoine Émaz, « Notes en marge de *La peinture du poème s'en va* », in *Scherzo*, n° 8, juillet, 1999, p. 27.

Sont beaucoup d'agréable silence, autant de patience et de politesse que dans un  
jardin.<sup>1</sup>

8/5/5/5

Il est important de préciser que nos critères adoptés pour le découpage de ces vers sont un peu différents de ceux que nous avons déterminés pour les vers de Jaccottet. Étant donné que le langage poétique de James Sacré est souvent d'un registre de « parler », c'est-à-dire familier et quotidien, nous n'avons pas pris en compte les e muets à l'intérieur du vers quelle que soit leur place. La régularité des coupes internes devient beaucoup plus visible. En revanche, les répartitions des coupes internes sont toujours basées sur les unités de discours, c'est-à-dire, les unités syntagmatiques.

Cet extrait est composé des vers libres s'étendant de neuf à trente syllabes. Si certains vers (vers 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9) rentrent légalement dans la définition du mètre mesuré<sup>2</sup>, d'autres (vers 3, 4, 10, 11 et 12) dépassent certainement les limites acceptées du vers. Le recours à cette forme très diversifiée, qui n'a rien à voir avec la prose continue, s'explique par le fait que la discontinuité permet ici au poète d'entrelacer plusieurs thèmes sans nuire à la lisibilité du poème : fragments d'un paysage vendéen (v. 1-4), fragments d'un paysage marocain (v. 5-6), mise en question du pouvoir des mots à rendre touchant le passé (v. 7-9), les impressions du poète et le retour au paysage marocain (v. 10-12). La discontinuité associée à cette forme sert également à créer une profondeur spatio-temporelle dans le poème : plusieurs lieux (La Vendée et le Maroc) et plusieurs temps (le passé et le présent de l'évènement et le présent de l'écriture) se croisent et transportent le sujet d'un point à l'autre sans être obligé de garder le fil des événements. De plus, l'usage de cette forme, construite sur la base de vers et de prose à la fois, offre à Sacré la possibilité de conjuguer la souplesse et la fluidité de la prose aux procédés rythmiques du vers. Dans cette perspective, la longueur relâchée des vers permet au poète de déployer son souffle jusqu'à sa fin et d'organiser le paysage comme des lignes sur la page, ce qui crée une concordance partielle (sauf dans les deux dernier vers) entre les fins des vers et les groupes syntaxiques. Ainsi, un vers peut abriter un syntagme prépositionnel (v. 1, 8), un syntagme adverbial (v. 3), un syntagme nominal (v. 5,7), un syntagme verbal (v. 6, 9) ou une proposition complète (v. 2, 4, 10). D'autre part, ces lignes étendues peuvent épouser le rythme des vers en acceptant d'être découpées en morceaux comme le montre le schéma ci-

---

<sup>1</sup> James Sacré, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> Meschonnic indique que « le plus grand mètre complexe ne peut être supérieur à seize syllabes, soit l'articulation de deux octosyllabes », *cf. Traité du Rythme*, *op.cit.*, p. 146.

dessus. Le vers 1 peut être coupé en deux cadences très régulières (7/7), le vers 2 propose un modèle de trois cadences régulières de six syllabes (6/6/6), le vers 4 en quatre cadences (4/4/5/4), le vers 10 en six cadences plus ou moins proches : deux cadences de sept syllabes, deux cadences de quatre syllabes et une cadence de cinq syllabes et une autre cadence de trois syllabes. Le poète profite également du rythme créé par les majuscules placées en tête du vers qui joue ici deux rôles importants : d'une part, il accentue des mots très importants pour l'objet du discours (« Mon père », « la fraîcheur », « Le rouge », etc.), d'autre part, il soulève les phrases de l'intérieur avec un nouvel élan en les précipitant vers la complétude de leur sens suspendu sous l'effet des enjambements. S'y rajoute le rôle joué par le contre-rejet au vers 11 qui place à la fin du vers le groupe nominal « les sentiments » qui est signifiant pour créer un effet d'expressivité très puissant qui lie, de fait, les émotions produites par deux paysages en apparence très différents.

Sur le plan sonore, les vers-proses semblent beaucoup plus riches en échos sonores que la prose. Ce procédé vise effectivement à compenser l'absence de la rime et atténuer le prosaïsme des vers très longs. Nous notons ainsi le retour du son [e] qui se déploie du début à la fin du poème et qui tombe en trois récurrences en position de rime. Ce retour constant assure la cohésion du poème et la continuité entre le passé et le présent. Nous distinguons également la présence de l'assonance en [ɛ̃] qui associe des mots très importants comme « vendéen », « marocain » et « jardin » (deux fois), et de l'allitération en « s » se déployant visiblement dans les trois derniers vers. Le poète emploie par ailleurs l'homéoteleute dans « lumière » et « poussière », « silence » et « patience ». Ces échos produisent effectivement un effet d'insistance sur les différents endroits fréquentés et sensations vécues par le poète et rapprochent les deux paysages, marocain et vendéen.

L'usage du vers-prose répond donc à la nécessité du poète de segmenter ses phrases afin de laisser briller ces fragments surgis de son quotidien désenchanté qui resteraient inaperçus s'ils étaient relatés en prose. Les vers-prose correspondent également, par leur « chant retenu en bas »<sup>1</sup> à ce « lyrisme appauvri qui parle et s'attache aux objets les plus humbles de

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 19-22.

l'existence quotidienne »<sup>1</sup>. Ils sont ainsi dépouillés de leur ampleur et de leur solennité pour s'inscrire pleinement avec le modèle du verset de « bas voltage »<sup>2</sup>.

### 3.2.2.3. Le vers

Le vers, plus elliptique que le vers-prose, émerge plus clairement dans les poèmes de *Si peu de terre, tout*, plus précisément dans les poèmes lyriques où le sujet parlant se trouve bouleversé par une émotion extrême, un sentiment amoureux ou par le désir, ou dans les poèmes évoquant des paysages textuels qui, par leur minimalisme, ne permettent pas l'allongement de la phrase. Le vers est alors pour le poète un moyen qui lui permet d'exprimer plus clairement l'entrave de l'expression poétique. Afin d'examiner ces caractéristiques, référons-nous à deux exemples non exhaustifs dont nous ne préciserons le nombre de syllabes que pour montrer leur différence des vers-prose. Les e muets sont pris en charge dans la décompte syllabique puisqu'il s'agit des vers réguliers :

|  |     |
|--|-----|
| Le cœur que tellement ça bouge                       | 8   |
| Pour un rien pour un pli                             | 6   |
| Dans ton vêtement un geste                           | 6   |
| De tes yeux le cœur comme                            | 6   |
| Soudain partout volumineux j'en                      | 4/5 |
| Bêtement suis rouge et plaisir. <sup>3</sup> (1)     | 7   |
| Qu'est-ce qu'on peut faire                           | 4   |
| Avec un mot donné comme                              | 7   |
| À la clef d'un poème ?                               | 6   |
| Et que justement ça mène à rien, matin               | 5/6 |
| Et pas pouvoir partir, c'est déjà grand jour comment | 6/7 |
| Est-ce qu'on peut dormir si longtemps,               | 8   |
| Matin comme un midi, c'est toujours                  | 6/3 |
| Un peu comme ça un poème :                           | 5/3 |
| Un manque de fraîcheur. <sup>4</sup> (2)             | 6   |

La structure polymétrique de ces vers est dominée par l'emploi très fréquent des vers courts de moins de dix syllabes (à l'exception des vers 4 et 5 du deuxième extrait qui compte respectivement de 11 et de 13 syllabes) dont la forme la plus répétitive est l'hexasyllabe (v. 2,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 19-22.

<sup>2</sup> Selon l'expression d'Antonio Rodriguez, dans « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine », *Études littéraires*, Vol. 39, n° 1, 2007, p. 109-124.

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35.



3 et 4 du premier extrait, et v. 3 et 9 du deuxième ). Cette pratique témoigne d'une crise respiratoire ou d'une difficulté manifeste éprouvée par le poète pour aller jusqu'à la fin de son souffle. Cette difficulté renvoie, dans le premier extrait, à l'irruption d'un désir sexuel extrême lors de la rencontre avec l'autre. L'accélération du rythme, manifesté par la présence très abondante des mots monosyllabiques (« cœur », « bouge », « pour un rien pour un pli », « de tes yeux le cœur comme », etc.), traduit l'embrasement du cœur excité. Sous l'effet de ce désir incontrôlable, la syntaxe se désorganise et les mots s'entassent en désordre dans les vers en perturbant leur rythme. L'auteur balbutie. Nous pouvons facilement le constater à travers l'accumulation remarquable des effets de discordance très visibles et très brutaux séparant un verbe de son complément (v. 1 et 5), un nom de son complément (v. 2 et 3) ou un comparant de son comparé (v. 4). Par enjambement, les vers débordent les uns sur les autres pour exprimer la hâte du poète à répondre à son plaisir ou son élan vers l'autre. En outre, les enjambements accentuent à la fin des vers des mots très importants (« bouge », « pli », « geste », « j'en », « plaisir ») résumant verticalement le thème du poème.

Dans le deuxième extrait, la difficulté d'expression est par contre liée à la pauvreté ou à la fugacité du paysage textuel. Devant l'abstraction de l'objet poétique (« matin ») et l'absence de l'élément lyrique, les vers se replient et provoquent une tension rythmique qui se révèle à travers l'emploi fréquent des enjambements (v. 1, 2, et 5) et du contre-rejet (v. 7). Ces effets placent en fin de vers des mots comme « toujours », « comment », « comme », provoquant une suspension de la parole à la fin du vers afin de rechercher une pensée qui se dérobe au poète. Sur le plan des échos sonores, nous ne pouvons qu'être sensibles au retour des phonèmes. Ainsi, dans la première laisse de vers, nous avons des répétitions des constantes rythmiques, telles que (« Le cœur » deux fois, « Pour un » deux fois) et le retour de l'assonance [ã] dans « tellement », « vêtement », « Bêtement », « j'en » ainsi que les phonèmes [uj] qui s'entendent dans « bouge » et « rouge ». Ces échos assurent une cohérence sonore et invitent à une lecture « verticale » des mots. Quant à la seconde laisse de vers, nous avons les répétitions des mots « matin » deux fois, « un poème » deux fois, et le mot « comme » trois fois, qui se font écho à la fois sur le plan visuel et sonore. Nous notons aussi le retour du son [q] qui s'entend du début à la fin et qui traduit la difficulté de l'expression poétique.

#### 3.2.2.4. Le « prosimètre »<sup>1</sup>

Le prosimètre est une forme hybride « qui résulte de l'existence simultanée dans un même texte de vers et de prose »<sup>2</sup>. Elle est fréquemment employée par Sacré et permet souvent de marquer un changement discursif qui se manifeste sous plusieurs formes : le passage d'un discours narratif à un discours lyrique, l'évolution d'un discours précieux vers un discours familier, ou la transition d'un discours lyrique à un discours critique, etc. Il en résulte en parallèle un changement de rythme. Observons de plus près ces fonctionnements à travers l'exemple suivant :

Au fond du pré devant la maison, les grands arbres. Des mots tout banals comme si je les sortais d'un livre de vocabulaire en couleur, l'école à deux trois kilomètres, on passait devant quelques-uns de ces grands arbres, tu pouvais les toucher, feuillage rêche de l'orme, celui du chêne comme avec un vernis, la finesse des feuillards du frêne, etc., leur allure de bons hommes ou de rude étranger, sur le chemin, ça t'apprenait la peur et le familier mis ensembles... tout ça engrangé dans ces quelques mots simples (et dans leur couleur à peu près, sur une page d'un livre d'école), maintenant les voilà

Venus dans ce poème, vas-tu  
Dans leurs syllabes toucher à tes seuls grands arbres que je connais mal ?  
Crois-tu ? Tous autant qu'on est  
Traverse-t-on pas la vie  
Entre la même terre et quasi  
Les mêmes dictionnaires ?<sup>3</sup>

Le poète débute son poème par un déferlement de prose développant un discours narratif et descriptif d'un paysage vendéen puis il l'achève par une laisse de vers annonçant la fin du récit intime et le début d'un discours critique mettant en question la capacité du poème à l'exprimer de manière aussi touchante qu'il l'est dans la réalité. Sur le plan poétique, ce passage d'une forme poétique à l'autre sert à créer un effet d'extériorité qui permet au poète de sortir de son récit intime pour jeter un regard critique sur ce qu'il a écrit, sur la capacité du langage à refléter le réel qu'il a raconté. Sur le plan rythmique, la prose permet la continuité du discours dans un style de platitude première permettant au poète d'organiser avec souplesse et liberté ses segments syntaxiques d'une manière paratactique. Le rythme séquencé

---

<sup>1</sup> Cette expression a été utilisée par Michel Sandras, dans son ouvrage *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classique Garnier, coll. Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, n° 51, 2016, p. 331.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> James Sacré, *Si peu de terre, tout, op. cit.*, p. 118.

par les signes typographiques traduit les pauses que fait le sujet parlant afin de récupérer ses souvenirs et de les formuler justement. Il en va autrement pour la forme versifiée qui est privilégiée comme un moyen de mettre en relief l'état de l'ignorance et du doute que vit le poète sur la capacité de son poème. Le poète exploite les positions stratégiques que procure le vers, tels que les enjambements et les contre-rejets, afin d'accentuer des mots que l'horizontalité de la prose aurait écartés. Nous distinguons ainsi le placement de « vas-tu » (v. 1) et « Crois-tu » (v. 3) dans des positions toniques (en contre-rejet pour le premier et au début de vers pour le deuxième). Nous notons également l'enjambement du quatrième vers sur les deux suivants tout en favorisant une lecture verticale et auditive des mots « vie », « terre » et « dictionnaires » qui constituent le thème général du poème.

Le prosimètre peut se voir également non seulement sur le même texte ou sur la même page mais aussi sur le même vers ou ligne. L'extrait ci-dessous témoigne d'un métissage entre un vers régulier et un vers-prose :

**La nuit pour s'enfouir** (comme on est bien dans ton cœur et ton vêtement ouvert, je touche à des poils, à ton sourire qui vient dans le noir)

**La nuit pour t'aimer** (j'ai la main sur quelque chose de chaud, je pense à toi)

**La nuit pour pleurer** (je touche à rien, la solitude s'effrite ça s'en va ton visage au loin, qu'est-ce que tu dis ?)

**La nuit pour dormir** (comme on est bien longtemps, le corps transparent, le noir est léger)

**La nuit pour mourir** (on n'en saurait rien, de toute façon mourir qu'est-ce qu'on pourrait savoir, et quand ?)

**La nuit pour plaisir** (avec un ange défait, sa fesse dans tes joues, viens qu'on lutte !)<sup>1</sup>

Les lignes s'ouvrent au moyen des vers de pentasyllabes puis elles basculent dans l'entre parenthèse dans une forme prosée. Ce changement formel désigne clairement un changement énonciatif au moyen duquel le poète passe d'un discours universel plus ou moins proverbial au mode de la conversation. Chaque discours possède un rythme différent qui s'y conforme. Le discours universel des pentasyllabes est inscrit au modèle du chant grâce à son rythme régulier. Celui-ci est visiblement créé par l'emploi des vers isométriques et la présence de la rime : nous entendons les sons [ir] dans « s'enfouir », « dormir », « mourir » et « plaisir » et le son [e] dans « aimer » et « pleurer ». S'y rajoute également l'anaphore du

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 18. (C'est nous qui soulignons).

groupe « La nuit pour » dans tous les vers. Ces procédés métriques et sonores installent une cohérence rythmique entre les vers sur le plan visuelle et sonore à la fois. Il en va autrement pour le discours conversationnel de l'entre parenthèse qui est associé à un rythme prosaïque qui répond à sa familiarité et trivialité. Le rythme des propositions épouse celui de la prose, ce qui permet au poète d'introduire en parataxe des rallonges lyriques vulgarisant le sens des vers rythmés. L'absence de la rime est compensée par des échos internes qui lient rythmiquement les différents morceaux prosaïques. Nous signalons ainsi le retour des phonèmes, tels que [war] dans (« noir », « noir », « savoir »), [wa] dans (« poils », « toi »), et [jɛ̃] : « rien », « bien », « rien », « viens ». Nous notons également l'emploi de l'homéoptote de l'adjectif possessif « ton » (quatre fois), de l'unité « je touche » (deux fois), et du pronom interrogatif « qu'est-ce que » (deux fois). Ces échos sonores insistent sur le thème de la sexualité et le besoin de l'autre dans la vie ainsi que dans l'écriture. D'ailleurs, ce rythme désorganisé sert effectivement comme antidote pour casser le rythme très éloquent des vers pentasyllabiques.

Cette esthétique de l'errance entre plusieurs parlures et plusieurs rythmes témoigne chez James Sacré d'une justesse extrême de la cadence. Le poète au lieu de les opposer, exploite leur complémentarité au sein d'une représentation poétique qui met en avant la réalité et la vitalité de son discours poétique au détriment de toute beauté formelle. C'est en somme le rythme de la vie qui s'impose au détriment des rythmes artificiels.

### **3.2.3. Philippe Clerc et la neutralité de la forme poétique**

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction de ce chapitre, l'œuvre poétique de Philippe Clerc possède une organisation formelle très variée. Chacun des trois recueils, faisant partie de notre corpus, est composé d'une manière tout à fait différente de l'un à l'autre. L'étude du rythme ne s'est pas révélée chose aisée d'autant que le poète pratique une poésie totalement fragmentée luttant contre le principe de la narrativité et de la continuité et où le sens nous semble le plus souvent mise en danger. De ce fait, à travers l'analyse de quelques exemples extraits des trois recueils, nous nous proposons d'examiner les allures rythmiques les plus manifestes propres à chaque recueil et d'en montrer les fonctionnements dans les poèmes.

Commençons d’abord par *Nocera* qui adopte, comme nous l’avons cité plus haut, une structuration chronologique. Chaque poème, titré par une date précise, est fait d’un seul bloc de vers libres s’étendant le plus souvent sur une seule page. Le poète abandonne complètement l’emploi des majuscules (sauf pour les noms propres et les toponymes) ainsi que tous les signes typographiques. Pour examiner de plus près l’organisation du rythme référons-nous à ce poème qui en est un exemple représentatif. Le langage poétique de Philippe Clerc fait également partie, comme celui de James Sacré, du registre de « parler » et de quotidien. Raison pour laquelle nous précisons le nombre de syllabes sans prendre en compte les e muets à l’intérieur du vers (mise à part quelques cas que nous allons préciser plus loin et où la prise en compte du e final permet de créer une harmonie très visible). Nous signalons également que les répartitions des coupes internes seront toujours basées sur la structuration des unités syntaxiques :

### 21 octobre

|  |       |
|--|-------|
| trois hommes jouent aux cartes                     | 5     |
| la route est douce                                 | 4     |
| des enfants sont immobiles dans le ciel            | 3/4/3 |
| tatou maîté mes dents taupes                       | 5/3   |
| Caraman tombe dans les escaliers                   | 8     |
| les îles deviennent vertes                         | 5     |
| pigeon blanc la montagne                           | 3/3   |
| un homme ivre fait aboyer les chiens               | 3/6   |
| une femme se démène                                | 5     |
| elle tourne le dos dans le salon                   | 8     |
| des loups se prennent à la gorge                   | 7     |
| dans la rue une buffle                             | 3/2   |
| je lance des pierres rondes                        | 5     |
| aux frontières une sentinelle                      | 3/4   |
| le cavalier secret sépare les tournesols           | 6/6   |
| des femmes prennent place sur la banquette de cuir | 4/6   |
| amorce un homme se tue                             | 2/4   |
| les fenêtres et les portes                         | 3/3   |
| Mistigri regarde <sup>1</sup>                      | 5     |

Le poème donne à lire une liste d’éléments, de constatations et de notations hétérogènes inspirées de l’univers quotidien observé par le poète. Il est composé de dix-neuf vers de dimensions variables s’étendant de quatre à quatorze syllabes. Le choix du vers libre n’est pas

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Nocera, op. cit.*, p. 103.

sans importance ici. Il nous semble parfaitement adéquat au contenu fragmentaire du poème et répond par son aspect hétérométrique à l'hétérogénéité sémantique des vers. Son usage désigne effectivement une quête de simplicité et partant, d'une neutralité rythmique. En effet, grâce à sa souplesse, le vers libre permet au poète de pousser le cadre de sa phrase afin qu'elle s'adapte à la longueur du fragment. À chaque retour à la ligne, le poète démarre avec une nouvelle notation. Ce procédé met les vers courts et les vers longs sur le même pied d'égalité. Le choix entre vers courts et vers longs ne produit aucun effet particulier comme c'est le cas pour Jaccottet et Sacré. La seule différence que nous pouvons relever entre les deux se manifeste par le fait que le vers court abrite un fragment elliptique ou court et le vers long un fragment étendu. D'ailleurs, la concordance parfaite qui nous apparaît entre les fins des vers et les fins des phrases n'est pas gratuite non plus. Elle nous invite à considérer les fragments dans leur apparence prosaïque sans donner de l'importance à des mots précis. En évitant les effets de discordance, (enjambement, rejet et contre-rejet) qui pourraient donner à certains mots une importance visuelle et rythmique, le poète neutralise ainsi son discours tout en nous incitant à le lire de façon poétique. Une telle forme métrique, sans aucun repère typographique, n'a rien de saillant et ne soutient aucune signification précise à part la représentation éclatée du quotidien. Elle dégage un rythme moins provocant qu'indifférent pour le lecteur. Pourtant, elle s'accroche à « l'en-bas » du chant grâce à certains échos sonores qui créent un effet de poéticité. Nous distinguons l'emploi de la réduplication de l'unité « un homme » dans les vers 8 et 17 qui apparaît également sous une autre forme au vers 1 (« hommes ») et du mot « femme » au vers 9 et « femmes » au vers 16. Nous notons aussi l'emploi de l'homéoptote avec la reprise de la préposition « dans » aux vers 3, 5, 10 et 12 qui crée avec le mot « dent » au vers 4 une paronomase. Nous entendons enfin le retour fréquent en assonance du son [u] comme dans (« jouent », « route », « douce », « tatou », « tourne », etc.), du son [ã] comme dans (« enfant », « dans » quatre reprises, « dent », « Caraman », « blanc », etc.) et enfin du son [õ] comme dans (« sont », « tombe », « pigeon », « salon » etc.

En ce qui concerne *Rendez-vous sur la Roya*, les poèmes frappent par leur variété formelle. Le poète renoue avec l'usage des majuscules qui coïncident toujours avec le début des fragments et non le début des vers ainsi que l'usage des signes typographiques. Pour certains poèmes, nous remarquons que la forme renoue nettement avec la forme prosaïque de *Nocera* comme le montre l'exemple suivant :

## Janvier

Basile est accompagné par Odilon  
Édouard double sa mise  
Raymond ne comprend pas l'attitude de Guillaume  
Paulin a peu d'autonomie  
Tatiana, Yvette, Nina et Rémi déjeunent ensemble régulièrement  
Marcel aime sa ville, Nîmes  
[...] <sup>1</sup>

Sans entrer dans une explication détaillée, nous remarquons clairement que le rythme prosaïque des vers se manifeste à travers un système polymétrique, l'absence des rimes et la rareté des récurrences phoniques. Le chant y atteint sa limite inférieure ou pour être plus précis, elle se transforme en chuchotement. La réflexion entre les rapports de la parole poétique inspirée du réel et la création du signe creuse la distinction entre le terme « chant » et ce qu'on hésite, pour notre part, à appeler poème. Pour d'autres poèmes, la forme se montre plus ou moins organisée grâce à l'agencement régulier des vers qui s'assemblent dans des strophes de huitains, de septains ou de quatrains en gardant toujours leur aspect hétérométrique non rimé. En voici un exemple lumineux :

### Fanchette, Raoul

Fanchette, aussi belle  
que la femme de Raoul.  
Fanchette, rose,  
vraiment mignonne  
avec ardoises, petites veines,  
craies, bouts couleur cobalt  
sur le corps, cou, bras. (1)

Patricia, Jean-Pierre.  
Nathalie futile.  
Heure du déjeuner, Dieu,  
les Alpes ivres.  
Sur le bâtiment du ministère  
de la Marines, un drapeau  
claque au vent. <sup>2</sup> (2)

Ce type de poème se rattache, plus que le type précédent, au modèle du chant. Outre l'organisation strophique qui nous engage, malgré nous, dans une lecture poétique, les

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Rendez-vous sur la Roya*, op. cit., p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 34.

strophes, notamment la première, se nourrissent d'une certaine musicalité facilement distinguable. Elle est créée par le rythme régulier de certains vers, tels que les vers 1 et 2 qui donnent, si nous enchaînons leur lecture en comptant par exception le -e final, d'un rythme d'un alexandrin très mélodieux (5/7), les vers 3 et 4, quant à eux, sont composés chacun de quatre syllabes dont nous entendons les cadences dans le vers 5. D'autre part, cette musicalité est créée par les récurrences phoniques qui viennent renforcer le rythme des vers. Nous distinguons ainsi l'emploi de la réduplication du prénom « Fanchette » aux vers 1 et 3, l'allitération en [l] qui remplit la fonction de la rime aux vers 1 et 2 et l'allitération en [k] ainsi que le son [u] qui sont très perceptibles aux deux derniers vers. Pour le dernier type de poèmes, il s'agit des poèmes qui ne sont considérés que pour leur aspect sonore. Le rythme devient le seul motif de l'écriture du poème et le seul moyen pour l'expression de la pensée. En voici deux exemples éclairant :

### Variations 2

|  |     |
|--|-----|
| à Isidore, une idylle                      | 4/3 |
| à l'iguane, l'invention                    | 3/3 |
| à l'île, un îlot                           | 2/3 |
| à l'image d'Épinal, l'impair               | 6/2 |
| à l'immeuble, l'impératrice                | 3/4 |
| à l'inconnu, l'incartade                   | 4/3 |
| à l'indécis, l'indice                      | 4/2 |
| l'ibis ignare                              | 4   |
| l'iceberg illico                           | 5   |
| à l'impatient, un impôt                    | 4/3 |
| à l'« i », une importance <sup>1</sup> (1) | 2/4 |

### R

|  |       |
|--|-------|
| <b>R.</b> au théâtre Gabriel                         | 8     |
| <b>R.</b> nage comme un enfant                       | 6     |
| Tramway radieux, vêtement court de l'officier Lebel  | 4/3/6 |
| <b>R.</b> récite : coup de grisou et minuscule grive | 3/4/5 |
| <b>R.</b> pouline Jean                               | 4     |
| L'enfance de R. : pour quelle raison Genia           | 4/6   |
| Le goût vieux des panisses                           | 6     |
| Le poursuivant français                              | 6     |
| La tremblaie et le fils de Robert <sup>2</sup> (2)   | 3/6   |

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 46.



Dans les deux poèmes, Clerc joue avec le rythme sonore qu'il crée délibérément par l'accumulation des figures de la répétition. Dans le premier exemple, nous notons l'anaphore de la préposition « à » qui ouvre tous les vers à l'exception des vers 8 et 9. À partir du vers 2, s'y rajoute l'article « l' » et forme avec elle une unité de deux syllabe (« à l' »). Cette unité s'enrichit avec d'autres groupes sonores qui suivent et se répartissent comme ceci : les vers 2, 3 et 11 s'ouvrent sur les sons [ali], les vers 4 et 5 sur [alim] alors que les vers 6 et 7 sur [alẽ]. Les vers 8 et 9, quant à eux, rompent cette monotonie musicale en s'ouvrant sur l'anaphore « l'i ». Outre l'anaphore, nous notons également l'emploi d'autres types de répétition telle que l'assonance en [ẽ] qui est récurrente dans les vers (« invention », « impaire », « impératrice », « incartade », « indice », « impatient », impôt », importance ») et l'assonance en [o] (« îlot », « illico », « impôt ») qui remplit en deux reprises la fonction de la rime. Nous distinguons aussi l'usage d'une polyptote avec « île » et « îlot » figurant dans le vers 3, et de quelques formes visibles de paronomase qui nous font nettement percevoir « l'impaire » dans « l'impératrice », « impôt » dans « importance » et sous des formes un peu complexes, « l'indice » nous réapparaît dans « l'indécis », « l'ibis » dans « l'iceberg » et « indice » dans « impératrice ». Il y a enfin l'emploi omniprésent de la voyelle « i » qui ordonne le rythme général du poème et constitue son motif et figure dans tous les mots en assurant une cohérence visuelle et sonore entre les vers. Il s'approche de ce fait de l'emploi du tautogramme dans l'allitération. Le but est de faire de l'acte poétique une sorte de jeu littéraire accessible à tout le monde et d'attirer en plus l'attention du lecteur sur la variété sonore qui offre cette voyelle à la langue.

Dans le deuxième exemple, le rythme, moins évident que dans le premier exemple, repose par contre sur l'allitération du son [r] qui s'emploie en anaphore au début des vers 1, 2, 4 et 5 puis cède sa place, à partir du vers 6, à la lettre « l » jusqu'à la fin du poème. Il ne cesse ensuite d'apparaître d'une manière *quasi* continue tout au long des vers. D'autres figures sont aussi employées pour enrichir le tissu sonore du poème tel que le polyptote (« enfant » et « enfance ») aux vers 2 et 6, la paronomase (« court », « coup », « goût ») aux vers 3, 4 et 7 et enfin l'homéotéleute (« radieux » / « vieux », « officier » / « français » / « tremblaie », « panisses » / « fils »). Nous y rajoutons aussi l'emploi de l'assonance avec la répétition du son [u] dans « court », « grisou », « coup », « pouline », « goût », « poursuivant » et du son [ã] dans les mots « enfant », « vêtement », « Jean », « enfance », « poursuivant », « français », « tremblaie ». Ces jeux phoniques et rythmiques assument la cohésion et partant le sens de la

versification, d'une telle manière que ce procédé nous renvoie aux propos d'Hölderlin sur le rythme de l'œuvre d'art, rapportés par Blanchot dans *l'Espace littéraire* :

Quand le rythme est devenu le seul et unique mode d'expression de la pensée, c'est alors seulement qu'il y a poésie. Pour que l'esprit devienne poésie, il faut qu'il porte en lui le mystère d'un rythme inné. C'est dans ce rythme seul qu'il peut vivre et devenir visible.<sup>1</sup>

Quant à *Johannes, Hermann*, le recueil montre un certain attachement à la tradition à travers son organisation strophique plus ou moins régulière. Tous les poèmes (sauf le dernier) sont constitués d'une suite de quatrains non rimés et rédigés en vers hétérométriques. Afin d'examiner l'organisation rythmique du volume et son rôle principal dans les textes appuyons-nous sur ces deux exemples représentatifs :

|  |       |
|--|-------|
| Au bureau, mariages soudains                           | 3/4   |
| Bernard Cindy, Tonio, Brigitte                         | 4/2/2 |
| « À la messe, elle voulut aller »                      | 3/5   |
| Quand elle s'endort comme morte                        | 6     |
| dans les bras de son cousin                            | 7     |
| Marion prédit lune coupée                              | 4/3   |
| chagrin. Jean-Baptiste à l'angle                       | 2/5   |
| de la rue Gomboust et de la rue                        | 5/4   |
| de la Sourdière. Lundi, je tombe                       | 4/4   |
| bassine d'eau, joues blanches                          | 5     |
| Gaston Boissier, son costume bleu                      | 4/4   |
| Angela, demi-sœur. Juillet                             | 6/2   |
| Quelques mots : velours, loup, caille                  | 3/4   |
| Hier, en fin d'après-midi                              | 2/6   |
| Emma et Léon se croisent et rien                       | 5/4   |
| P. montre à Faustine une montgolfière <sup>2</sup> (1) | 5/4   |
| Qui ferme les portes de Rouen est aimable              | 7/3   |
| Qui dit marronnier aime les grands arbres              | 5/4   |
| Qui meurt, personne ne nous en dit mot                 | 2/7   |
| Qui ne peut aimer, raison de se lamenter               | 5/7   |
| Qui fait la guerre, mais vraiment                      | 4/3   |
| comme on dit dans l'armée                              | 6     |
| Qui a goût pour l'oisiveté est mort ou serpent         | 7/5   |

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 299.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

Le premier extrait représente un ensemble de faits quotidiens sémantiquement hétérogènes qui sont segmentés par l'emploi des majuscules. « La fin des vers et des quatrains [est] toujours libre de ponctuation [pour] laisse[r] couler le flux »<sup>2</sup> des fragments, ce qui produit un très grand nombre d'effets de discordance métrico-syntaxique qui se voient aussi bien au niveau des vers que des strophes. Ces vers se rapprochent thématiquement de l'esthétique poétique fragmentée adoptée dans *Nocera*, mais formellement, ils révèlent une certaine évolution au niveau de l'organisation rythmique qui garde pourtant sa neutralité par rapport à la construction du sens. Il nous semble en effet que le rythme ne joue qu'un seul rôle : diminuer le prosaïsme des vers pour augmenter leur aspect poétique. De ce point de vue, l'organisation des vers en quatrains ne cherche effectivement qu'à donner à ces faits banals une représentation poétique ou une forme poétique. Les blancs qui séparent les strophes ne jouent qu'un simple rôle organisateur des vers. Ils ne jouent aucun autre rôle démarcatif désignant un changement thématique, temporel, énonciatif, ou autre. Les enjambements strophiques (« Quand elle s'endort comme morte/dans mes bras de son cousin », « [...] et de la rue/de la Sourdière », etc...) laissent naturellement s'écouler les mouvements des faits. Un tel procédé rend leur organisation inutile pour la structuration du sens. Il en va de même pour les enjambements des vers (v. 7, 6, 9, 14,), qui ne désignent aucun effet particulier cherchant à mettre en évidence certains mots ou à traduire une difficulté d'expression comme c'est le cas chez Philippe Jaccottet et James Sacré. Ils visent plutôt avec les enjambements des strophes à réduire au mieux l'hétérométrie des vers et à avoir ainsi des vers rythmiquement très proches les uns des autres (cinq vers d'octosyllabes, cinq vers d'heptasyllabes, trois vers d'ennéasyllabe, deux vers d'hexasyllabe et un vers de décasyllabe). La forme métrique chez Clerc n'est donc pas porteuse de signification.

Quant aux récurrences sonores, nous constatons l'emploi fréquent de la paronomase comme dans les mots « quand » / « dans », « soudain » / « cousin » ou « velours », / « loup », de l'assonance en [ɛ̃] qui se répète dans « soudain », « Cindy », « cousin », « chagrin » et en [u] qui s'entend dans « soudain », « voulut », « cousin », « coupée », « Gomboust », « Sourdière », « joues », « velours », « loup ». Nous notons aussi l'emploi de l'allitération en

---

<sup>1</sup> Philippe Clerc, *Johannes, Hermann*, op. cit., p. 129.

<sup>2</sup> François de Laroque, « Philippe Clerc : Johannes, Hermann », présentation consultable sur le lien suivant : <http://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-30-4/philippe-clerc-johannes-hermann>

[s] qui domine dans les trois premiers quatrains puis il laisse la place à une allitération en [m] soutenu par [k] ou [l] dans le dernier quatrain. Ces sonorités ne soutiennent non plus aucun sens particulier autre que celui de la pluralité des fragments. Leur fonction essentielle est de constituer un tissu sonore riche qui remplace l'absence de la rime et crée un effet de poéticité dans les vers.

Le second extrait représente par contre un ensemble de fragments improvisés dont les constructions syntaxiques ressemblent à celles des proverbes. Il est composé avec des vers hétérométriques dont la longueur varie de six aux douze syllabes. Contrairement à ce qu'on a vu dans le premier exemple, nous notons une concordance quasiment totale entre les fins des vers et les segments syntaxiques. Ceci s'explique par le désir du poète de reprendre la ligne avec une nouvelle phrase commençant par « Qui » afin de ne pas perturber le rythme sonore installé. À l'intérieur des vers, le poète accumule les pauses irrégulières comme le montre le schéma ci-dessus comme moyen de « défaire ces boucles de sagesse populaire et [de] rendre aux mots leur libre cours [dans le vers] »<sup>1</sup>. Le poète tend, par ce rythme arbitraire des vers, à désacraliser l'acte poétique en l'associant au modèle du jeu reposant sur l'improvisation des dictions d'une manière totalement gratuite au détriment de son harmonie ainsi que de son sens. Sur le plan phonique, les vers sont très riches en sonorités. Nous désignons d'abord l'emploi de l'anaphore du pronom relatif « Qui » qui ouvre tous les vers à l'exception du vers 6 (qui est une rallonge au vers précédent) et insiste sur leur aspect proverbial. Notons également l'emploi de la dérivation dans « meurt » et « mort » et dans « aimable », « aime » et « aimer ». Notons enfin la présence de l'assonance en [ã] (« vraiment » et « serpent ») qui remplit à la fonction de la rime aux vers 5 et 7, et de l'assonance en [e] qui se répète dans les vers de façon quasiment continue (« est », « aimable », « marronnier », « les », « aimer », « raison », « fait », « mais », « vraiment », « oisiveté », « est »). Elle crée dans le vers 4 avec « lamenter » et « armée » une rime intérieure. Ce dernier son partage cette dominance avec le son [r]. La fréquence des échos sonores nous invite à reconsidérer ce discours en apparence banal en l'engageant dans une lecture poétique.

Le rythme évolue donc en fonction de l'évolution de l'écriture poétique de Clerc depuis *Nocera* en révélant toujours la neutralité de la voix poétique par rapport à son discours. Il sert

---

<sup>1</sup>François de Laroque, « Philippe Clerc : Johannes, Hermann », *op. cit.*

le plus souvent à créer un effet de poéticité atténuant la brutalité des fragments plus qu'à soutenir un sens précis.

À la lumière de cette étude rythmique, nous avons pu constater, d'une manière incontestable, la justesse des choix rythmiques opérés par chacun de nos auteurs. En s'affranchissant des exigences de la tradition métrique et en s'inscrivant pleinement dans l'héritage du vers libre, ils cherchent à traduire simplement et honnêtement les rythmes du réel qu'ils représentent, ce qui souligne, sans aucun doute, la crédibilité de leur voix poétique qui ne veut jamais tricher. Leur souffle s'accorde à la voix de la vérité qui l'emporte sur le souffle fallacieux. Ils abandonnent pour cela la rime qui ne constitue pour eux qu'un piège qui les détourne de la réalité et leur fait dire autre chose que ce qu'ils doivent dire<sup>1</sup>. Dans une lettre à Gustave Roud, Jaccottet exprime clairement sa nouvelle position de l'emploi de la rime adoptée dans *À la lumière d'hiver* :

Que pensez-vous, à ce propos, de la rime ? J'y ai beaucoup réfléchi ; il me semblait qu'elle sert à rompre le mouvement linéaire d'un poème pour l'acheminer vers quelque chose de clos, et qu'aussi elle servait à prolonger l'incantation.<sup>2</sup>

James Sacré considère d'ailleurs la rime comme un matériel rythmique qui n'existe que pour renforcer un moment de vérité. Le discours quotidien n'est pas toujours, pour nos auteurs, mélodieux. La disparition de la rime n'est donc qu'un témoin de la véracité de leur expression poétique. Il en va de même pour la présence des effets de discordance dont la fréquence traduit un rythme qui n'a rien de prévisible et qui se fraie un chemin naturellement dans les poèmes en fonction de leur contenu thématique (Clerc en constitue une exception). De tels choix rythmiques sont enfin des révélateurs d'une poésie, plus fidèle rythmiquement de celle du XIX<sup>e</sup> siècle, qui tend sans cesse vers la simplicité et l'inscription dans la vie quotidienne la plus vraisemblable, ce qui permet de montrer au mieux ses valeurs et sa morale.

---

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet, *La Semaïson, carnets 1954-1967*, Paris, Gallimard, 1971, p. 120, cité par Michèle Monte dans « Le vers dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *Lectures de Philippe Jaccottet* (Bruno Blanckeman dir.), *op. cit.*, p. 178.

<sup>2</sup> Dans une lettre datée le 31 octobre 1946, reproduite dans *Écriture 40, Cahier de littérature et de poésie*, Lausanne, 1992, p. 30.





## CONCLUSION

Nous avons montré, au cours de cette étude, que le réel constitue le souci commun de Philippe Jaccottet, de James Sacré et de Philippe Clerc. Sans être forcément paradoxaux, ces auteurs nous ont mis en présence de trois aspects très différents du réel : celui de l'universel qui préoccupe beaucoup aujourd'hui l'esprit du lecteur contemporain, celui du vécu - est à la fois personnel et partageable - qui plonge dans les détails les plus minimalistes et les plus intimes de la vie quotidienne, et celui du commun qui capte le quotidien dans son éclatement le plus prosaïque. Si nous avons montré que ce réel s'inscrit dans la continuité thématique de la poésie réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons vu cependant que Philippe Jaccottet, James Sacré et Philippe Clerc ont renouvelé la problématique par des modalités personnelles et singulières qui ont permis sa réémergence d'une manière plus juste et plus transparente.

Dans la première partie de notre travail, nous avons montré que le discours poétique n'était pas incompatible avec la représentation de la réalité. En remontant à ses origines, nous avons vu que le réalisme a influencé les œuvres poétiques et que ses aspects et ses domaines n'ont cessé d'évoluer depuis ses premières manifestations dans la poésie de Max Buchon. De la rusticité de sa poésie au lyrisme plus urbain de François Coppée, aux domaines scientifiques, moraux et humanistes de Sully Prudhomme, aux causes sociales illustrées par la poésie de Jean Richepin. Quant à Baudelaire, il a donné au réalisme un sens spirituel ou idéal à travers sa nouvelle conception poétique de la beauté. L'évolution sémantique du réalisme s'est accompagnée d'une évolution stylistique. Nous avons montré, à travers l'analyse d'un corpus soigneusement choisi, que les poètes réalistes n'ont pas cessé de travailler leur style et de varier leurs choix langagiers à travers le temps pour atteindre plus de profondeur et d'expressivité. Ils nous ont mis en présence de tous les styles d'écritures possibles : objective ou subjective, descriptive ou expressive, informative ou suggestive, etc., mais sans renoncer aux règles traditionnelles de la forme.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons analysé, dans un premier temps, le rapport de la poésie contemporaine avec le réel et le monde sensible dans son prolongement



thématique avec la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle. À travers l'analyse des pratiques poétiques de Philippe Jaccottet, de James Sacré et de Philippe Clerc, nous avons montré que nos auteurs se soucient d'aspects et de sujets bien différents en lien avec le réel. Si Jaccottet s'interroge sur la part de l'universel à travers les thématiques de la mort et de la fuite du temps qui trouvent leurs résonances originelles dans la poésie baudelairienne, il les reconsidère avec un regard neuf. Nous avons montré comment Jaccottet a remis en cause toutes les conceptions métaphysiques, religieuses et mythologiques dont s'inspire la vision baudelairienne de la mort qui s'ouvrait sur l'au-delà en cherchant à atteindre une condition idéale pour l'humanité. Nous avons également montré que James Sacré s'interroge sur le particulier en renouant avec les thématiques de la ruralité et de la vie quotidienne dont nous avons vu de premières manifestations chez Max Buchon et François Coppée. Nous avons souligné la modestie de sa voix poétique. Quant à Philippe Clerc, nous nous sommes attachés à montrer que la diffraction thématique et la répétition formelle dans sa poésie dégagent une énergie extraordinaire d'écriture. Nous avons souligné l'originalité de son projet poétique en le resituant dans l'histoire littéraire mais aussi face à la poésie de ses contemporains. Nous avons montré comment l'aspect mécanique de son écriture ne peut se comprendre qu'à travers le rapport entre texte et image qui n'a cessé de se développer depuis l'apparition de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle. L'écriture poétique de Philippe Clerc s'enracine dans la technique photographique : à travers ce procédé de la captation des faits, il renverse, par l'éclatement et la neutralité sémantique de son expression, toutes les règles de l'énoncé poétique depuis son apparition.

Nous avons constaté, dans un deuxième temps, que les choix lexicaux opérés par nos auteurs ont parfaitement participé de cette présence de la réalité. Leur travail sur la lisibilité et la transparence de leur langage poétique passe manifestement par le refus de tout aspect élégant, sacré ou ornemental de la parole au profit d'une parole concrète, simple, modeste et authentique. Ils renouent, chacun à leur façon, avec un langage qui se caractérise par sa justesse et sa transparence, qui mène à voir parfaitement le monde que chaque poète représente. Ainsi, Jaccottet renoue avec un langage brutal mais aussi très visuel qui, en laissant transparaître la violence de la mort et les sentiments, parvient à refléter le souci du commun au détriment du particulier. Sacré emploie une parole modeste issue de son vécu personnel. Par le goût de l'oralité et l'usage discret du patois, Sacré tord le cou à l'éloquence académique tout en donnant à sa langue une authenticité, une véracité qui nous placent

d'emblée dans le réel. Clerc, quant à lui, use d'une parole très proche de celle de la vie quotidienne qui nous donne toujours l'impression de l'entendre, d'y être présent. Il met les mots les plus génériques à côté des plus précisément référentiels, il oscille entre des domaines quotidiens multiples en se tenant à l'écart de tout aspect lyrique ou personnel. Il en résulte une langue d'une visibilité et d'une lisibilité premières. Nos auteurs ont créé, par leurs langages poétiques qui passent au crible le monde réel, une « communication simple et directe qui toucherait le grand public »<sup>1</sup>. Ils ont fait de leurs voix, des voix qui comptent au sein de la production poétique contemporaine grâce à leur justesse et leur véracité.

Outre le refus de la grandiloquence, nous avons également montré que le souci de la justesse de l'écriture s'accompagne également d'une méfiance envers l'emploi des images rhétoriques. Nous avons montré que nos auteurs ont fait un travail patient de réhabilitation des images en les dépouillant de toute charge imaginative arbitraire afin qu'elles atteignent un très haut degré de justesse et de véracité. Nous avons vu que les images ont atteint – quoique selon des modalités différentes – concrétisées et simplifiées par Jaccottet, dévalorisées et *subjectivisées* par Sacré, neutralisées ou mises à l'écart par Clerc, un très grand degré de lisibilité. Nous avons enfin observé que le langage poétique contemporain a atteint un degré très élevé de justesse, de simplicité et d'authenticité qui prolonge l'histoire d'un mouvement littéraire née au XIX<sup>e</sup> siècle mais s'en distingue nettement.

Dans la troisième partie de notre travail, nous nous sommes concentré sur les moyens mis en œuvre en examinant la diversité des procédés syntaxiques singuliers opérés par nos auteurs pour traduire fidèlement, à travers les constructions phrastiques, les dispositifs énonciatifs, l'emploi des temps verbaux, et l'organisation typographique, des attitudes différentes par rapport au réel et la quête commune d'une parole plus juste, plus transparente et plus vivante, qui n'obtient le réel que par tâtonnement. Les choix syntaxiques de nos auteurs reflètent des écritures poétiques plus soucieuses d'un réel qui tend par son ouverture formelle à se forger de nouvelles syntaxes plus simples, plus souples et surtout plus tolérantes permettant aux poètes ainsi qu'au lecteur d'être plus proche de lui que celles du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons observé une remise en question des règles métriques traditionnelles pour s'inscrire pleinement dans l'héritage de la prose et du vers libre. Nous avons constaté l'emploi

---

<sup>1</sup>Christine Van Rogger-Andreucci, « La poésie française contemporaine : enjeux et pratique », *art. cit.*

des formes multiples très opposées : vers réguliers et irréguliers, longs ou courts, prose ou vers ou des formes inventées : vers-prose ou prosimètres chez James Sacré par exemple pour chercher de la crédibilité et de l'authenticité à la voix poétique. Nous avons vu comment nos auteurs ont manifesté une méfiance partagée dans l'emploi des formes versifiées et régulières qu'ils jugent comme des formes fallacieuses en tant qu'elles cherchent l'harmonie de l'écriture au détriment de sa réalité. Leur méfiance s'est également exercée sur l'emploi de la rime qu'ils considèrent comme un piège qui les détourne de la réalité et leur fait dire autre chose que ce qu'ils doivent dire. Ils n'ont pas non plus cherché à éviter les effets de discordance car ce qu'ils cherchent, c'est un rythme naturel et spontané qui se fraie son chemin naturellement dans les poèmes en fonction de leur contenu thématique et s'accorde parfaitement aux voix de la réalité. Nous avons constaté que la poésie « réaliste » contemporaine est plus fidèle rythmiquement au réel que celle du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa liberté rythmique et son refus de l'éloquence, de la grandiloquence, de la rhétorique trompeuse ne sont pas un symptôme de crise ou de faiblesse et ne dépendent pas d'une fantaisie d'écriture, mais d'une quête de simplicité, si l'on veut mimétique.

Notre travail a aussi montré que les poètes contemporains sont plus soucieux du lecteur que leurs homologues du XIX<sup>e</sup> siècle dans la mesure où ils ne cessent de créer un effet de proximité avec lui en le faisant souvent participer à leurs expériences poétiques. Philippe Jaccottet tente souvent de mettre en acte une intersubjectivité à travers l'emploi récurrent des pronoms, tels que « nous » ou « on » afin de l'impliquer dans son projet poétique et de le mettre devant ses responsabilités face aux questions existentielles. Quant à James Sacré, il ne cesse, lui aussi, de prendre le lecteur pour confident à qui il raconte son vécu le plus intime. Il le prend aussi à témoin de la modestie de la vie quotidienne pour gagner sa sympathie. Clerc, au contraire, garde ses distances avec le lecteur, mais en tant que ses textes se présentent le plus souvent comme des exercices qui nécessitent l'intervention de l'autre pour avoir un sens complet, nous pourrions qualifier son interaction avec le lecteur comme une relation ludique. Ces trois positions différentes éclairent, chacune, un côté de la vie du lecteur contemporain et montrent en même temps que la poésie d'aujourd'hui s'écrit pour et avec le lecteur. En dégagant des méthodes et des outils propres à l'expression poétique de nos auteurs nous espérons donner des clés de lecture qui pourraient baliser des champs critiques encore à prolonger.

En ce sens, nous souhaitons attirer l'attention sur le peu d'études dont bénéficie Philippe Clerc – cette étude universitaire constituant la première étape d'une suite que nous espérons longue et fructueuse. Elle permettra d'ouvrir de nouveaux projets de recherches qui pourraient porter sur le rapprochement de la poésie avec les arts plastiques mais aussi du monde cinématographique dont les pratiques poétiques de Philippe Clerc ont révélé certains aspects inédits. Nous avons vu comment Philippe Clerc a fait de son discours poétique un objet de regard : il est destiné à être vu ou regardé silencieusement comme un film, comme un tableau ou comme une photo, et jamais à être dit ou récité à haute voix. Une telle poésie mérite d'être prolongée.

Notre étude a mis en lumière l'importance de la nature dans la poésie de Philippe Jaccottet et de James Sacré. Nous avons remarqué un désir partagé chez nos deux auteurs de retourner aux éléments naturels, aux paysages montagnards pour Jaccottet, ou aux paysages ruraux pour Sacré. Ce dernier révèle un souci manifeste pour la disparition progressive de la campagne et de la beauté de ses paysages à cause de l'urbanisation et les progrès scientifiques. N'y-a-t-il pas en cela une première révélation d'une nouvelle poésie qui prend en charge la défense de l'écologie et réfléchit sur les enjeux de l'urbain ?

Enfin, dans le prolongement du très bel essai d'Umberto Eco *Comment écrire sa thèse* (Flammarion, 2016), dans lequel l'auteur ne dissocie pas un travail de longue haleine d'un certain retentissement dans la vie du chercheur, qu'il me soit permis ici de formuler pour conclure quelques remarques personnelles. Il n'est sans doute pas anodin que le choix de mon sujet de doctorat se soit porté sur la notion de réel. À travers une langue que je maîtrisais encore difficilement à mon arrivée en France en 2009 c'est plus généralement à un monde que je me suis confronté. Comment le dire ? comment le lire ? Comment était-il dit en littérature, en poésie ? Des questions m'assaillaient. Comment, de ma Syrie natale, pouvais-je rencontrer ce nouveau pays ? La poésie allait-elle m'aider *ici* comme elle m'avait aidée *là-bas* ? Comment allait-elle me donner les clés des questions d'être-au-monde, de le vivre, de le sentir ? Comment être un exilé en terre de poésie ? James Sacré m'a permis de ressaisir le lien de mon propre passé perdu et de mon enfance qui était aussi simple et modeste que le sien. En lisant *Si peu de terre, tout*, revenaient à ma mémoire les travaux champêtres avec ma famille, l'arrosage des champs de coton et de blé, la garde des vaches et des moutons, des souvenirs de l'école et des gestes enfantins que je n'avais jamais eu l'audace de nommer. Quant à la lecture

*d'Une fin d'après-midi à Marrakech*, comment n'y pas ressentir le lien affectueux de la simplicité et de l'hospitalité des gens de mon village ? Cette voix a été le fil premier de mon interrogation et de ma volonté de comprendre comment ce réel – si proche de celui que j'avais vécu – était retransmis, comment cette réalité-là s'exprimait, comment elle se *situait*, comment elle se vivait en poésie et dans la poésie contemporaine. Il me fallait comprendre aussi à partir de la réalité brutale de la mort de mon pays comment le cri de la souffrance s'élevait, Philippe Jaccottet a été le compagnon de route des douleurs des miens, non d'une nostalgie de l'irréductible deuil mais celles de l'absence des êtres alors que tout recours symbolique m'était refusé. Que restait-il de ce monde dont me parvenaient encore par intermittences des images universellement circulantes ou plus intimes ? Le souvenir d'une onomastique perdue est venu avec la rencontre de Philippe Clerc ; fractionnée, éclatée, vive comme l'acier, des ruines éparses à reconstruire par la mémoire fracturée.

Il ne peut y avoir de travail poétique que dans la vie même : « La poésie moderne saute toutes les explications »<sup>2</sup> disait Max Jacob dans son *Art poétique*. Il ajoutait également : « Les gens s'imaginent que pour être poète, il faut aligner des lignes inégales avec un demi-calembour au bout. Or pour être poète, il faut être un homme d'abord, puis un Homme-Poète. Autrement on est un petit oiseau beaucoup plus ridicule qu'un cochon. »<sup>3</sup> Grandir a aussi été, sans doute, l'objet de ce doctorat.

---

<sup>2</sup> Max Jacob, *Œuvres [Art poétique]*, Gallimard (*Quarto*), 2012, p. 1352.

<sup>3</sup> *Ibid.*, [*Conseils à un jeune poète*], p. 1702.

## **ANNEXES**



## Entretien avec Philippe Clerc, le 13 novembre 2015

*Vous vous inspirez souvent du quotidien. Vous évoquez des bords de mer, des souvenirs de voyages, des photos de famille, d'amis, vues des villes, etc. Mais vous rapportez toujours ces faits d'une manière effritée, hétérogène et sans linéarité narrative, comme si vous vouliez lutter contre le principe de la totalité et l'unité sémantique afin d'étouffer le sens. Une telle esthétique qui dit le multiple de réel n'est-elle pas un refus de la notion de l'utilité de la poésie telle que la définit Luc Bérumont : « le poète qui traduit une des faces de la vérité de son époque est utile » ?*

P.C. : Non, en tout cas, les noms des rues, en particulier les noms, les prénoms, les lieux, dans mon esprit, ce n'est pas tellement le réel justement, c'est plutôt un décor de théâtre, un décor voulu comme dans une pièce de Shakespeare dans laquelle un écriteau annonce : « On est à la cour du roi de France ». Tout est artificiel, simplement cela nomme un lieu dans lequel les personnages interviennent, s'agitent, mais cela n'a aucun rapport avec la réalité, c'est aussi un décor sonore, le bruit du nom des lieux, un décor géographique. Quand vous pensez à un lieu vide, vous restez longtemps fixés dans ce lieu vide, peu à peu des gens apparaissent, je pense à un film d'Antonioni, « Reporter », film où l'on voit pendant très longtemps une place, la caméra filme une place vide et peu à peu arrive une voiture, arrive un passant etc... La place n'a pas besoin d'avoir une identité particulière, simplement c'est un lieu de rencontre. Souvent dans les textes que vous mentionnez, les noms des rues, les noms des personnages, l'état où se trouve tel ou tel ne sont que des décors.

*Les noms des personnes qui débutent souvent les vers dans Rendez-vous sur la Roya s'inscrivent-ils dans la même logique ?*

P.C. : Absolument, oui ce sont des prénoms, avant tout des sonorités, ou encore, par exemple, un nom d'acteur de cinéma comme Errol Flynn, fixe comme une sorte de nostalgie de ce qu'il représentait, il apparaît avec son passé, celui de nos parents, de nos amis. Lorsque le prénom est d'une autre époque, n'existe presque plus, est passé de mode tout simplement, comme par exemple les prénoms de Nina, Mauricette, Suzanne, tous ces prénoms qui ont disparus peu à peu sont dans ces textes, chargés, non pas d'une existence actuelle comme je vous l'ai dit tout



à l'heure, mais comme lié à un temps passé, sortes de fantômes. Raoul ou Roger a probablement vécu dans les années 40/60.

*Ne font-ils pas partie du monde qui vous entoure ?*

P.C. : J'ai relevé dans la ville de Dieppe des séquences de prénoms écrits sur les murs au bord de la mer, les enfants jouent avec des morceaux de craie, des fragments de la falaise, que l'on trouve sur la plage. Ces prénoms font partie du monde qui m'entoure : Karim le Grand, Sissi, Yaya mais aussi lointains pour moi que les Raoul ou Roger.

*À travers la représentation ou le spectacle éclaté du quotidien, la neutralité des énoncés, le manque de la détermination spatio-temporelle ainsi que le refus du lyrisme, ne tentez-vous pas d'objectiver le quotidien, de le dire dans son matériau brut et le plus immédiat ?*

P.C. : Le quotidien n'est pas essentiel, présent cependant avec ses expressions, ses citations, une sorte de caisse de résonance

*C'est comme si vous vouliez présenter un espace ouvert dans le poème et donner au lecteur la liberté de commenter le texte...*

P.C. : Oui voilà, chacun vient avec ses propres souvenirs et sa propre mémoire. Je pense à cet exercice de mémoire, on imagine un palais avec plusieurs chambres et dans chaque chambre on met différentes choses, différents mots, dont on veut se souvenir. C'est un peu la même chose quand on propose un lieu vide, un texte dans le cas présent, où chacun peut projeter ses images, je pense aussi à des jeux, vous avez dû voir dans les foires, cela existe encore, un bois peint représentant un marin par exemple, une ouverture à la place du visage où l'on met la tête, dans cette fête on devient marin le temps d'une photo. Tout le monde connaît dans sa vie des Jeanne ou des Pierre, et dès qu'on voit Jeanne apparaître dans un récit, on se demande : « est-ce qu'elle ressemble à la Jeanne que j'ai connue moi ». C'est plutôt des personnages qui circulent pour capter la mémoire de l'autre plus que la mémoire de l'auteur.

*L'effet irréel qui se dégage de certaines images, en particulier de celles de Nocera, comme par exemple l'image des enfants qui sont traversés par des armes blanches sans avoir mal (Nocera, p. 18) ou celle du crocodile géant qui se dirige vers la mer entre deux haies de soldats (Nocera, p. 18) provient-il d'une pure fiction ou tout simplement de rêves de nuit ?*

P.C. : Je viens d'un monde catholique qui est fait de récits de la vie des saints. En colonie de vacances, le soir, un prêtre racontait des histoires aux enfants avant de dormir, ces histoires parlaient souvent de saints que l'on torturait, décapitait, mais qui, proches de Dieu, ne souffraient pas. C'est peut-être ce monde qui se retrouve dans Nocera. Je reviens sur la question des lieux géographiques parce que c'est très important dans mon esprit, il y a une ville haute à Cannes qui est d'ailleurs relativement belle, une ville basse qui n'a aucun intérêt, et la mer. On est un dans un champ théâtral très limité, il y a la vieille ville, la ville nouvelle, la plage et la montagne autour, là-dedans, comme dans un théâtre. En fixant son imaginaire, sa rêverie, des choses se passent, il y a les bateaux de guerre, ce sont des bateaux de guerre américains en escale dans la rade avant le départ pour le Vietnam dans les années 60, il y a des marins qui sont dans la ville, des hommes et des femmes sur la Croisette qui regardent, des enfants qui jouent sur la plage . A Cannes, il n'y a pas de guerre, les enfants restent des enfants, jouent à la guerre.

*Est-ce qu'une « explication », une « interprétation » vous paraissent valides ? Est-ce que l'on doit se contenter de la suggestion sans chercher à la préciser ?*

P.C. : Une explication, je ne pense pas, sauf des références, des imageries sulpiciennes, ou des choses comme cela. Il y a toujours ces saints qui subissent le martyr, etc... Oui, c'est une culture que j'ai eue, en tout cas qui perdure, qui persiste, c'est évident, et aussi le goût de... j'allais souvent en Italie vers l'âge de 12 ans, dans les églises il y a toutes ces représentations de l'Enfer, et c'est vrai que la représentation de l'Enfer était terrifiante, et l'étrange c'est que l'on s'habitue à tous ces carnages. Ce qui était assez étonnant dans les églises, dans les représentations religieuses, c'est le nombre de gens torturés, tués, sans manifester de souffrance ou d'inquiétude car ils sont proches de Dieu. Je crois qu'il y a beaucoup de cette influence dans *Nocera*, ce n'est pas de la cruauté, c'est la contemplation de la non-souffrance.

*Ne peut-on pas donc parler d'une influence du surréalisme sur votre manière de construire ces images ?*

P.C. : C'est plutôt la liberté qui me fascinait dans le surréalisme

*L'aspect ludique de votre écriture est fortement remarquable dans certains poèmes, en particulier, dans ceux de Rendez-vous sur la Roya. Il se manifeste à travers l'emploi de*

*plusieurs procédés dont le plus courant qui est : la création d'une certaine logique entre le titre du poème et son corps. Les exemples en sont nombreux ; nous en citons « Courtes phrases sans suite (1) » (p. 44), « Petits noms » (p. 45), « Courtes phrases sans suite (2) » (p. 47). Cette démarche poétique n'est-elle pas une tentative de compenser un sens qui refuse de se préciser dans les vers ?*

P.C. : Il y a plaisir et inquiétude de l'instant passé avec un mot, en même temps, les mots peuvent être interprétés différemment, une façon d'être bousculé et de garder l'équilibre

*Peut-on parler à ce propos d'une influence oulipienne sur votre manière de construire le poème ?*

P.C. : Probablement, l'aspect ludique et sévère

*Le voyage constitue une source considérable pour votre poésie. Vous citez beaucoup de toponymes et de choses vues. Mais on a toujours l'impression que vous préférez voyager en photographe plutôt qu'en poète, dans votre poème. De produire plutôt des instantanés que des récits. La superposition des images, l'absence du récit, la réduction minimale des effets, l'ellipse, la condensation en fragments, etc... ne sont-ils pas de procédés rapprochant beaucoup votre écriture du mode de captation de la photographie ? Comme dans l'exemple suivant :*

***Portofino***

*Une route de corniche, de belles vues. Des infirmières*

*Jouent aux dés*

*Une maison neuve au sommet de la colline.*

*(Rendez-vous sur la Roya, p. 85)*

P.C. : Le nom de Valéry Larbaud (p. 85), qui a bien connu à Portofino, précède les lignes que vous citez, j'aime beaucoup Valéry Larbaud, je pense que les sonorités Larbaud/Portofino jouent, c'est un plaisir d'évocation, on déforme la réalité pour y être bien. C'est une sorte de *Mille et une Nuits* personnel.

*Par cette méthode basée sur l'objectivation du quotidien et la mécanique de la captation et de l'enregistrement photographique, mais aussi sur la discontinuité, n'êtes-vous pas en train de*

*vous opposer à la méthode émotionnelle et linéaire que choisissent certains poètes pour raconter leur vécu, comme James Sacré par exemple ?*

P.C. : C'est un système discontinu, de mon côté, en effet. La discontinuité ne me paraît toujours pas seulement créatrice mais elle est distrayante d'une certaine façon. La distraction, est un élément important, ne pas savoir ce qui vient deux minutes après. Au cinéma, quand vous regardez un film, vous ne savez pas toujours ce qui va se passer. J'aime certaines formes de cinéma, notamment le cinéma muet, parce qu'il y avait une grande intensité, à défaut de mots, une violence des gestes, toujours surprenantes car excessive, imprévisible. J'ai lu dernièrement presque seize volumes de Fantômas. Ce qui est assez étonnant c'est que l'on ne sait jamais ce qui va se passer la page d'après, il y a constamment un renouvellement de situation, et du coup on est pris complètement dans un vertige. C'est un peu comme l'improvisation, dans le casino de Cannes par exemple, le dimanche il y avait un homme un artiste qui demandait : « donnez-moi quatre mots », avec ces quatre mots il improvisait un poème où l'on retrouvait les quatre mots du début ; chèvre, marquis, luge, voyage par exemple, pour moi, âgé de treize ou quatorze ans c'était miraculeux. C'est toujours cette nostalgie des gens qui improvisent, cela m'a toujours paru fascinant, des gens qui arrivent à construire une cohérence rapidement, un tout petit théâtre, quelques secondes.

*Vous êtes peintre et photographe avant d'être poète. y-a-t-il des tableaux ou des photos qui sont à l'origine de certains de vos poèmes ?*

P.C. : Je ne crois pas, plutôt les images d'un rêve sont à l'origine de certains textes.

*Dans certains de vos poèmes comme par exemple « Georges, Odette » (RSR, p. 49), ou « Nicole » RSR, p. 63), nous pouvons, malgré le fragment et l'hétérogénéité des vers, repérer des images cohérentes qui parlent du même sujet qui est souvent résumé par le titre. La question est très proche du jeu de puzzle qu'on assemble pour faire un dessin sauf que dans le poème on doit assembler des images pour composer comme une sorte de de micro-récit. Peut-on parler ici d'une nouvelle technique poétique qui s'écrit à la manière des planches de polygrammes ?*

P.C. : Oui, en tout cas, « Odette », cela se passe au Père-Lachaise, tout se passe dans ce cimetière, et tout est possible dans ce lieu, alors du coup il y a des rencontres de morts et de

vivants, c'est un monde qui combine un peu tout, morts et fantômes, vivants en deuil et promeneurs, végétation, fleurs, animaux en pierre, animaux vivants il y a des chats qui se baladent partout, une sorte de foisonnement. C'est un lieu unique, dans « Odette », cela se passe toujours dans le même endroit.

*Y-a-t-il des personnes réelles dans les textes ?*

P.C. : Effectivement dans l'un des rares textes où Odette existait et vivait dans ce quartier de Paris.

*Peut-on dire que la photographie a contribué à la fragmentation de votre écriture ?*

P.C. : D'une certaine façon. Les premières photographies que j'ai faites, c'était à Beyrouth en 1962, étaient les rochers qui entouraient la grande jetée qui allait jusqu'à l'Université Américaine. Un seul sujet que je photographiais systématiquement à un mètre de distance. Est né de ce parti pris un monde divers, fantastique et cohérent avec paysages, rivières, cavernes et monstres. Dans certains travaux que j'ai réalisés, vous prenez une image, une photo d'un cavalier dans la forêt, vous agrandissez l'image, par exemple, à 1000 %, vous découpez l'image obtenue en dix morceaux, chaque morceau devient autonome mais l'ensemble de ces images créées et présentées l'une à côté de l'autre donne le sentiment d'un monde immense et définitif, chaque élément participe du même monde que le cavalier de départ, elles l'accompagnent. C'est du même ordre que ces textes dans lesquels il y a un système qui se développe comme cela, qui donne l'illusion d'être cohérent, mais ce n'est qu'une sorte de serpent qui se nourrit de lui-même... L'image apparaît d'une certaine façon autonome. Elle se nourrit d'elle-même. Les personnages sont mus très souvent par la sonorité de leur nom. Henri Thomas qui a fait une préface très belle de *Nocera*, était étonné par Caraman, il se demandait d'où il venait, ayant connu lui-même une famille Caraman dans le nord de la France. Pour moi c'était un peu le plaisir d'un certain exotisme, le côté turc de Caraman.

*Caraman est-il un personnage réel ?*

P.C. : Non, mais je crois qu'il y a avait en effet des Caraman en Turquie, et puis le coté potentat, quelqu'un qui a tous les pouvoirs.

*Vous introduisez dans votre langage poétique des fragments de discours et des énoncés anonymes, des bribes de conversations en différentes langues. Cette polyphonie ne désigne-t-elle pas une quête d'authenticité et de transparence de l'écriture ?*

P.C. : Je pense plutôt à des prises de vues différentes mais toujours sur le même sujet, parfois cela peut obscurcir, l'exemple connu du film *Blow up* d'Antonioni, plus on agrandit un détail, moins le sujet se révèle.

*Ces énoncés, sont-ils des captations de sons ?*

P.C. : Ce sont des captations de vie à l'extérieur. Dans un film de Brian de Palma, quelqu'un sur un pont fait une enquête sur le chant des oiseaux qu'il capte avec un magnétophone, un crime a lieu, s'ajoutent divers sons, sur la bande magnétique, crissement des pneus d'une voiture, voix diverses, bruit d'un coup de revolver etc., A partir de cette prise de son, plusieurs réalités sont possibles, et c'est en partie le sujet du film. C'est vrai que lorsque vous entendez des fragments de conversation, cela crée des sortes de « captations », qui donnent le sentiment de quelque chose de familier, ouvert mais qui reste mystérieux. Donc je pense que oui, c'est plus de cet ordre-là.

*Peut-on dire que l'hétérogénéité métrique et la tension rythmique sont simplement la marque de la pluralité du réel ?*

P.C. : Oui, je pense que oui, il n'y a pas une intention d'imposer une écriture. Il s'agit surtout d'une sténographie.

*Le recours à la répétition comme dans « Variations 1 » (RSR, p. 42) et « Variation 2 » (RSR, p. 43) et parfois dans les jeux de mots et la création des rimes internes n'est-il pas un procédé recherché pour créer un effet de poéticité des textes qui se situent à la limite de la poésie ?*

P.C. : Il y a une volonté d'occuper un espace en ne perdant rien, en n'oubliant rien. Quand vous faites une liste de courses avant d'aller au marché, vous avez une liste sur laquelle il y a écrits une dizaine d'articles, pour ne pas oublier ce que vous devez acheter. Autre addition de l'ordre de la mémoire pour ne pas oublier les images qui viennent, les rappeler, les appeler constamment c'est un « recours à la répétition », une manière de lutter, de protéger la mémoire, je crois. Une lutte contre l'oubli avec des effets « poétiques », non prévus qui

souvent relèvent de la litanie, qui jouent de la durée. On occupe un espace avec des sons, des mots, en attendant quelque chose de différent, un roulement de tambour sans évènement.

*Votre « je » est souvent brisé et reste souvent discret. Je me demande s'il y avait une autre logique significative que la quête de la neutralité des phrases.*

P.C. : Quelqu'un qui m'a demandé : pourquoi vous protéger derrière des prénoms ? Les prénoms, ce n'est pas du tout une protection. Pour se libérer d'une phrase, les gens disent souvent « dit-il » ou « dit-elle », pour dire qu'on n'est pas responsable de la phrase. « Il fait beau ». « Dit-il » cela nous donne une distance. Je crois que les noms ou les prénoms, c'est plutôt une distance ou du moins une liberté qu'on laisse aux personnages plutôt qu'un « je » qui se diffuse partout. Si vous voulez l'essentiel, c'est rester spectateur et non pas acteur. C'est le côté spectacle qui m'intéresse. Moins on est impliqué dans la vie des personnages, plus on les accepte, on les regarde vivre avec une sorte de curiosité.

*Vous préférez mettre l'accent sur les faits plus que sur la manière de les transporter...*

P.C. : Dans le film « Le Troisième Homme » d'Orson Welles, un des personnages (trafiquant de drogue) sur la grande roue de la foire du Prater à Vienne regarde la foule à ses pieds et note son indifférence à leur destin, à leur mort parce qu'il est très haut, très loin. Mais, quand on est loin, on n'est pas indifférent, on a des vues multiples, on englobe des gens très différents, on ne peut pas se cantonner à un ou deux ou trois. Comme dans la peinture de Breughel ou de Jérôme Bosch, on voit de loin les choses, cela nous permet une empathie, on n'est pas d'un côté ou d'un autre, sectaire si vous voulez. Un groupe de gens de vingt personnes ou quinze personnes, il y a toute une animation, toute une vie, et vous ne prenez pas parti pour l'un ou pour l'autre, vous avez cette sorte de joie inouïe d'un orchestre humain et vous êtes avec eux d'une certaine façon, vous êtes de tous les côtés. Je pense que la distance permet de vivre en empathie avec des éléments très divers, il n'y a pas de destin particulier.

*Des fois vous utilisez des initiales...*

P.C. : Oui, les initiales créent une ambiguïté bien entendu, une absence, une inquiétude, donc cela donne un espace nouveau, un recoin de plus, une distance de plus. Il n'y a aucune discrétion, c'est comme la citation, qui est souvent une manière de pouvoir dire quelque chose sans être toujours là, cela donne à chaque fois une distance différente, un éclairage différent.

*Y-a-t-il un côté artistique dans votre poésie, un travail de sélection, échantillon et de recomposition sur les images ?*

P.C. : Je ne crois pas, non, il n'y a pas de sélection, les choses viennent immédiatement, elles s'organisent immédiatement dans l'espace. Tout cela est complexe. Souvent dans les rêves, vous avez une, deux, trois ou quatre informations qui viennent de la veille, une maison que vous avez entrevue, les souvenirs d'un voyage, et quelqu'un qui s'éloigne de vous ou l'autre que vous aimez, une bribe de conversation, et dans le rêve, ces différents éléments s'organisent pour fabriquer une histoire dont vous vous souviendrez peut-être au réveil. Quand vous vous réveillez, votre rêve vous paraît incompréhensible. Ces personnages qui se retrouvent, qui disparaissent et qui s'aiment vivent une histoire qui n'est pas réaliste, mais tout simplement ils sont liés par une force d'attraction, les personnages, les uns par rapport aux autres créent des aventures. L'espace autour d'eux, est fictif en partie, mais il faut quand même un espace pour qu'il y ait rêve, récit, d'où l'importance des paysages réels ou faux, des noms, prénoms, leur force est d'être là

*Y-a-t-il des images de Nocera faisant partie de cette esthétique, comme par exemple l'image de l'archer ?*

P.C. : Oui, l'archer peut appartenir à l'imaginaire pur, ou cela peut être un archer qui appartient à un tableau italien du XIII<sup>e</sup> siècle, ou cela peut être un archer construit de toute pièce. Par exemple, les noms des rues à Rouen, parce que je vis à Rouen, il y a la rue du Pont de l'Arquet. Quand vous pensez dans une demi-rêverie, dans un demi-sommeil, à cette rue du Pont de l'Arquet qui fait 150 mètres et qui n'a pas beaucoup d'intérêt, immédiatement, il y a quelque chose de guerrier qui se passe. C'est la sonorité qui nous ramène vers un aspect militaire.

*Sur le réalisme de Nocera...*

P.C. : Je me demande si ce n'est pas une sorte de réalisme idéal, comme une cité idéale créée par un architecte au service du prince ou de l'évêque où tout est concentré, palais, église, place, théâtre, je pense à certaines villes italiennes, telles Pienza, Sabbioneta ou Vigevano, ce sont des villes « fabriquées » par un seul individu. *Tuer, etc.*, se passe à la place des Victoires à Paris. Cette place est ronde avec plusieurs ouvertures, c'est comme un plateau de théâtre il y



a beaucoup d'acteurs qui peuvent entrer ou sortir. Mais en fait, le lieu géographique, ici la place des Victoires n'est pas du tout importante en tant que telle, elle est importante comme une place idéale où on va, on vient. C'est un peu comme la place Bellecour à Lyon ce sont des lieux où les gens se croisent.

## Entretien avec James Sacré, le 27 novembre 2015

*Vous mettez la poésie au cœur de la vie quotidienne en traduisant votre expérience vécue en gestes poétiques. Par ce retour vers le quotidien, ne tentez-vous pas de rendre à la poésie son sens perdu à cause des productions surréalistes ?*

J.S. : Je ne veux pas affirmer qu'il faut que la poésie parle de l'expérience vécue, il s'agit simplement d'un parti pris de ma part, qui n'est même pas justifié par quoi que ce soit, c'est simplement que je ressens d'abord l'écriture d'un poème elle-même comme quelque chose de vécu. Elle se fait en gestes d'écriture comme j'ai l'habitude de dire, qui se mêlent à d'autres gestes de la vie quotidienne. Par contre, pour ce qui est du surréalisme, je ne l'aime pas trop, surtout à cause de l'importance qu'il accorde à cet outil rhétorique qu'est l'image, et aussi à cet autre, l'anaphore. C'est surtout la place donnée à l'image qui me gêne. J'aime bien les images, (nous avons la faculté de créer des images, comme celle d'avoir des sentiments, celle de travailler, de faire des tas de choses dans la vie), mais je ne vois pas pourquoi on placerait l'image au centre de l'écriture poétique au détriment de la narrativité, par exemple, et du travail sur la grammaire ou sur les articulations de la langue. En fait, les surréalistes ne sont pas très novateurs au niveau du travail sur la langue. Il ne s'agit pour eux, souvent, que de faire jouer des images les unes avec les autres.

*Donc vous faites partie des poètes tentant de rendre à la poésie son identité esthétique et sémantique perdue disons...*

J.S. : Il y a toujours production de sens et d'épaisseur sémantique dès qu'on met plusieurs mots ensemble. Les surréalistes avec leurs images insistaient aussi sur le sens. Mais je ne veux pas non plus insister seulement sur le sens. Le sens est un des matériaux langagiers, comme l'image, comme la métonymie, comme la grammaire, comme n'importe quoi d'autre dans la langue. J'essaie donc d'utiliser le sens comme j'utilise le reste parce qu'il n'y a pas que du sens, parce que je pense qu'un poème, c'est autant des gestes que du sens, et quand je dis « geste », je veux dire ces sortes de mouvements qui disent quelque chose quand on est avec quelqu'un, mais sans qu'on soit sûr de ce qu'ils disent. Un poème c'est à la fois du sens et de l'imprécision, du flou, dans ce qui est dit.

*Jean Bouhier dit : « La vie c'est la poésie elle-même, c'est la création permanente, c'est la parole qui sort de la chair et non du cerveau c'est le rythme journalier et non le fin calcul d'une esthétique<sup>1</sup> ». N'êtes-vous pas d'accord avec cette conception poétique quand vous dites dans Si peu de terre, tout : « ce n'est pas toujours bien beau ce qu'on dit, quand même c'est vivant » ?*

J.S. : Oui, sans doute, mais dire que les vers ou les proses (puisqu'on peut employer les deux pour faire un poème) sont du sens vivant, ça ne veut pas dire que la poésie, c'est la vie même. Je ne pense pas que le poème (ou la poésie) soit quelque chose qui aurait un rapport exceptionnel au vivant ; les gestes du poème sont vivants comme n'importe quel autre geste. La poésie c'est d'abord les mots... qui sont vivants aussi il n'y a pas de doute, mais pour moi un poème n'est pas plus vivant que mes gestes de manger à table à midi ou de faire n'importe quoi d'autres. Je ne pense pas que les mots soient vivants au-delà de ce qu'ils donnent : leurs matières, leur aptitude à s'arranger ensemble, à créer du sens autant que des images ou du rythme, une prosodie. Evidemment, mon parti pris de m'appuyer sur l'expérience vécue pourrait faire croire que les mots ont un rapport particulier au vivant, mais ils se rapprochent du vécu plutôt parce qu'eux même sont du vécu et non pas parce qu'ils seraient un outil qui permettrait de parler d'un « vrai » vécu. Différents vécus se mêlent dans le poème : ce que transportent la mémoire, les souvenirs, l'affectivité, se mêlent probablement à ce que les mots peuvent être ensemble, dans leurs arrangements, leurs sonorités, dans leur rythme également vivant.

*C'est comme vous l'aviez déjà dit, dans un entretien avec Tristan Hordé : « les mots du poème ne décrivent peut-être pas une réalité, un paysage [...] je pense que c'est plutôt un tel paysage qui donne des mots au poème »...*

J.S. : Voilà, mais tout comme ça peut être le paysage, ça peut être aussi bien un visage, ça peut être quelqu'un qu'on aimait, ça peut être ce qu'on voit, ce qu'on entend, ou ça peut être un autre poème ou les mots qu'on vient d'écrire, qui en appellent d'autres ; ce qui donne les mots du poème, vraiment ça peut être tout et n'importe quoi.

*N'est-ce pas là une tentative de rappeler ce paysage par les mots du poème ?*

---

<sup>1</sup> Jean Bouhier, *Les poètes de l'école de Rochefort*, op. cit., p. 319.

J.S. : Non, je ne pense pas que ça soit vraiment cela. Je pense qu'il s'agit d'une relation de vécu avec mes mots, autant qu'avec les souvenirs ou qu'avec le présent (si j'écris par exemple sur le motif ou à une table de café avec quelqu'un). Le poème est à la fin plutôt ce mixte du vécu avec les mots et du vécu avec le monde et moi-même.

*Peut-on parler d'une certaine influence venue de l'école de Rochefort ?*

J.S. : Non, pas vraiment. Quand j'étais tout jeune cependant, j'ai appartenu à un groupe autour d'une revue qui s'appelait *Promesse*, et qui avait une grande admiration pour René Guy Cadou. Il y a un certain lyrisme que j'aime chez Cadou, mais chez lui il y a quand même tout un côté religieux qui affleure assez souvent et qui m'est complètement étranger. Il y a quand même chez Cadou une sorte de matérialisme du langage : il est évident qu'il écoute, qu'il entend les mots qu'il écrit dans ses formulations, dans ses rythmes, mais il y a aussi cette valorisation de la poésie qui m'est étrangère également.

*Vous dites dans Une fin d'après-midi à Marrakech : « j'aimerais pouvoir écrire des poèmes très figuratifs ». Dans quel sens doit-on comprendre le mot « figuratif » ?*

J.S. : Quand j'ai dit cela dans ce poème, c'était un peu avec le sentiment qu'avec des mots justement, on ne peut pas vraiment être figuratif comme peut l'être un peintre. J'envie les peintres, les « figuratifs » aussi bien que les peintres abstraits qui eux figurent ce qu'est une couleur, ce qu'est une forme, ou ce qu'est un dessin. Les peintres dits « figuratifs » figurent ce qui paraît devant leurs yeux, tandis qu'avec les mots, on est presque tout de suite dans l'abstraction, même quand on se voudrait très concret on reste un pied pris dans le dictionnaire, et l'abstraction des dictionnaires, ce n'est pas non plus, contrairement à la peinture abstraite, tellement de la couleur ni des formes figurées. Avec les mots, on éprouve facilement un manque de matérialité. Voilà, j'ai dit cette phrase comme avec une sorte de regret de ne pas pouvoir être plus lié au visible, je voudrais que le poème rende ce qu'il dit visible. Bon, il est audible c'est déjà quelque chose qui le lie à nos sens, mais j'ai un goût particulier pour la peinture, et c'est à cette impossibilité d'être peintre avec un poème que j'ai pensé.

*N'est-ce pas un regret pour le rêve ou pour l'imagination ?*

J.S. : Non, j'ai rarement recours au rêve, d'abord je ne me souviens pas de beaucoup de rêves, et en général, ils sont plutôt assez clairs, comme d'être avec quelqu'un de connu dans un lieu assez familier, donc, mes rêves ne me posent pas trop de problèmes. En fait c'est compliqué de saisir cette notion du « figuratif » dans un poème parce que même si je prends une image qui ferait figure visible, il s'agit quand même toujours de mots qui tout de suite m'emportent ailleurs que dans les éléments figuratifs qui ont pu d'abord me frapper. Le mot « figure » fait penser à la rhétorique également... alors peut-être que le poème est figuratif dans la mesure où il exhibe la rhétorique et les façons de faire des poèmes. Là peut-être le poème donne effectivement à voir les figures et les mots qu'il emploie en produisant du sens, le poème montre qu'il produit du sens. Le poème utilise aussi ce que lui donne l'extérieur et ainsi il figure effectivement un peu l'extérieur. Mais je crois qu'il figure surtout ce qui se passe dans le poème, la matérialité même du poème, une matérialité qui ne se réduit pas à l'encre ou à la calligraphie, parce que les mots emportent vers le sens, vers l'imagination vers la rêverie, vers pleins de choses. Comme c'est le cas aussi pour la matérialité des choses, on n'en finit pas de décrire un arbre, on n'est pas sûr de décrire l'arbre qu'on voit, et même si on l'écrit d'une façon scientifique, quelques décennies plus tard un autre savant arrive et nous le décrit autrement, donc vous voyez, la matérialité des mots ou des choses n'est jamais quelque chose, de saisissable complètement ou définitivement.

*Vous tentez parfois d'écrire des poèmes à la manière pongienne, notamment dans Si peu de terre tout où vous dites : « Qu'est-ce qu'on peut faire / Avec un mot donné / à la clef d'un poème », comme si vous vouliez prendre le mot pour lui-même comme un objet pour le poème. Cependant, vous ne tardez pas à en donner une réflexion subjective. C'est ainsi que vous expliquez le sens du mot « matin » : « Matin comme un tracteur/ comme un cœur, tout un orchestre à la campagne » (SPT, p. 37). Peut-on voir dans cette façon de définir les choses une démarche opposée à la manière objective de Ponge ?*

J.S. : J'aime beaucoup Ponge, mais avec quelques réserves parce que Ponge aussi valorise beaucoup le poème, en même temps qu'il aime l'ancrer dans un seul dictionnaire lui aussi fortement valorisé : le Littré. Et puis Ponge n'est pas vraiment « objectiviste » d'ailleurs (ce qui n'est pas pour me déplaire) cela se voit par exemple à travers cette célèbre série de mots : « objet », « objeu » et « objoie ». Le monde « objectif » donc, le langage avec « objeu » et la subjectivité dans « objoie ».

À chaque fois que je prends un objet, et c'est vrai que j'aime bien écrire autour d'un objet en quelque sorte thématique comme par exemple, les bouteilles, les objets en verre, l'âne, le renard, ou l'escargot, etc. Ce point de départ qui me vient, je ne sais pas trop pourquoi, à cause de ce que j'ai vécu probablement, à cause des lectures que j'ai faites, etc. met en œuvre, non seulement ce qu'on pourrait appeler l'objectivité, mais tout ce qui l'accompagne forcément en mes pensées et mes sentiments ; l'objectivité en poésie, c'est une utopie, chez tous les poètes y compris Francis Ponge.

*Vous faites recours au vécu afin de donner peut-être un sens à ces objets...*

J.S. : Ce n'est pas pour leur donner un sens. Ce recours au vécu vient du fait que j'ai le parti pris de lier l'écriture du poème au vécu, et donc dès que j'ai un objet devant moi, ou dans ma pensée, le vécu, que ce soit par le souvenir ou à cause de l'expérience présente, est forcément là pour bousculer ce qui se passe dans le poème, le bousculer ou le nourrir ou le colorer d'une façon ou d'une autre etc., mais toujours sans vraiment de but précis. Disons que si j'ai un but quand j'écris un poème, c'est celui d'écrire un poème. A un certain moment, quand on arrête le poème, on considère souvent que le but est sans doute en quelque sorte atteint, mais si on y réfléchit un peu, on ne sait pas vraiment ce qu'on a atteint. Il y a un poème là sur la page, et tout ce qu'il me reste à faire, c'est de relire mon poème et d'essayer de savoir ce qu'il me veut ou ce qu'il veut, etc..., et quand je referai la lecture demain, il me mènera ailleurs éventuellement. Autour d'un objet et à travers une démarche apparemment pongienne, se crée un ensemble de mouvements, un rassemblement de mots, qui ne prétendent plus vraiment dire un objet d'une façon précise, mais qui disent un poème sans trop savoir ce qu'est un poème ni ce qu'est la poésie.

*Dans Une fin d'après-midi à Marrakech, vous préférez la fréquentation des endroits populaires et ruraux à celle des endroits modernes. Y-a-t-il un lien entre le paysage simple et l'acte de l'écriture ?*

J.S. : C'est parce que vous êtes dans ce livre, *Une fin d'après-midi à Marrakech*. Effectivement, on y est plutôt dans un environnement rural, un peu trivial, qui n'a rien de savant, d'élégant, etc., mais j'ai d'autres livres, où il y a des villes ou des choses qui ne sont pas forcément des choses paysannes ou rurales.

Il y a peut-être deux explications à cela d'une part, je viens d'une petite ferme vendéenne où j'ai vécu jusqu'à la fin de mon adolescence tout en étant au collège, au lycée. Donc c'est là où j'ai pêché mon vocabulaire, des façons d'être, des façons de vivre, des façons de juger, de penser etc. D'une part, donc, il y a cette influence forcément du milieu, et d'autre part il y a aussi mon désir ne pas établir de hiérarchie entre diverses façons de vivre. Je n'ai pas trouvé plus de richesse sur un campus universitaire américain où j'ai vécu quand même longtemps que dans le petit village vendéen perdu de mon enfance. Je trouve que les gens dans l'un et l'autre endroit peuvent être également intéressants ou également bêtement prétentieux. Et pour ce qui est du langage, je n'aime pas non plus que les poèmes aient un langage particulier, « noble » ou « élevé », etc. Et puisque vous posez la question du simple, chez Bonnefoy par exemple, que j'estime beaucoup et qui m'a apporté beaucoup aussi, avec ses premiers livres, le langage est presque toujours recherché et noble en quelques sorte. Ses poèmes comportent bien des mots simples, et il parle beaucoup d'employer des mots simples dans ses essais, mais quand il emploie ces mots simples il les remplit tellement de philosophie qu'au lieu d'être des mots simples de tous les jours, ces mots deviennent des quasis concepts alors qu'il lutte contre l'usage du concept en poésie. Pour moi, j'aimerais que, dans un poème, n'importe quel niveau de langage, puisse jouer avec n'importe quel autre, qu'on puisse être dans le même poème à la fois grossier et délicat et ne pas comme le fait par exemple le dictionnaire français, établir des hiérarchies dans le vocabulaire, trier comme le dictionnaire entre les mots familiers, les mots vulgaires, sans dire pour les autres qu'ils sont convenables parce que cela va de soi apparemment. Je n'aime pas cette mise à l'écart de ces mots « familiers » ou « vulgaires » pas plus que la mise à l'écart de beaucoup d'anciens mots, la mise à l'écart des mots un peu patoisants, la mise à l'écart des « fautes » de grammaire qu'on utilise dans la langue courante, des formulations grammaticales de la langue parlée, qui ne sont jamais relevées ni dans les dictionnaires ni dans les grammaires, et qui sont pourtant très vivantes dans la langue de tous les jours, etc. Donc, j'aimerais bien ne pas mettre en place ce genre de hiérarchie. Par ailleurs je n'aime pas forcément que les mots simples, et dans mes textes il y a des tas de mots qui sont des mots précieux et le lecteur aura besoin de chercher dans le dictionnaire ce que veut dire le mot « arrhize » ou ce que veut dire le mot « airure », puis également des mots patoisants, vous voyez, je ne suis pas forcément à la recherche des mots simples.

*Vous utilisez donc les mots que le paysage ou des lieux vous donnent, comme par exemple, la maison de Jillali... cet endroit vous donne beaucoup de mots malgré sa simplicité...*

J.S. : Oui, effectivement, ça peut être souvent des mots simples étant donné les milieux que je fréquente. Mais « un milieu simple », c'est aussi une expression mal venue parce que les « milieux » ne sont jamais aussi simples qu'on pourrait croire, vous le constatez vous-même en notant que cette maison me donne beaucoup de mots. Et puis ce n'est pas la simplicité en soi qui m'importe. J'aimerais surtout que mon poème soit lisible pour n'importe qui, voilà, et peut-être que là ce n'est pas exactement rejoindre la simplicité, mais plutôt une idée de lisibilité pour que le geste du poème puisse toucher éventuellement n'importe qui d'autre.

*Le voyage constitue une source très importante pour l'écriture du poème. Celui-ci devient comme une caméra qui vous accompagne partout pour marquer votre présence dans tel ou tel endroit. Avez-vous pensé à faire du poème comme une sorte de témoin de votre vécu ou de votre existence ?*

J.S. : Non, le voyage est important parce que je voyage souvent en voiture, je marche aussi, parce que se déplacer a, d'une part, affaire avec le rythme, quand le paysage défile on est vraiment dans un rythme et donc ça vient aussi dans l'arrangement des mots, donc c'est important pour ça. Le voyage, à la fois dans l'espace et dans le temps, est également quelque chose qui fait bouger le paysage, qui fait bouger les cultures dans lesquelles on arrive ou celles d'où on vient. Le voyage, mais je ne voudrais pas valoriser le voyage... un poète taoïste qui resterait toute sa vie assis devant la porte de sa cabane, pourrait écrire mille choses merveilleuses. Pour moi, le voyage met beaucoup de choses en mouvement et certes il témoigne de mon passage ici ou là mais ce n'est pas le but recherché. Il n'y a d'ailleurs pas de but recherché : puisque je voyage, des mots arrivent et ce que j'appelle des poèmes.

*Le poème met l'accent parfois sur l'aspect pauvre et usé des choses, comme par exemple les machines agricoles à la ferme, l'aspect misérable du théâtre chiottique public à Marrakech, etc. Reconnaissez-vous un certain engagement pour les classes moyennes ? Comme par exemple la classe des paysans, ou s'agit-il tout simplement d'une recherche de fidélité de l'expression, de transmettre un quotidien tel que vous l'avez vécu ou rencontré ?*

J.S. : J'aime bien tout ce qui est usé parce que ce qui est usé en général c'est ce qui a vécu. Derrière l'usure il y a toujours la merveille et le mystère d'avoir vécu. Effectivement, j'ai ce goût, de l'usure, du pauvre, du mal entretenu, et peut-être qu'en même temps, il y a une sorte de pitié, mal venue, pour le mal fait. Plus profondément, il y a aussi ce problème que j'ai



toujours de perdre le brouillon dans le poème que j'écris, c'est-à-dire, en somme de perdre ce qui n'était pas abouti ce qui était pauvre en quelque sorte. J'aimerais bien pouvoir garder ce brouillon dans le poème même. Bien sûr ça ne se fait jamais. L'usure et la misère du monde ça serait un peu comme retrouver la même chose, ce n'est pas vraiment à cause d'un quelconque engagement que j'y suis sensible. Je pense que c'est plutôt à cause de mon enfance et de l'adolescence probablement, ce n'est nullement un engagement pour défendre par exemple ce qui est réellement paysan parce que le monde paysan c'est comme le reste il y a dedans des choses que j'aime beaucoup et des choses que je n'aime vraiment pas. Je n'ai pas forcément envie de défendre systématiquement le monde paysan.

*S'agit-il d'une nostalgie qui s'échappe d'une manière indirecte ?*

J.S. : Non, je n'ai pas la nostalgie de mon enfance, ni de mon adolescence, elles étaient à la fois agréables et désagréables. Cela a eu lieu et la vie continue d'exister dans le fond de la même façon : elle est toujours à la fois agréable et désagréable. Non, il ne s'agit pas de nostalgie... il y a le passé d'où on vient, ce qu'on a été, cela pose toujours des questions parce qu'au fur et à mesure qu'on vit évidemment tout vous échappe, on a l'impression qu'on perd quelque chose d'important, un secret ou un mystère, mais en fait probablement que ce n'est rien de si essentiel que l'on perd, on continue de vivre de semblables expériences dans notre présent, et ce sera la même chose pour les jours qui viennent. Non, je n'ai pas vraiment de nostalgie du passé.

*Vous vous exprimez avec un langage oral, très proche du discours quotidien. L'oralité est-elle un élément, tout comme l'agrammaticalité, le patois et les toponymes, la narrativité, qui reflète l'authenticité et le côté vivant de votre écriture ?*

J.S. : Là encore, je n'établis pas de hiérarchie : j'aime utiliser l'oral, ou à l'occasion inventer un faux oral également, de la même façon que j'utilise des imparfaits du subjonctif ou d'autres formes grammaticales qui n'ont rien d'oral. Je désire pouvoir mettre tout ça ensemble. En plus, j'ai peut-être aussi un goût pour l'oral parce que, contrairement à celui de l'écrit, le modèle de l'oralité est beaucoup plus tolérant et accueillant. Pour l'écrit, à chaque fois qu'on vous enseigne comment écrire ou comment tourner un discours etc., c'est toute une série de règles et le refus d'un tas de choses qu'on vous impose, tandis que dans l'oralité, il n'y a pas ces contraintes. Par exemple, dans sa pratique orale, mon père va parler avec le

paysan d'à côté, soit en patois soit en mauvais français, et quand il va rencontrer le notaire, il va parler d'une façon beaucoup plus châtiée. Dans son oralité il y a toutes sortes de choses qui sont possibles. Tandis que ce n'est pas le cas dans l'écrit, souvent un peu désagréable en plus à cause de sa prétention. Mais il y a des oralités qui peuvent être prétentieuses aussi lorsqu'elles croient par exemple, comme vous venez de le suggérer, être plus capables d'authenticité. Je ne pense pas que l'oralité soit forcément plus authentique qu'un écrit très recherché. Pensez par exemple à la poésie berbère au Maroc, les poètes « improvisent », mais ils improvisent avec un bagage mémorisé de formules, et de mots. L'oralité que nous pratiquons avec les autres tous les jours, c'est la même chose, ce n'est pas forcément quelque chose d'immédiat et d'« authentique », c'est, le plus souvent, remuer tout un ensemble de formules, de mots communs, de tas de choses qu'on a mémorisés.

*Vous ne faites pas de différence entre prose et vers. Pourtant on a l'impression que lorsque vous faites une description détaillée d'un paysage vous avez recours le plus souvent à la prose poétique. La prose ne constitue-elle pas ainsi pour vous un moyen privilégié pour toucher la profondeur du paysage ?*

J.S. : Quand je dis un paysage, ce n'est pas forcément en prose. Même dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, par exemple, beaucoup de poèmes qui parlent du quotidien ou d'un paysage, sont en vers.

*On a l'impression que quand il s'agit d'un récit de voyage dans l'espace, vous avez souvent recours à la prose alors que quand il s'agit d'un souvenir où, comme vous le dites, d'un voyage dans temps, vous écrivez en vers...*

J.S. : Je le fais peut-être parce que c'est dans ma culture, ces espèces de séparation entre prose et vers, mais j'aimerais bien ne pas forcément le faire. J'aime écrire des paysages ou des promenades en vers autant qu'en prose. La seule différence qu'il y a entre le vers et la prose, pour moi, c'est que le vers s'arrête rapidement, il ne remplit pas toute une ligne en général, ou il en remplit deux si c'est un verset, six ou sept si c'est un paragraphe, ou bien il remplit tout un livre et on dira alors qu'il s'agit d'une prose suivie. Il n'y a pas vraiment de différence entre les vers et prose, sinon cette coupure plus rapide du vers et qui n'a pas lieu tout de suite dans la prose. Cela a sans doute une influence sur le rythme surtout, ça peut aussi avoir une influence sur des constructions particulièrement condensées dans le vers, mais ce n'est pas

obligé, et on peut avoir des proses où on peut casser les mots les uns contre les autres d'une façon très serrée également. Je ne fais donc pas vraiment de différence entre les deux : il s'agit d'écrire des lignes plus ou moins longues, et à l'intérieure de ces lignes, j'ai des problèmes de rythme, des problèmes de déroulements grammaticaux ou prosodiques, etc. qui sont les mêmes en prose et en vers. Il est vrai que si j'écris vraiment des vers très courts mettant comme ceux de certaines strophes des « Djinns » de Victor Hugo, j'obtiens un rythme très heurté... il est un peu difficile d'avoir quelque chose de très déliée avec ce genre de vers, c'est vrai, mais ce n'est pas parce que le vers conviendrait mieux à du rythme haché ou heurté, c'est simplement parce j'ai choisi une mesure de ligne très courte pour écrire.

*Votre poésie renoue fortement avec le lyrisme. Mais ce lyrisme est souvent critiqué parce qu'il tend vers la modestie, voire l'humilité comme s'efforce de le monter Marie-Ange Labonne. Il se nourrit de sujets et de sentiments peu propices au charme de la poésie. Le fait de désacraliser la poésie n'est-il pas une manière de dire vrai, voire le plus vrai ?*

J.S. : Non, si je disais que désacraliser la poésie, c'est une façon de dire vrai, ça serait sacraliser la poésie autrement, en pensant que le poème va enfin, avec des moyens plus modestes, dire vrai. Je ne suis pas du tout sûr que le poème puisse dire vrai, mais par contre, oui, j'aime bien essayer de désacraliser la poésie parce que la poésie prétentieuse m'agace. Quand on parle de la poésie qui va sauver le monde, sauver une situation, apporter des lumières, etc., cela ne me parle pas, je n'y entends que de la prétention. Un cordonnier qui travaille bien ne va pas dire que sa prochaine paire de chaussure va sauver le monde.

*Attribuez-vous d'autres fonctions aux énoncés interrogatifs que celle qui assure la continuité du poème ?*

J.S. : Je pense que mes poèmes sont devenus de plus en plus interrogatifs. Dans mes premiers livres, il y avait beaucoup moins d'interrogations et beaucoup plus de... pas des affirmations fortes, mais quand même quelque chose de plus nettement affirmé. Nous sommes proches là encore de la désacralisation. Je trouve que l'interrogation est plus agréable, vivante, tolérante, qu'elle véhicule des valeurs qui me plaisent, et puis interroger vient sans doute aussi du fait de toutes les difficultés que j'ai à me préciser ce qu'est un poème pour moi, ce qu'est la poésie, etc... J'ai donc de plus en plus été conduit vers cette formulation interrogative. J'aimerais bien trouver des réponses à mes questions, mais je n'en trouve jamais. Je me souviens avoir

suivi des cours de sémiotique avec M. Greimas, et Greimas essayait, avec certains de ses étudiants de cerner ce qu'était la « poéticité » dans un poème, mais finalement, tout ce qu'ils disaient était valable pour toutes sortes de discours, ils ne découvraient rien qui aurait été spécifique au poème. Il n'y avait pas de réponses au bout de leurs recherches. J'en suis réduit donc à rester dans une espèce d'errance avec les mots pour écrire des poèmes sans savoir trop ce que je fais, où je vais, ce que ça veut dire et ce que c'est. Et toujours, de plus en plus dès que j'ai un mouvement un peu affirmatif dans un texte, il y a presque aussitôt un mouvement de retrait pour mettre en question l'affirmation qui voudrait venir.

*L'interrogation n'est-elle pas parfois une façon de suggérer au lecteur un vécu que vous ne voulez pas préciser comme dans l'exemple suivant : « peu à peu le jour on voit par la vitre (est-ce qu'on a dormi ?) Des paysans qui sont déjà dans la nuit » (Une fin d'après-midi à Marrakech, p. 169). L'interrogation ne désigne-t-elle pas ici la peine du voyage désagréable d'une façon un peu ironique ?*

J.S. : Oui, l'interrogation est intéressante aussi parce que, d'une part, elle permet cette ironie, elle me met un peu à distance, et d'autre part, effectivement, elle permet souvent de sous-entendre un peu quelque chose dont on sent que si on essayait de préciser on dirait tout autre chose. L'interrogation, en fait, c'est un espace de respiration, un espace qui permet la vie avec les choses, avec les autres, avec les mots.

*L'emploi des parenthèses parait primordial dans votre poésie. Vous y isolez des explications ou des précisions supplémentaires sur un objet quelconque. Leur fonction dépasse-elle l'assurance de la lisibilité du texte ? S'agit-il d'une mise à distance ?*

J.S. : Les parenthèses sont un peu comme l'interrogation, mais pas tout à fait la même chose parce qu'effectivement le contenu d'une parenthèse, ça peut être pour préciser, mais ça peut être aussi de l'ironie, ça peut être une façon de bousculer la linéarité, le discours qui va un peu trop sûr de lui, etc. C'est vrai, j'ai utilisé beaucoup de parenthèse, à un moment... même il y en a eu, à un moment, tellement dans le texte que cela me posait un problème. J'ai alors pensé qu'il fallait soit en mettre encore plus ou alors que je les supprime. Je ne savais plus quoi faire de ces parenthèses. Je pense que peu à peu je les ai oubliées... je les ai moins utilisées... mais elles ont eu un effet imprévu : j'ai supprimé les parenthèses et j'ai continué à écrire comme si j'avais des parenthèses, et cela a vraiment bousculé la grammaire de ma langue. À la même

époque je lisais Góngora, poète espagnol de XVII<sup>e</sup> siècle, qui chamboule énormément la syntaxe de sa langue, et la suppression de mes parenthèses a ainsi rencontré ce que me disaient les poèmes de Góngora, avec ce résultat auquel je ne m'attendais pas. C'est un peu comme si ces parenthèses abandonnées avaient altéré (mais vivifié) ma façon d'écrire... je n'écris peut-être plus que des parenthèses sans m'en apercevoir !

Bien sûr une parenthèse a souvent un rôle, disons non pas explicatif, mais ajoutant à ce qui vient d'être dit. Mais elle peut aussi mettre en doute ce qui vient d'être dit.

## Bibliographie

### Ouvrages du corpus

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, texte intégral et dossier par Dominique Carlat, Paris : Gallimard (Folioplus Classiques, n° 17), 2004.

BUCHON Max, *Poésies franc-comtoises*, Besançon : Librairie Marion (3<sup>ème</sup> édition).

CLERC Philippe, *Johannes, Hermann*, Paris : Flammarion (Poésie), 2014.

CLERC Philippe, *Nocera*, Paris : Gallimard (Blanche), 1979.

CLERC Philippe, *Rendez-vous sur la Roya*, Paris : Flammarion (Poésie), 2002.

COPPEE François, *Poésies complètes, Les Humbles*, illustrations d'Émile Boilvin et Luigi Rossi, Paris : Alphonse Lemerre, 1925.

COPPEE François, *Promenades et Intérieurs*, Alphonse Lemerre, 1920.

JACCOTTET Philippe, *À la lumière d'hiver (1977)*, précédé de *Leçons (1969)* et de *Chants d'en bas (1974)* et suivi de *Pensées sous les nuages (1983)*, Paris : Gallimard (Poésie/Gallimard), 1994.

PRUDHOMME Sully, *Épaves*, Paris : Alphonse Lemerre, 1908.

PRUDHOMME Sully, *Le Bonheur*, Paris : Alphonse Lemerre, (2<sup>e</sup> édition).

RICHEPIN Jean, *La Chanson des gueux*, choix et présentation par Marcel Paquet, préface de Jean Richepin, Paris : La Différence (Orphée), 1990.

SACRÉ James, *Si peu de terre, tout*, Chaillé-sous-les-Ormeaux : Le Dé Bleu, 2000.

SACRÉ James, *Une fin d'après-midi à Marrakech*, Marseille : Ryôan-Ji, 1988.

### Autres ouvrages des mêmes poètes

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, édition de Claude Pichois, Paris : Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), vol. I, 1973.

BAUDELAIRE Charles, *L'Art Romantique*, Paris : Louis Conard, 1925 ; rééd. Garnier Flammarion, (Littérature française), 1968.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, texte intégral et dossier par Dominique Carlat, Paris : Gallimard (Folioplus Classiques, n° 17), 2004.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, notice, notes et éclaircissements de Jacques Crepet, Paris : éd. Louis Conard, 1917 ; rééd. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, rééd. 1990.

BUCHON Max, *Essais poétiques*, vignettes par Gustave Courbet, Besançon : imp. Sainte-Agathe, 1839.

BUCHON Max, *Le Réalisme. Discussions esthétiques recueillies et commentées par Max Buchon*, introduction et notes de Frédérique Desbuissons, La Rochelle : Rumeur des Âges, 2007.

BUCHON Max, *Noëls et Chants populaires de la Franche-Comté*, Salins : Librairie Billet et Duvernois, 1883.

BUCHON Max, *Poésies franc-comtoises*, tableaux domestiques et champêtres, Salins : Librairie Billet et Duvernois, 1862.

BUCHON Max, *Poésies franc-comtoises*, Besançon : Librairie Marion (3ème édition), 1868.

BUCHON Max, *Poésies franc-comtoises*, tableaux domestiques et champêtres, Salins : imprimerie Henri Damelet, 1868.

COPPÉE François, *Des Vers français*, Paris : Alphonse Lemerre, 1906.

COPPÉE François, *Poésies (1869-1874)*, Paris : Alphonse Lemerre, 1875.

COPPÉE François, *Poésies 1869-1874*, Paris : Éditions d'Aujourd'hui, 1875.

COPPÉE François, *Poésies complètes*, illustrations d'Émile Boilvin et Luigi Rossi, Paris : Alphonse Lemerre, 1925.

COPPÉE François, *Promenades et Intérieurs*, Paris : Alphonse Lemerre, 1920.

HEBEL Johan Peter, *Poésies complètes*, traduites et suivies de *Scènes champêtres de Max Buchon*, Paris : Bonani et Droz, 1853.

JACCOTTET Philippe, *De la poésie - entretien avec Reynald-André Chalarid -*, Arléa (Poche), 2007.

JACCOTTET Philippe, *L'Entretien des muses, chroniques de poésie*, Paris : Gallimard (*Poésie/Gallimard*), 1968.

JACCOTTET Philippe, *La Promenade sous les arbres*, Lausanne : La Bibliothèque des arts (Littérature), 1988.

JACCOTTET Philippe, *La Semaison, carnets 1954-1967*, Paris : Gallimard (Blanche), 1971.

- JACCOTTET Philippe, *La Semaïson*, Lausanne : Payot, 1963.
- JACCOTTET Philippe, *Œuvres*, édition de José-Flore Tapy avec la collaboration de Hervé Ferrage, Doria Jakubec et Jean-Marc Sourdillon, préface de Fabia Pustenia, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2014.
- JACCOTTET Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris : Gallimard (*Poésie/Gallimard*), 1976.
- JACCOTTET Philippe, *Poésie 1946-1967*, préface de Jean Starobinski, Paris : Gallimard (*Poésie/Gallimard*), 1971.
- JACCOTTET Philippe, *Requiem*, suivi de *Remarques*, Montpellier : Fata Morgana, 1991.
- JACCOTTET Philippe, *Une Transaction secrète*, Paris : Gallimard (*Poésie/Gallimard*), 1987.
- PRUDHOMME Sully, *Épaves*, Paris : Alphonse Lemerre, 1908.
- PRUDHOMME Sully, *La Justice*, Alphonse Lemerre, 1878.
- PRUDHOMME Sully, *Le Bonheur*, Paris : Alphonse Lemerre, (2<sup>e</sup> édition), 1888.
- PRUDHOMME Sully, *Les Vaines tendresses*, Paris : Alphonse Lemerre, 1875.
- PRUDHOMME Sully, *Testament poétique*, Paris : Alphonse Lemerre, 1901.
- PRUDHOMME Sully, *Poésies (1865-1866), Stances et Poèmes*, Paris : Alphonse Lemerre, 1882.
- PRUDHOMME Sully, *Poésies de Sully Prudhomme : 1866-1872*, Paris : Alphonse Lemerre, 1872.
- PRUDHOMME Sully, *Poésies (1872-1878)*, Paris : Alphonse Lemerre, 1900.
- PRUDHOMME Sully, *Poésies, 1879-1888*, Paris : Alphonse Lemerre, 1888.
- RICHEPIN Jean, *La Chanson des gueux*, Paris : Maurice Dreyfous, 1881.
- RICHEPIN Jean, *La Chanson des gueux, pièces supprimées*, Bruxelles : Henry Kistemaekers, 1881.
- RICHEPIN Jean, *Les Blasphèmes*, Paris : Maurice Dreyfous, 1884.
- SACRÉ James, *America solitudes*, Marseille : éd. André Dimanche, 2010.
- SACRÉ James, *Figures qui bougent un peu*, Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 1978.
- SACRÉ James, *La Poésie, comment dire ?*, Marseille : éd. André Dimanche, 1993.



**Études critiques : recueils, entretiens et articles parus en revues, contributions de colloques, références url**

BONEU Violaine, BEDOURET-LARRABURU Sandrine, *Baudelaire, Le Spleen de Paris*, Neuilly : Atlande, 2014.

BONHOMME Béatrice, « James Sacré, entre lyrisme retenu et littéralité », dans *Chantiers du poème : prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine*, Hugues Azérad, Michaël G. Kelly, Nina Parish, Emma Wagstaff (dir.), Bern : Peter Lang, 2013, p. 241-254.

BRUNEL Pierre, *Lecture d'une œuvre, Philippe Jaccottet, cinq recueils*, Nantes : éd. du Temps, 2003.

CHAVANNE Judith, *Philippe Jaccottet : une poétique de l'ouverture*, éd. Séli Arslan, 2003.

CHRISTIN Anne-Marie, « Du Polygramme à l'espace verbal : l'œuvre double de Philippe Clerc » dans Serge Linarès (dir.), *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes : Presses Universitaire de Valenciennes, 2007, p. 388-403.

CLERC Philippe, « Entretien avec Khalil AL HMEDI », novembre 2015, Annexes, p. 407-417.

COQUELIN Benoît-Constant, *Un Poète philosophe, Sully-Prudhomme*, Paris : Paul Ollendorff éditeur, 1882.

DUBOS Jean-Claude, *Buchon Max : Scènes de la vie comtoise*, présentation par Michel Venus, Sainte-Croix : Presse du Belvédère, 2004.

ESTÈVE Edmond, *Sully Prudhomme : poète sentimental et poète philosophe*, Paris : Doivin & C<sup>ie</sup> éditeur, 1925.

FREY Hugo, *Max Buchon, et son œuvre*, Besançon : Imprimerie de l'Est, 1940.

GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, THONNERIEUX Stéphanie, *Jaccottet, poésie 1946-1967*, Neuilly : Édition Atlande (concours Lettres XX<sup>e</sup> siècle), 2003.

GUYAUX André, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2007.

BRUNETIERE Ferdinand, « Charles Baudelaire », p. 687-699 ; DULAMON Frédéric, « *Les Fleurs du Mal* par M. Charles Baudelaire », p. 179-182 ; GIDEL Charles, « Étrange et lugubre poésie ! », p. 248-260, p. 803-814 ; LAROUSSE Pierre, « Notice sur *Les Fleurs du Mal* », p. 555-559 ; SCHERER Edmond, « Charles Baudelaire », p. 545-552.

HALPERN Anne-Élisabeth (dir.), *Éventail pour Philippe Jaccottet*, L'improviste (Les Aéronautes de l'esprit), 2004.

HARAUCOURT Edmond, « François Coppée », dans *Le Correspondant*, revue mensuelle : religion, philosophie, politique, 10 avril 1908, n°2, p. 876-883.

HÉMON Camille, *La Philosophie de M. Sully Prudhomme*, Félix Alcan, 1908 [gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5681728f].

*James Sacré ou les gestes de la langue*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2010, textes dirigés et réunis par Béatrice Bonhomme, Jacques Moulin et Tristan Hordé, illustrations de Khalil El Ghrib, dans *L'Étrangère*, n° 29/30, Bruxelles : La Lettre Volée, 2012.

BONHOMME Béatrice, « Portrait du père en pointillés », p. 105-120 ; DEL FIOLE Maxime, « C'est l'intensité que je cherche à m'expliquer : la rencontre marocaine de James Sacré », p. 283-300 ; ÉMAZ Antoine, « Sacré : "La drôle de charpie que c'est le temps" », p. 155-166 ; MOULIN Jacques, « Âneries sacrées », p. 25-48 ; PINSON Jean-Claude, « De la démocratie en poésie », p. 509-512 ; SACRÉ James, « Entretien avec Alexis Pelletier », p. 481-493 ; SOULIER Catherine, « Trois petits tours : "Pour découvrir le mécanisme d'un poème" ? », p. 49-68.

*James Sacré*, actes du colloque tenu à l'Université de Pau, mai 2001, dans *Triages/Supplément*, textes réunis et présentés par Christine Van Rogger Andreucci, Saint-Benoît-du-Sault : Tarabuste, 2002.

ALEXANDRE Didier, « Poésie du "presque rien" : humilité de James Sacré ? », p. 209-220 ; COLLOT Michel, « Paysage avec », p. 15-20 ; COUTINHO-MENDÈS Ana-Paula, « "Presque rien" - Figuration du monde par James Sacré », p. 154-159 ; GÉLLINI Denis, « Pays, paysage », p. 21-29 ; LANÇON Daniel, « Un poète-voyageur : James Sacré au Maghreb », p. 37-47 ; PINSON Jean-Claude, « Poésie "naïve" et poésie "sentimentale" », p. 9-14 ; VAN ROGGER ANDREUCCI Christine, « Introduction », p. 5-8 ; VANHÈSE Gisèle, « James Sacré et la quête ulysienne du poème », p. 176-182.

*La Poésie de Philippe Jaccottet*, études recueillies par Marie-Claire Dumas avec le concours d'André Lacaux, Pierre Pachet, Jean-Yves Pouilloux, colloque organisé par l'Université de Paris VII, 27-28 janvier 1985, Paris : Honoré Champion (Unichamps), 1986.

CADY Andrea, « La mesure prosodique dans les poèmes de Philippe Jaccottet », p. 123-136 ; SANDRAS Michel, « La prosodie des poèmes de Philippe Jaccottet », p. 113-122.

LACAMBRE Geneviève, LACAMBRE Jean, *Son regard et celui de Baudelaire*, Paris : Hermann, 1990.

LAROQUE François de, « Philippe Clerc : Johannes, Hermann », <http://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-30-4/philippe-clerc-johannes-hermann>.

LE MEUR Léon, *La Vie et l'œuvre de François Coppée*, Paris : Spes, 1932.

*Lectures de Philippe Jaccottet*, textes recueillis par Bruno Blanckeman, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

BERGE-JOONEKINDT Aline, « De la sourdine à l'effacement », p. 57-70 ; HIMY-PIÉRI Laure, « “car chanter, comment chanterait-on sous ces pierres friables ?” : Jaccottet et l'hésitation de l'écriture », p. 71-86 ; MONTE Michèle, « Le vers dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », p. 169-186 ; PERDRIAULT Marguerite, « À la lumière d'hiver : deuil et passage chez Philippe Jaccottet », p. 131-152 ; SAMSON Hélène, « Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis... », p. 87-110 ; VIART Dominique, « La parole poétique de Philippe Jaccottet », p. 23-38.

LESCURE Adolphe de, *François Coppée, l'homme, la vie et l'œuvre, avec des fragments de mémoires par François Coppée*, Paris : Alphonse Lemerre, 1889.

MATHIEU Didier, « OX. Revue mensuelle. Directeur de la publication : Philippe Clerc », [https://www.academia.edu/3634503/Revue\\_ox\\_-\\_Philippe\\_Clerc](https://www.academia.edu/3634503/Revue_ox_-_Philippe_Clerc).

MATHIEU Jean-Claude, *Philippe Jaccottet : l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, José Corti (Les Essais), 2003.

MAULPOIX Jean-Michel, « Élément d'un cours sur l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet », <http://www.maulpoix.net/Jaccottetcours.htm>.

MONTE Michèle, « L'Éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz », dans *Babel*, 34/1, p. 257-281.

MONTE Michèle, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris : Honoré Champion (Babeliana), 2004.

MORICE Henri, *La Poésie de Sully Prudhomme*, Paris : Pierre Téqui, 1920.

ONIMUS Jean, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Seyssel : Champ Vallon (Champ poétique), 1993.

*Présence de Philippe Jaccottet*, colloque tenu à l'antenne de Valence de l'Université Stendhal-Grenoble, 3-5 mars 2004, textes réunis par Pierre Jourde, Catherine Langle et Dominique Massonnaud, Paris : Kimé (Détours littéraires), 2007.

BRUNEL Pierre, « Philippe Jaccottet, ou l'impossible *Requiem* », p. 11-36 ; GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, « Corps et poésie dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », p. 107-148 ; MONTE Michèle, « La métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amüissement », p. 203-224 ; NÉE Patrick, « Réparer dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », p. 81-106.

SACRÉ James, « Entretien avec Antoine Émaz », *Nu(e)*, n°33, octobre 2006.

SACRÉ James, « Entretien avec Antoine Émaz », *Nu(e)*, Sonia Guerin (dir.), n°15, Nice, mars 2001.

SACRÉ James, « Entretien avec Khalil AL HMEDI », novembre 2015, Annexes, p. 418-428.

SACRÉ James, « Entretien avec Tristan Hordé », <http://www.paperblog.fr/472395/entretien-avec-james-sacre-par-tristan-horde/>.

SACRÉ James, « Entretien avec Yannick Mercoyrol et Pierre Grouix », *Scherzo*, n°8, PUF, Paris, 1999.

SAINT-AMAND Denis, « François Coppée ou les inimités électives », *CONTEXTES* [en ligne], varia, mis en ligne le 26 mai 2009, URL : <http://contextes.revues.org/4328> ; DOI : 10.4000/contextes.4328.

SOURDILLON Jean-Marc, *Un lien radioux, essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris : L'Harmattan (Critiques littéraires), 2004.

SUTTON Howard, *The Life and work of Jean Richepin*, Genève: Droz, 1961.

TROUBAT Jules, *Une Amitié à la D'arthez, Champfleury, Courbet, Max Buchon*, Lucien Duc Éditeur, 1900 [[gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k623920](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k623920)].

### **Études sur la notion de réel et de réalisme**

DUFOUR Philippe, *Le Réalisme*, Paris : PUF (Premier cycle), 1998.

DUMESNIL René, *Le Réalisme*, Paris : J. de Gigord (Histoire de la Littérature française), 1936.

GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil (Points Essais), 1982.

HERMAN Jan, ENGELS Steven, Alex DEMEULENAÈRE (dir.), *Littérature en contact*, Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2003.

KIEFFER Morgane, « Fragments d'un discours intempestif sur le réel », <http://www.fabula.org/acta/document8847.php#>.

LARROUX Guy, *Le Réalisme, éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris : Nathan Université (128), 1995.

MITTERAND Henri, *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris : PUF (Écriture), 1994.

VAN DEN HEEDE Philippe, *Réalisme et vérité dans la littérature. Réponses catholiques : Léopold Levaux et Jacques Maritain*, Fribourg : Academic Press Fribourg, Studia Friburgensia 98, 2006.

VERNOIS Paul (dir.), *Le Réel dans la littérature et dans la langue* [actes du X<sup>e</sup> Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures modernes (FILLM), Strasbourg, 29 août-3 septembre 1966], Klincksieck, 1967.

### **Histoire littéraire : mouvements et formes, histoire des arts, études générales**

ABÉLÈS Luce, LACAMBRE Geneviève, *Champfleury : L'art pour le peuple*, [dossier du Musée d'Orsay réalisé pour l'exposition, 13 mars - 17 juin 1990], RMN, 1990.

- AMBRIÈRE Madeleine, *Précis de littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : PUF, 1990.
- BAGULEY David, *Le Naturaliste et ses genres*, Paris : Nathan (Le Texte à l'œuvre), 1995.
- BARTHES Roland, *La Préparation du roman, cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris : Seuil (Philosophie), 2003.
- BARTHES Roland, *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, t. III, 2002.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard (Blanche), 1955.
- BOURGET Paul, *Études et Portraits. Études anglaises*, Paris : Plon-Nourrit, éd. définitive, 1905-1906. [gallica.bnf.fr/bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80171d.r=]
- BOURGET Paul, *Pages de critique et de doctrine*, Paris : Plon-Nourrit et Cie, vol. 2, 1912.
- BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris : Gallimard (Folio), 1989.
- CHARDONNE Jacques, *Ce que je voulais vous dire aujourd'hui*, Paris : Grasset (Les Cahiers rouges), 1969.
- CLARENS Jean-Paul, *Réactions*, Paris : Albert Savine, 1890.
- COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF (Écriture), 1989.
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti (Les Essais), 2005.
- CORNULIER Benoît de, *Art poétique, notions et problèmes de métrique*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- DARRAS Jacques, *Arpentage de la poésie contemporaine*, [14 portraits-entretiens suivis d'un essai par Jacques Darras], Amiens : Trois cailloux, 1987 (plus particulièrement l'entretien avec Michel Deguy, p.177-184).
- DE SACY Sylvestre, FÉVAL Paul, GAUTIER Théophile, *Recueil de rapports sur Les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 1868 (plus particulièrement l'article de Théophile Gauthier, p. 67-141).
- DELVAUX Alfred, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris : Édouard Dentu, 1862.
- DI MANNO Yves, *49 poètes : un collectif*, avec des interventions graphiques de Katherine Blanc et de Philippe Hélénon, Paris : Flammarion (Poésie), 2004.
- ESCODÉRO Xavier, *La Bohème littéraire espagnole de la fin du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Publibook, 2011, p. 25-35.
- FAGUET Émile, *En lisant Nietzsche*, Paris : Librairie H. Lecène et H. Oudin et C<sup>ie</sup>, 1904.

- FAURE Élie, *Histoire de l'art, L'art moderne II*, Paris : Gallimard (Folio/Essais), 1988.
- FUSIL Casimir Alexandre, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours, son élaboration - sa constitution*, Paris : Scientifica, 1917.
- GAVARD-PIERRE Jean-Paul, « L'homme qui marche », [www.litteraire.com/?p=14060](http://www.litteraire.com/?p=14060).
- GOUDEAU Émile, *Dix ans de bohême*, Paris : La Librairie Illustrée, 1888.
- GUILLEVIC Eugène, JEAN Raymond, *Choses parlées : entretiens*, Seyssel : Champ Vallon (Champs poétique), 1982.
- GUYAU Jean-Marie, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris : Félix Alcan, 10<sup>e</sup> éd., 1921.
- JARRETY Michel, *La Poésie française du Moyen-Âge à nos jours*, Paris : PUF (Quadrige), 1997.
- JOUVE Jean, *Poétique du roman*, Paris : Armand Colin (Poétique du roman), 4<sup>e</sup> éd., 2015.
- LACAMBRE Geneviève, LACAMBRE Jean, *Le Réalisme - Champfleury*, Paris : Hermann (Savoir), 1973.
- LAVALLÉE Marie-Hélène, CHAMBADAL Sylvie, *Gustave Courbet et la Franche-Comté*, [exposition présentée au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, 23 sept.- 31 déc. 2000], Somogy, 2001.
- LAZARE Bernard, *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui et ceux de demain*, Paris : Perrin et C<sup>ie</sup> Libraire-Éditeur, 1895.
- LEMAÎTRE Jules, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires, quatrième série*, Paris : Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1889. [[gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6107903z](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6107903z) ].
- LEMAÎTRE Jules, *Les Contemporains. Première série. Études et portraits littéraires*, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1886. [[gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96197r](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96197r)]
- MARCHAL Hugues (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris : Seuil, 2013.
- MAULPOIX Jean-Michel, « La poésie française depuis 1950 », <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>.
- MILLET Catherine, *L'Art contemporain, Histoire et géographie*, Paris : Flammarion (Champs), 2006.
- MORTELETTE Yann, *Le Parnasse*, textes réunis, préfacés et annotés, Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2006.
- MULDER Caroline de, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », [http : //www.fabula.org/colloques/document388.php](http://www.fabula.org/colloques/document388.php).

ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : éd. Jacqueline Chambon, 2002.

PARIS Gaston, *Penseurs et poètes*, Paris : Calmann-Lévy, 1896.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon (Recueil), 1995.

PINSON Jean-Claude, *Sentimentale et naïve*, Seyssel : Champ Vallon (Recueil), 2002.

RIBOT Théodule, *La Logique des sentiments*, Paris : Félix Alcan éditeur, 1905.

SABATIER Robert, *La Poésie du XX<sup>e</sup> siècle, Révolutions et Conquêtes*, Paris : Albin Michel, t. 2, 1982.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Nouveaux Lundis*, Paris : Michel Lévy Frères, t. X, 1868.

SANSOT Pierre, *Les Gens de peu*, Paris : PUF (Quadrige), 7<sup>e</sup> éd., 2002.

STALLONI Yves, *Écoles et Courants Littéraires*, Paris : Armand Colin (Lettres Sup Armand Colin), 2009.

UBERSFELD Anne, *Le Drame romantique*, Paris : Belin (Belin Sup. Lettres), 1993.

VAN ROGGER ANDREUCCI Christine, « La poésie française contemporaine : enjeux et pratique », <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4370.pdf>.

VERDIER Lionel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris : Hachette (Ancrage), 2001.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent (2005)*, Paris : Bordas (La Bibliothèque), 2008.

ZELLWEGER Rudolf, *Les Débuts du roman rustique : Suisse, Allemagne, France*, Genève : Droz, 1941, rééd. Slatkine, 1978.

ZENETTI Marie-Jeanne, *Fractographies*, Paris : Classiques Garnier (Littérature, histoire, politique), 2014.

### **Linguistique, stylistique, métrique**

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, avant-propos de Dj. Moinfar, Paris : Gallimard (Bibliothèque de Sciences Humaines), t. II (1965-1972), 1974.

CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette/Éducation, 1992.

CATACH Nina, *La Ponctuation*, Paris : PUF (Que sais-je ? n° 2818), 1994.

- DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris : Dunod, 1998.
- DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris : Gallimard (Tel, n° 177), 1991.
- DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris : éd. de Minuit (Propositions), 1984.
- DÜRRENMATT Jacques, *La Ponctuation en français*, Paris : éd. Ophrys (Atouts lettres), 2015.
- DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris : Belin (Atouts lettres), 2005.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion (Champs classiques), 2009.
- FRONTIER Alain, *La Grammaire du français*, Paris : Belin (Sujets), 1997.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris : Seuil (Poétique), 1969.
- GERBE Rose-Marie, *Le Présent de l'indicatif et la non-actualisation des procès*, Paris : Honoré Champion (Bibliothèque de grammaire et linguistique), 2010.
- GOURMONT Rémy de, *Esthétique de la langue française*, Paris : Mercure de France, 1899.
- GOUVARD Jean-Michel, *La Versification*, Paris : PUF (Quadrige), 1999.
- GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris : Seuil (Essais), 1982.
- JOAN BARCELÓ Gérard, BRÈS Jacques, *Les Temps de l'indicatif en français*, Paris : éd. Ophrys (Essentiel français), 2006.
- JONASSON Kerstin, *Le Nom propre, Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve : Duculot (Champs linguistiques), 1994.
- LE QUERLER Nicole, *Typologie des modalités*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 1996.
- MAINGUENEAU Dominique, *Syntaxe du français*, Paris : Hachette (Les Fondamentaux), 1999.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris : José Corti (Les Essais), 3<sup>e</sup> éd., 1997.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris : José Corti (Les Essais), 2009.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse : Verdier (Verdier poche), 1982.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF (Quadrige), 1994.
- PÉTILLON-BOUCHERON Sabine, *Les Détours de la langue*, Leuven : Peeters, 2003.



SANDRAS Michel, *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris : Classique Garnier (Études de littérature des XXe et XXIe siècles), 2016.

SCEPI Henri, *Théorie et poétique de la prose d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris : Honoré Champion (Unichamp-essentiel), 2012.

TAMINE-GARDE Joëlle, *La Stylistique*, Paris : Armand Colin (*Cursus* - série Littérature), 2010.

### **Contributions issues d'ouvrages collectifs**

BOUHIER Jean, *Les Poètes de l'École de Rochefort*, Paris : Seghers, 1983.

BÉRIMONT Luc, « Les poètes sur le *Massilia* », p. 288-290 ; BOUHIER Jean, « La bataille du poète », p. 320-324 ; DELÉTANG-TARDIF Yanette, « Notes au hasard », p. 296-298.

GAUBERT Serge (dir.), *Lire Guillevic*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983.

GAUBERT Serge « L'Écart et l'accord du *Requiem* au *Magnificat* », p. 19-33.

RABATÉ Dominique, SERMET Joëlle de, VADÉ Yves (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux (Modernité 8), 1996.

HOCQUARD Emmanuel, « Cette histoire est la mienne », p. 273-286 ; MATHIEU Jean-Claude, « Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet », p. 203-219.

### **Articles parus en revues, revues**

BARBERIS Jeanne-Marie, « Onomatopées, interjection : un défi pour la grammaire », dans *L'Information Grammaticale*, volume 53, n° 1, 1992, p. 52-57.

*Écriture 40, Cahier de littérature et de poésie*, Lausanne, 1992.

ÉMAZ Antoine, « Notes en marge de *La peinture du poème s'en va* », dans *Scherzo*, n° 8, juillet 1999.

GOUDEAU Émile, « Bulletin politique du Chat Noir », dans *Le Chat noir* du 29 décembre 1883.

LANSON Gustave, « La littérature et la science », dans *Revue Bleue*, 24 septembre 1892, n°13, t. L, p. 385-391.

LORENCEAU Annette, « La ponctuation au XIX<sup>e</sup>, George Sand et les imprimeurs », dans *Langue française*, n° 45, 1980, p. 50-59.

*Recueil*, Seyssel : Champ Vallon, n° 23/24, 1992.

RODRIGUEZ Antonio, « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine », dans *Études Littéraires*, vol. 39, n°1, 2007, p. 109-124.

TURCAN Robert, « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », dans *Revue de l'histoire des religions*, t. 155, n°1, 1959, p. 33-40.

WAGNIART Jean-François, « Le poète et l'anarchiste : du côté de la pauvreté errante à la fin de XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Cahiers d'histoire*, 101/2007, p. 31-49.

WAGNIART Jean-François, « À la recherche de la parole errante (1871-1914) », dans *Revue d'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2000/1&2, n° 20-21, p. 217-230.

WANLIN Nicolas « L'imaginaire technique dans la poésie industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Romantisme*, 2010/4 n°150, p. 51-61.

### **Littérature générale**

BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris : Charpentier, 3<sup>e</sup> édition, 1839.

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique, chant II*, publié avec des notes par É. Geruzez, Paris : Hachette et C<sup>ie</sup>, 1881.

CAMP Maxime du, *Les Chants modernes*, Paris : Michel Levy frères, 1855.

CHAMPFLEURY, *Souvenirs et Portraits de Jeunesse*, Paris : E. Dentu, 1872.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance, V : Janvier 1876 - mai 1880*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007.

GAUTIER Théophile, *Albertus ou L'âme et le péché*, Paris : Paulin, 1833.

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris : Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1876.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris : Flammarion, 1900.

JACOB Max, *Œuvres [Art poétique]*, Paris : Gallimard (*Quarto*), 2012.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Poésies complètes*, Berne: éd. Mathey, 1853.

HUGO Victor, *La Légende des siècles*, Paris : Calmann Lévy, t. II, 1877.

HUGO Victor, *Les Misérables*, édition de Maurice Allem, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951.

LUCRÈCE, *De la nature des choses*, trad. complète en vers français avec une préface et des sommaires par André Lefèvre, Paris : Société d'Éditions littéraires, t. IV, 1899.

MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris : Robert Laffont (Bouquins), t. II, 1991.

MAUPASSANT Guy de, *Romans*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987.

MUSSET Alfred de, *Poésies nouvelles*, Paris : Flammarion (GF), n° 1067, 2000.

MUSSET Alfred de, *Premières poésies, Poésies nouvelles*, édition de Patrick Berthier, Paris : Gallimard (*Poésie*/Gallimard, n° 115), 1976.

PIA Pascal, *Album zutique suivi de dixains réalistes*, facsimilé de l'édition originale, Cercle du livre précieux ; rééd. Genève : Slatkine, 1981.

RILKE Rainer Maria, *Œuvres III, Correspondance*, édition établie par Philippe Jaccottet ; traductions de Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris : Le Seuil (Le Don des langues), 1976.

RONSARD Pierre de, *Les Amours*, Paris : Garnier-Flammarion (Poésie), 1981.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, édition d'Anne-Marie Meissinger, Paris : Gallimard (Folio Classiques, n° 3380), 2000.

VIGNY Alfred de, *Les Destinées. Poèmes philosophiques*, texte présenté et commenté par Paul Viallaneix, Paris : Imprimerie nationale, 1983.

### **Thèses**

LABONNE-PAOLI Marie-Ange, *James Sacré ou la poésie de l'humilité*, thèse de doctorat en Lettres Modernes, Université de Rennes 2, mars 1992, sous la direction de Marc Gontard.

SADOVNIK Leonardo, *Le paysage, l'autre, l'écriture dans les poèmes de James Sacré. Le désir de l'œuvre*, thèse de doctorat en Littératures françaises et comparées, Université Paul Valéry/Montpellier III, 24 novembre 2011, sous la direction de Renée Ventresque.

ZUBIATE Jean-Pierre, *Du verbe aux voix : la quête du sens dans la poésie moderne (Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet)*, thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises, Université de Toulouse 2/Le Mirail, décembre 2001, sous la direction de Lucienne Cantaloube-Ferrieu.

# TABLE DES MATIÈRES

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCTION.....</b>  | <b>7</b>  |
| <b>1. PREMIÈRE PARTIE : LA QUESTION DU RÉEL DANS LA POÉSIE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE .....</b>      | <b>17</b> |
| <b>1.1. Chapitre premier : Développement du sens du réel : approche thématique et critique.....</b> | <b>19</b> |
| 1.1.1. La poésie peut-elle être réaliste ?.....   | 19        |
| 1.1.2. Le réalisme rustique.....  | 23        |
| 1.1.2.1. Buchon, le poète précurseur.....   | 24        |
| 1.1.2.2. Son approche thématique.....   | 26        |
| 1.1.2.3. Les influences allemandes.....   | 29        |
| 1.1.2.4. La réception de la poésie de Buchon.....   | 30        |
| 1.1.3. Le réalisme familial et social de François Coppée.....                                       | 33        |
| 1.1.3.1. La poésie lyrique.....   | 34        |
| 1.1.3.2. La poésie populaire.....   | 36        |
| 1.1.3.3. François Coppée, un novateur ?.....  | 41        |
| 1.1.3.4. La réception de la poésie de François Coppée.....  | 45        |
| 1.1.4. Le réalisme scientifique de Sully Prudhomme.....   | 48        |
| 1.1.4.1. Poésie et science sont-elles conciliables ?.....   | 50        |
| 1.1.4.2. La poésie scientifique de Sully Prudhomme.....   | 55        |
| 1.1.4.3. La réception de l'œuvre de Sully Prudhomme.....  | 63        |
| 1.1.5. Sens transgressifs du réel.....  | 69        |
| 1.1.5.1. Le réalisme baudelairien : une dualité de sens.....  | 70        |
| 1.1.5.1.1. Le déni de « la notion ».....  | 72        |
| 1.1.5.1.2. Le sens brutal du réel.....  | 73        |
| 1.1.5.1.3. Le sens spirituel et sublime du réel.....  | 77        |
| 1.1.5.2. Le réalisme populaire et révolutionnaire de Richepin.....                                  | 80        |
| 1.1.5.2.1. Le réel sordide.....   | 83        |
| 1.1.5.2.2. La réception de Richepin.....  | 86        |
| <b>1.2. Chapitre deuxième : La progression de l'écriture réaliste : approche stylistique. 91</b>    |           |
| 1.2.1. L'esthétique de l'objectivité de Max Buchon.....   | 92        |
| 1.2.1.1. Procédés lexicaux et sémantiques.....  | 93        |
| 1.2.1.1.1. Isotopies concrètes.....   | 93        |
| 1.2.1.1.2. Un langage superficiel.....  | 95        |
| 1.2.1.1.3. L'effet de réel.....   | 96        |
| 1.2.1.2. Procédés syntaxiques de l'effacement du poète.....   | 97        |
| 1.2.1.2.1. La syntaxe des phrases.....  | 97        |
| 1.2.1.2.2. La spontanéité de la syntaxe.....  | 98        |
| 1.2.1.3. Procédés rythmiques et rimiques.....   | 98        |
| 1.2.1.3.1. Le choix de la forme et le système rimique.....  | 99        |

|              |   |     |
|--------------|---|-----|
| 1.2.1.3.2.   | La question de la concordance entre le mètre et la syntaxe, et de la place de la césure ..... | 99  |
| 1.2.2.       | François Coppée, vers une esthétique subjective et familière .....                            | 100 |
| 1.2.2.1.     | Procédés lexicaux et sémantiques .....  | 102 |
| 1.2.2.1.1.   | Isotopies réelles .....   | 102 |
| 1.2.2.1.2.   | Le sémantisme des adjectifs .....   | 104 |
| 1.2.2.1.3.   | Un langage référentiel .....  | 107 |
| 1.2.2.1.4.   | Un langage ironique .....   | 108 |
| 1.2.2.1.4.1. | Les adjectifs axiologiques et les déterminants démonstratifs .....                            | 108 |
| 1.2.2.1.4.2. | Le discours direct .....  | 109 |
| 1.2.2.2.     | Procédés syntaxiques .....  | 110 |
| 1.2.2.2.1.   | Le poème - « discours » .....   | 110 |
| 1.2.2.2.2.   | Le poème - « récit » .....  | 111 |
| 1.2.2.2.2.1. | L'organisation du récit .....   | 111 |
| 1.2.2.2.2.2. | La structure des phrases .....  | 112 |
| 1.2.2.2.2.3. | Les temps du récit .....  | 113 |
| 1.2.2.2.2.4. | La modalisation .....   | 114 |
| 1.2.2.3.     | Effets prosodiques et rythmiques .....  | 114 |
| 1.2.2.3.1.   | Des formes irrégulières .....   | 115 |
| 1.2.2.3.2.   | La relation entre la syntaxe et le vers : concordance ou discordance ? .....                  | 116 |
| 1.2.2.3.3.   | Le système rimique .....  | 117 |
| 1.2.3.       | L'esthétique de la poésie scientifique de Sully Prudhomme .....                               | 118 |
| 1.2.3.1.     | Procédés lexicaux .....   | 120 |
| 1.2.3.1.1.   | Isotopies réelles .....   | 120 |
| 1.2.3.1.2.   | Le langage double des poèmes .....  | 121 |
| 1.2.3.1.3.   | La prosopopée .....   | 124 |
| 1.2.3.2.     | Procédés syntaxiques .....  | 125 |
| 1.2.3.2.1.   | Les modalités de phrases .....  | 125 |
| 1.2.3.2.2.   | Les procédés de la syntaxe laconique .....  | 127 |
| 1.2.3.2.3.   | Les temps verbaux .....   | 127 |
| 1.2.3.3.     | Effets rythmiques et rimiques .....   | 128 |
| 1.2.3.3.1.   | La forme des poèmes .....   | 129 |
| 1.2.3.3.2.   | La question de la concordance entre la syntaxe et le vers, et la place de la césure .....     | 130 |
| 1.2.3.3.3.   | Effets rimiques .....   | 131 |
| 1.2.4.       | Baudelaire et l'esthétique de la profondeur .....   | 132 |
| 1.2.4.1.     | Procédés lexicaux .....   | 135 |
| 1.2.4.1.1.   | Isotopies paradoxales .....   | 135 |
| 1.2.4.1.2.   | La profondeur du langage .....  | 137 |
| 1.2.4.1.2.1. | Les figures de l'analogie .....   | 137 |
| 1.2.4.1.2.2. | L'ironie .....  | 140 |
| 1.2.4.2.     | Procédés syntaxiques .....  | 142 |
| 1.2.4.2.1.   | L'organisation du poème .....   | 142 |
| 1.2.4.2.2.   | La composition et la modalisation des phrases .....   | 143 |
| 1.2.4.2.3.   | Les temps verbaux .....   | 144 |
| 1.2.4.3.     | Procédés rythmiques et rimiques .....   | 144 |
| 1.2.4.3.1.   | Effets de la forme et des mètres .....  | 144 |
| 1.2.4.3.2.   | Le rôle de la rime .....  | 145 |

|          |  |     |
|----------|--|-----|
| 1.2.5.   | Richepin et l'esthétique de la poésie anarchiste ..... | 147 |
| 1.2.5.1. | L'aspect familier et argotique du langage .....        | 149 |
| 1.2.5.2. | Un langage révolutionnaire .....                       | 151 |
| 1.2.5.3. | Une syntaxe familière .....                            | 152 |
| 1.2.5.4. | Les modalités d'énoncés et les types de phrases.....   | 153 |
| 1.2.5.5. | Les procédés de l'ironie .....                         | 154 |
| 1.2.5.6. | La forme, le rythme et les rimes des poèmes .....      | 156 |
| 1.2.5.7. | La structure circulaire des poèmes.....                | 157 |

## **2. DEUXIÈME PARTIE : LE RÉEL DANS LA POÉSIE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE (ÉTUDE THÉMATIQUE ET LEXICALE)..... 161**

### **2.1. Chapitre premier : Aspects du réel dans la poésie actuelle ..... 163**

|            |   |     |
|------------|---|-----|
| 2.1.1.     | L'aspect « absolu » du réel chez Philippe Jaccottet.....          | 163 |
| 2.1.1.1.   | La conception de la mort chez Jaccottet .....                     | 165 |
| 2.1.1.1.1. | La réalité matérielle de la mort.....                             | 169 |
| 2.1.1.1.2. | Les effets psychologiques de la mort sur les vivants .....        | 170 |
| 2.1.1.1.3. | Leçons générales sur la mort .....                                | 170 |
| 2.1.1.2.   | Jaccottet, de la métaphysique au réel .....                       | 172 |
| 2.1.1.2.1. | La question du passage et de l'immortalité de l'âme .....         | 174 |
| 2.1.1.2.2. | La question des traditions mythiques .....                        | 177 |
| 2.1.1.3.   | La fuite du temps et le vieillissement.....                       | 178 |
| 2.1.1.4.   | Jaccottet et Baudelaire.....                                      | 181 |
| 2.1.2.     | L'aspect « vécu » du réel dans la poésie de James Sacré .....     | 183 |
| 2.1.2.1.   | James Sacré et le vécu vendéen .....                              | 186 |
| 2.1.2.1.1. | Paysages et travaux ruraux .....                                  | 186 |
| 2.1.2.1.2. | Souvenirs et activités d'enfance .....                            | 189 |
| 2.1.2.2.   | James Sacré et le vécu marocain .....                             | 190 |
| 2.1.2.2.1. | Le voyage comme acte déclencheur du poème .....                   | 191 |
| 2.1.2.2.2. | Le Maroc populaire .....  | 195 |
| 2.1.2.3.   | James Sacré et Max Buchon .....                                   | 200 |
| 2.1.3.     | Le réel « spectaculaire » ou « éclaté » de Philippe Clerc .....   | 203 |
| 2.1.3.1.   | La poésie de Clerc : un nouveau mode de fabrication ? .....       | 204 |
| 2.1.3.2.   | L'influence de la machine sur l'écriture du réel chez Clerc ..... | 208 |
| 2.1.3.3.   | La poésie de Clerc : un nouveau mode d'emploi ? .....             | 211 |

### **2.2. Chapitre deuxième : Le tissu lexical de la poésie du réel..... 217**

|            |  |     |
|------------|--|-----|
| 2.2.1.     | De quels réseaux isotopiques s'agit-il ?.....                      | 218 |
| 2.2.1.1.   | Jaccottet, vers des réseaux isotopies matériels.....               | 219 |
| 2.2.1.2.   | Les lexiques de l'infiniment petit : .....                         | 221 |
| 2.2.1.3.   | L'écriture du réel fragmenté de Philippe Clerc.....                | 226 |
| 2.2.2.     | Langages et effet de réel .....                                    | 233 |
| 2.2.2.1.   | Vers un langage « optique ».....                                   | 234 |
| 2.2.2.2.   | Toponymes et onomastique.....                                      | 239 |
| 2.2.2.3.   | La véracité du langage .....                                       | 242 |
| 2.2.2.3.1. | Le patois vendéen .....  | 244 |
| 2.2.2.3.2. | Les fautes grammaticales et les formulations du français parlé ..  | 246 |
| 2.2.3.     | Les images rhétoriques : leur rôle dans la révélation du réel..... | 248 |

|             |  |            |
|-------------|--|------------|
| 2.2.3.1.    | Les images rhétoriques chez Philippe Jaccottet : entre méfiance et nécessité   | 249        |
| 2.2.3.1.1.  | La métaphore   | 251        |
| 2.2.3.1.2.  | La comparaison   | 256        |
| 2.2.3.2.    | James Sacré et la dévalorisation des images rhétoriques  | 259        |
| 2.2.3.2.1.  | Les figures de l'analogie  | 260        |
| 2.2.3.2.2.  | L'oxymore  | 267        |
| 2.2.3.3.    | La neutralité de l'image chez Philippe Clerc   | 269        |
| <b>3.</b>   | <b>TROISIÈME PARTIE : LE RÉEL DANS LA POÉSIE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE (ÉTUDE SYNTAXIQUE ET RYTHMIQUE)</b> | <b>273</b> |
| <b>3.1.</b> | <b>Chapitre premier : Les procédés syntaxiques</b>   | <b>275</b> |
| 3.1.1.      | Les constructions phrastiques  | 275        |
| 3.1.1.1.    | La structure tendue des phrases chez Jaccottet   | 275        |
| 3.1.1.2.    | La « syntaxe vitale » de James Sacré   | 281        |
| 3.1.1.3.    | Philippe Clerc et la neutralité de la syntaxe  | 288        |
| 3.1.2.      | Le rôle de l'adjectif dans l'écriture réaliste   | 292        |
| 3.1.3.      | La modalisation, son rôle dans l'écriture réaliste   | 302        |
| 3.1.3.1.    | Assertion et interrogation   | 303        |
| 3.1.3.1.1.  | Les énoncés négatifs   | 303        |
| 3.1.3.1.2.  | Les énoncés interrogatifs  | 313        |
| 3.1.3.2.    | Modalités intersubjectives   | 326        |
| 3.1.4.      | Les tiroirs verbaux  | 334        |
| 3.1.4.1.    | Le fonctionnement des temps de l'indicatif   | 334        |
| 3.1.4.2.    | Le conditionnel  | 346        |
| 3.1.5.      | Le rôle de quelques signes de ponctuation dans la représentation du réel   | 351        |
| 3.1.5.1.    | Les tirets doubles   | 351        |
| 3.1.5.2.    | Les parenthèses  | 353        |
| 3.1.5.3.    | Les points de suspension   | 356        |
| 3.1.5.4.    | Les deux points  | 359        |
| <b>3.2.</b> | <b>Chapitre deuxième : Les procédés rythmiques</b>   | <b>363</b> |
| 3.2.1.      | Jaccottet et le souci de la sincérité du rythme  | 367        |
| 3.2.1.1.    | L'organisation strophique  | 368        |
| 3.2.1.2.    | Les choix métriques  | 369        |
| 3.2.2.      | James Sacré et l'hybridité formelle des poèmes   | 375        |
| 3.2.2.1.    | La prose   | 377        |
| 3.2.2.2.    | Les vers-prose   | 380        |
| 3.2.2.3.    | Le vers  | 383        |
| 3.2.2.4.    | Le « prosimètre »  | 385        |
| 3.2.3.      | Philippe Clerc et la neutralité de la forme poétique   | 387        |
|             | <b>CONCLUSION</b>  | <b>399</b> |
|             | <b>ANNEXES</b>   | <b>405</b> |
|             | Entretien avec Philippe Clerc, le 13 novembre 2015   | 407        |
|             | Entretien avec James Sacré, le 27 novembre 2015  | 417        |

|                                 |            |
|---------------------------------|------------|
| <b>Bibliographie.....</b>       | <b>429</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES .....</b> | <b>443</b> |