Trois poètes contemporains de langue française : quelle inspiration ?

Three contemporary French-speaking poets: what inspires them?

Serge Martin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/3226>

DOI : 10.4000/clo.3226

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

ISBN : 9782858312566

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Serge Martin, « Trois poètes contemporains de langue française : quelle inspiration ? », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 16 mai 2018, consulté le 12 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clo/3226> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.3226>

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Trois poètes contemporains de langue française : quelle inspiration ?

Serge MARTIN

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3
DILTEC (EA 2288) et THALIM (UMR 7172)

Une reconfiguration vocale de l'inspiration

S'agissant de la poésie contemporaine occidentale et des études qui l'accompagnent, l'inspiration semble ne pas avoir sa place, et il faut que des ethno-anthropologues y invitent pour aller y voir de plus près. N'est-elle pas apparemment exclue de toute réflexion quand, par exemple, le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* (Jarrety, 2001) n'offre aucune entrée « inspiration », alors qu'il propose trente-sept autres entrées thématiques. On peut toutefois relever deux notions et donc deux entrées qui s'approcheraient de l'« inspiration » : « énonciation » et « voix ». Quand notamment Jean-Loup Chrétien, à l'entrée « voix », cite la préface aux *Voix intérieures* de Victor Hugo – « ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous » – et qu'aussitôt après, avec André Breton qui demandait d'écouter « cette *voix* qu'il ne tient qu'à chacun d'entendre », il montre bien que l'écoute est peut-être depuis déjà longtemps l'autre nom de l'inspiration. La fameuse « initiative aux mots » de Mallarmé serait aussi du même ordre, même si elle ouvre à ce que d'autres approfondiront, comme Charles Péguy ou Henri Michaux (« J'avais trop de voix pour ma voix »), comme une pluralité vocale. Chrétien parle plutôt de « polyphonie » après Bakhtine alors que ce dernier refusait la notion pour la poésie. Bref, il semble bien que la notion d'inspiration soit plus renouvelée que contestée depuis le romantisme qui aurait pérennisé avec la notion de « génie » l'inspiration des siècles précédents. Il n'en reste pas moins que la notice insiste

in fine sur la prégnance de l'oralité de l'écriture et c'est avec Claudel que Chrétien la conclut. Claudel qui souligne la force énonciative et dialogique de l'écriture poétique. Aussi la notice « énonciation » devrait-elle nous permettre d'écouter de fortes reprises de voix qui ainsi approfondiraient la notion d'inspiration, que, certes, ceux qui recourent à la notion de situation d'énonciation sembleraient *a priori* devoir rejeter comme étant d'un idéalisme suspect. On est toutefois assez déçu par cet article qui vulgarise trop rapidement quelques éléments assez scolaires de la théorie linguistique de l'énonciation beaucoup plus rapportée à la communication et à ses éléments qu'à la relation et à ses forces.

Donc, il y aurait eu l'Antiquité largement amplifiée par la Renaissance et ces deux grandes époques nous auraient offert leurs Muses (Joukovsky, 1969) revivifiées par le romantisme. Alors la voix du « génie » poétique - cette représentation de la vie des poètes inspirés - serait devenue démocratique en demandant l'écoute de sa pluralité interne (« Je est un autre », comme écrivait Rimbaud) ou externe (résonances des autres voix y compris anonymes et échos multiples du monde y compris silencieux).

En fin de compte, il semble bien que nous ne soyons plus du tout platoniciens ! Aussi, est-ce à la créativité que nous vouons nos études, si ce n'est nos croyances, dans une société qui fait de l'individualisme la valeur *princeps* que celle d'originalité viendrait comme confirmer. Elle aurait ainsi déplacé l'inspiration et la vie des poètes, des mythes au réel. Toutefois, la « créativité » entre dans le dictionnaire de l'Académie seulement en 1970 et donc assez tardivement. Cette notion, issue des courants de la psychologie américaine, a pris une véritable ampleur conceptuelle avec Didier Anzieu (1988) alors qu'au même moment Donald Winnicott (1988) la considérait au-delà du seul travail artistique. Anzieu et Winnicott, à côté d'autres dont Michel Foucault, ont pu considérer la créativité comme un principe d'individuation sans verser celle-ci complètement dans l'individualisme méthodologique. Aussi, il faut reconnaître que, depuis lors et dans ses emplois les plus récents, la notion s'est souvent perdue dans le marais du *coaching* nourri par les innombrables « boîtes à outils » (Roger Von Oech, 1987) du développement personnel ou du management entrepreneurial. S'agissant de la poésie, il semble que la créativité ait bel et bien pris place dans la réflexion depuis au moins Benedetto Croce (1950). Comme dans d'autres domaines, jusque dans le management (Magakian, 2006), on ne peut que constater combien les réductions performatives de la créativité poétique la soumettent aux oscillations de l'expression et de l'action. Aussi, l'inspiration aurait retrouvé ses mythes quand l'aléatoire oulipien sacrifierait la langue jusque dans le calculable, ou quand la réduction phénoménologique rédimera le sens qui peut s'appeler *la chair* (Dufrenne, 1967). Bref, la situation semble apparemment délicate pour une notion relevant soit d'une tradition périmée soit d'un exotisme certain.

Trois formules de l'inspiration : tentatives d'énonciation vocale continuée

L'inspiration pourrait toutefois bien se cacher là où on ne la voit pas. Aussi, irai-je tâter son pouls dans l'empirique d'une enquête qui relève d'une anthropologie du corps, ou plutôt du corps en relation. Je m'en tiendrai à trois écritures, c'est-à-dire à trois expériences langagières qui ont compté dans ces dernières décennies pour ce qu'on appelle la poésie de langue française – il en est beaucoup d'autres mais les trois écritures sont signées par trois auteurs nés dans la décennie trente du siècle dernier et c'est d'abord avec eux que j'ai pu penser une « physique du langage » (Meschonnic, 1982, p. 691) ou des « gestes de mots » (Sacré, 2013) au cœur d'une anthropologie historique des arts du langage. Un tel projet vient poursuivre des travaux (Martin, 2002 et 2010) et publications (entre autres, Martin, 2005, 2011 et 2017) qui continuent de tenir l'articulation de deux notions massives, la voix et la relation, partant d'une simple remarque, « la voix est relation », non déployée par Henri Meschonnic (1982, p. 294).

En lisant les œuvres de Henri Meschonnic (1932-2009), Bernard Vargaftig (1934-2012) et James Sacré (né en 1939), on peut être surpris par la place des « biographèmes » (Barthes, 1980, p. 54) dans la construction poétique au cœur même d'une période formaliste qui bannissait une telle perspective (voir Benrekassa, 1988). Plus généralement, on peut même observer comment dans ces trois œuvres, et chaque fois de manière fort singulière, s'opère un retournement du formalisme désubjectivant en un « vivre poème » (Meschonnic, 2006). Ce qui ne va pas sans une reconsidération du « sujet du poème » (Meschonnic, 1995, p. 190). Aussi, j'aimerais observer, en trois temps à partir de chacune de ces œuvres, comment la création poétique trouve son « inspiration », c'est-à-dire son souffle, voire sa voix, en passant par une écriture du plus intime s'anonymisant dans un « je-tu » épique chez Meschonnic, par une réinvention du trauma enfantin s'inscrivant dans une geste érotique chez Vargaftig et par une correspondance des lieux de vie et de rencontre en instantanés d'enfance chez Sacré. Quelques formules constitueront les sésames de ces œuvres :

« L'enfant de dix ans que j'étais est toujours en moi » (Meschonnic, 2008) où l'enfance juive mais également les enfants rencontrés en Algérie lors du service militaire continuent de vivre au plus près de l'écriture comme « ressouvenir en avant » (Kierkegaard, 2003) qui télescope le passé profond et le présent intense ;

« Cette pierre verte ramassée un jour pas loin de Tioute au Maroc » (Sacré, 2013) où les correspondances des paysages et des expériences paysannes s'échangent dans des relations au vif d'une écriture de la notation-poème ;

« Où que j'aile, Limoges continue à me tenir la main » (Vargaftig, 2000) où le rythme de la comptine dans la prosodie du poème en vers ou en prose réitère

inlassablement la peur et l'espoir d'un enfant juif qui ne sait ce qui lui arrive pendant les années de traque et peut-être longtemps encore après.

Il s'agirait en fin de compte de (re)penser quel sujet s'invente au cœur de l'écriture poétique contemporaine et donc de la lecture comme énonciation continuée (Martin, 2015) à partir de ces trois expériences. Contrairement à ce que d'aucuns situent dans un lyrisme du moi, du monde et des mots (Collot, 1997 et Maulpoix, 1989) s'opposant à un objectivisme de la forme ou de la langue (Gleize, 1992), s'y inventent des expériences du partage ou plutôt du passage, où le plus personnel se transforme en intime extérieur, c'est-à-dire en réénonciations ouvertes aux passages de transsubjectivation. Telle formule de Meschonnic résumerait cette hypothèse qu'il nous faudra suivre au plus près des écritures de ces trois poètes : « Pour moi, un poème est ce qui transforme la vie par le langage et le langage par la vie. C'est mon lieu, et je le partage » (Meschonnic, 2006, p. 8). Allons au partage pour apercevoir ces lieux d'inspiration dans la vraie vie des poètes : leurs poèmes.

Les recommencements des passages : l'inspiration d'entre-dire

les morts que nous avons sous
 les paupières
 ne savent pas qu'ils sont morts
 ils passent par nous le désert
 et la marche
 nous aussi nous avons été passés
 une nuit pareille à nulle autre
 parce qu'elle nous traverse
 c'est depuis
 que le temps boîte
 par nous et que nos mots sont
 le passage et tu as dit
 je suis de ton avenir
 nous vivons de bouche en bouche
 (Meschonnic, 1990, p. 57).

Si inspiration il y a, c'est d'abord la force d'une énonciation qui met tout le dit dans le dire, engageant le rythme dans la relation. Avec Meschonnic (1990 - les références aux pages qui suivent renvoient à cet ouvrage), la recherche de ce qui fait « la voix dans la voix » commence par la dédicace qui anonymise cette ligne « oui toi ma voix dans ta voix » (p. 78). Cette voix qui en porte

une autre vient paradoxalement de « mondes » qui « ont fini » mais « le chant / silencieusement passe en nous » : « c'est lui que nous entendons / ensemble et qui nous déplace / d'un lieu à un autre lieu / ce chant est notre voyage » (p. 78). Cette recherche est donc d'abord une écoute, partagée qui plus est : ce serait alors l'inspiration comme activité et non passivité - du moins renversement des valeurs d'intériorité/extériorité puisqu'il y a eu « une nuit pareille à nulle autre », celle qui a certainement multiplié « les morts que nous avons sous / les paupières ». Le pire qui a voulu dessaisir même des corps morts par l'extermination massive et sans sépulture est renversé en vue (vie) propre, mort appropriée et donc nuit arrachée aux bourreaux. La temporalité de l'expérience poétique s'invente des voyages qui défient tout accomplissement : c'est bien l'inaccompli des voix et des vies qui fait tout l'enjeu du poème. Ce « bouche en bouche » invente une énonciation continuée, un véritable défi à toutes les tentatives de mort réitérée. L'inspiration serait donc avec ce poème de Meschonnic un passage du passage pour des (re)commencements puisque l'énonciation engage un « je suis de ton avenir ». C'est bien pourquoi, on ne peut séparer tout ce qui fait l'œuvre de Meschonnic, essais, traductions et poèmes : une œuvre non pas inachevée mais qui a plus d'avenir que de passé dans et par son poème, son rythme-relation, sa « voix dans la voix ».

L'identité jouée par la comptine : l'inspiration de ne pas dire

Passez par ici... mes quatre enfants l'ont apprise à l'école, Passez par ici... on se salue, et moi par là... Personne ne croyait si bien dire, personne, ni eux, ni moi. Bonsoir ma cousine et puis voilà. Elle n'avait plus personne. Elle n'a plus personne, elle arrivait de ce dont il ne fallait pas lui parler, et de ce dont on ne voulait plus parler, faites comme si je n'étais pas là. Elle s'appelle Feiga, c'est une cousine germaine de ma mère. Faites comme si je n'étais pas là. Quand je leur ai dit qu'une de mes cousines allait venir habiter chez nous, mes copains de l'année scolaire 47, 48, ont souri d'un air très entendu. Puis ils m'ont dit qu'ils la trouvaient trop vieille et moche. Elle venait d'un camp de personnes déplacées, elle venait du typhus, et avant elle venait de Bergen Belsen, où les SS ne font pas comme si elle n'était pas là. Bonjour ma cousine... Il ne faut plus jamais lui parler de ça, et avant, elle était dans le ghetto, il ne faut plus lui en parler, je l'ai promis, elle n'a plus personne que nous. Elle est la fille d'une sœur de ma grand-mère... Bonjour ma cousine, on se salue, et puis voilà...

Moi, au printemps, les dimanches, avec mes copains de 52, 53, j'allais au Val de Passey. Un instant de prairie entre des coteaux boisés. Quelques maisons au bord d'un chemin de terre. Une grange où on danse. On valdepassait, on valpassait, on débarquait à plusieurs en taxi, on ouvrait les bras, on tendait le poignet gauche. Un coup de tampon. C'est à ça qu'on voit que vous avez payé. *Tu ne dances pas ?* disait Solange. *On m'a dit que vous m'aimiez...* elle ouvre les bras, est-ce bien la vérité ? Je ne sais pas danser. Faites comme si je n'étais pas là... Il m'en aura fallu du temps pour que je me demande si j'avais vraiment remarqué que ma cousine qui n'a personne ne montrera jamais ses bras nus.

Quand j'ai eu dix-sept ans, mon père a voulu que je prenne des leçons de danse et je n'ai jamais voulu savoir. Je fais comme si je n'étais pas là. *Tu te distingues*, disait Solange et elle repartait danser, je l'ai rencontrée un dix mai, le jour de sa fête. Chez nous, on ne fêtait pas la fête des gens. Je fais comme si je n'étais pas là mais je ne veux pas n'avoir personne.

Vers les six heures, main dans la main, on revalpassait par-dessus le coteau pour redescendre vers Domgermain où elle habitait. Passez par ici et moi par là, je l'embrasse. Je ne veux pas n'avoir personne. J'ai peur d'avoir peur. Je cours avec les autres, je cours aussi vite qu'eux. On prenait, on disait prendre, on disait : la micheline, pour rentrer à Toul. Solange, pour faire signe, lève de plus en plus haut son bras nu. Je voulais continuer à la regarder du plus loin possible, je m'asseyais en sens inverse comme je continue à le faire quand nous prenons le train, comme je continue à le faire pour courir vers toi, je cours vers toi, je cours vers toi, je ne t'ai rien dit encore. Le ciel arrive à l'envers. *Qui suis-je ?*

(Bernard Vargaftig, 2007, p. 17-18. Il s'agit des quatre premiers paragraphes sur dix-sept de « Aucun signe particulier ».)

L'œuvre de Vargaftig tient, comme celle de Meschonnic, au primat d'une énonciation entièrement versée dans sa trans-énonciation. Le lecteur est toutefois pris ici dans ce va-et-vient très singulier entre des temporalités associées dans un rythme de reprises ou de coutures, où tout tente de se tenir ensemble afin d'éviter que les failles, les blancs, les trous n'apparaissent. Mais c'est certainement pour mieux en sentir le vertige, si ce n'est l'impossible, autrement qu'à répéter « qui suis-je ? », que l'énonciation ouvre à sa trans-énonciation, sa reprise et donc sa tenue vive. On voit par là qu'il n'est pas question d'identité mais bien

d'individuation et en l'occurrence, par le poème ou ici ce qu'on pourrait appeler le racontage (Martin, 2015), d'advenue d'un sujet par un autre sujet. Il y a donc la reprise de la comptine : « Bonjour mon cousin germain / On m'a dit que vous m'aimiez / Est-ce bien la vérité ? / Je n'm'en soucie guère / Je n'm'en soucie guère / Passez par ici et moi par là / Au revoir ma cousine et puis voilà ! » Une de ces comptines qui ne veulent généralement rien dire d'autre qu'une performance langagière ou ludique souvent éducative et donc toujours relationnelle ; et voilà que celle-ci qui porte tout son XVIII^e siècle français se retrouve rechargée sémantiquement tout comme elle recharge complètement le retour de vie après la tragédie : l'extermination des Juifs d'Europe. La cousine prend un nom. Les noms deviennent la vie complètement réappropriée : valser au Val de Passey (à 7 kilomètres de Toul). Toute la prosodie est un décompte de l'infini : il s'agit bien, comme dans les comptines, de toujours compter pour que rien ne s'arrête, pour que le vivant, le plus vivant, l'emporte – la réduction des condamnés dans les camps à un nombre est ici transformée en un infini du dénombrement que rien ne peut arrêter dans un mouvement le plus vivant du tournoiement langagier. Pour que le poème ne cesse de redire : « je ne t'ai encore rien dit » et que la question, « qui suis-je ? », n'ait d'autre réponse que de relancer l'appel : « je ne veux pas n'avoir personne ». Tout le poème prend alors son inspiration, sa force de dire, dans la comptine enfantine qui se remplit d'infini : « les mêmes mots ne sont pas les mêmes » (p. 33). La vie des poètes c'est cette vie des poèmes : ils font la vie aux deux sens de l'expression puisqu'ils la trouvent et qu'ils sont intenable – impossible de les laisser en place puisque leur inspiration est un mouvement incessant du vivre dans et par le langage (le néologisme, « revalpasser », serait ici la folie de cette logique inouïe).

D'un geste de paysan à l'autre : l'inspiration du dire

Dans le fond du camping hier soir, à Pitres
J'ai revu l'endroit de verdure d'une autre année :
Sentier qui remonte vers quelque champ ou des jardins
De l'autre côté du ruisseau, bruit de l'eau, un paysan faisait
Sur le haut de la pente d'en face, un, deux derniers gestes
Avant de quitter son travail, une herbe arrachée, l'inspection d'un
piquet
Peut-être qu'il allait pisser un coup avant de partir
Comme tu aurais fait, à peine me tournant le dos, pour autant
C'est qu'un peu avant ton dernier départ
Que j'ai pu voir (fallait t'aider pour pisser) ta queue

Rendue à pas trop grand-chose, mais portée
 Par l'épaisse grosseur de tes bourses ;
 T'es-tu senti gêné ou si tu as su
 Que j'attendais depuis longtemps cette façon d'avoir ton corps
 En face de moi ?
 Non le paysan de l'Alpujarra ne s'est pas déboutonné
 Et puis la nuit a soudain été là.

Il n'y aurait pas vraiment d'inspiration mais des circonstances viendraient comme s'agréger en poème. À condition de ne pas considérer celles-ci comme des causes externes au langage : sociologie ou phénoménologie, voire psychologie, et pourquoi pas psychanalyse du poème qui élimine ce dernier par l'explication. La circonstance devient le travail du poème, son invention même : avec James Sacré, le poème travaille sans cesse sa circonstance et elle est presque toujours la tenue de deux lieux, deux expériences, deux temporalités dans un exercice de la comparaison qui trouve le continu d'expériences souvent éloignées qu'au premier abord on aurait caractérisées comme incomparables (voir Martin, 2011). D'hier soir à « une autre année », nous voilà avec le sujet du poème confondant un coin d'Espagne et un coin de Vendée, ou plus précisément un corps de paysan finissant sa journée et le corps d'un père finissant sa vie. La circonstance non seulement ajoutée mais elle rapproche : c'est près, tout près jusqu'à l'intime. Mais jamais la circonstance du poème qui n'a aucune explication antérieure ou postérieure à attendre, n'a non plus d'interprétation intérieure ou extérieure à attendre : l'intime approché ouvre à la nuit car rien ne se déboutonne sauf cette approche exceptionnelle, cette voix qui a trouvé sa circonstance, c'est-à-dire cette voix qui écrit et dit ce qui entoure singulièrement son dire. James Sacré appelle cela des « gestes pour dire » (2013) ; nous pourrions renverser la proposition et y entendre un dire entièrement gestuel.

Pour conclure, l'inspiration et la vie des poètes – ceux que j'ai choisis ou plutôt ceux qui m'ont choisis ici – offrent bien plus qu'une thématique. Ces deux notions demandent de penser une force que le poème fait à la vie par sa valeur inaccomplie puisque le poème a toujours plus d'avenir que de passé. Le poème ne cesse de *faire la vie*, aux deux sens du terme : il vous l'invente et il est intenable, comme dissipé en regard des logiques du vivre. Enfin c'est lui qui trouve vos circonstances et vous engage à des rapprochements inouïs. L'inspiration et la vie des poètes, c'est la force du poème... quand il est poème : et ça on ne le sait que s'il vous emporte, vous porte, vous abandonne aussi... Cette force, je l'appelle relation (Martin, 2005 et 2017) et le poème devient alors une relation de voix continuée.

Bibliographie :

ANZIEU, Didier, 1988, *le Corps de l'œuvre : essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland, 1980, *la Chambre claire*, Paris : Seuil.

BENREKASSA, Georges, 2010, « Le retour du biographique », *la Licorne* n° 14 (en ligne, consulté le 15-10-2014 : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=4958>)

COLLOT, Michel, 1997, *la Matière-Émotion*, Paris : PUF.

CROCE, Benedetto, 1950, *la Poésie. Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, 1935, Paris : PUF.

DUFRENNE, Mikel, 1967, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris : PUF.

GLEIZE, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris : Seuil, 1992.

JARRETY, Michel (dir.), 2001, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris : PUF.

JOUKOVSKY, François, 1969, *Poésie et mythologie au xvi^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Genève : Droz.

KIERKEGAARD, Soren, 2003, *la Répétition*, trad. Jacques PRIVAT, Paris : Payot & Rivages.

MAGAKIAN, Jean-Louis, 2006, « La créativité à la croisée de trois démarches : fonctionnalisme, *enactment*, poétique », *Revue française de gestion* n° 161, p. 155-167.

MARTIN, Serge, 2002, *Langage et relation. Anthropologie du sujet amoureux et poésie contemporaine de langue française*, thèse sous la direction de Daniel Delas soutenue en décembre 2002 à l'université de Cergy-Pontoise.

MARTIN, Serge, 2005, *Langage et relation. Poétique de l'amour*, Paris : L'Harmattan, « Anthropologie du monde occidental ».

MARTIN, Serge, 2010, « Voix et relation. Essais pour le poème, la poétique avec la littérature contemporaine de langue française (œuvres, enseignements, revues et archives) », 4 tomes : I. *Poétique de la voix, Poétique de la relation*, 222 p. ; II. et III. *Documents à l'appui. Relation de voix* 1 et 2, 668 p. ; IV. *les Cahiers du Chemin ou les Fines Attaches de Georges Lambrichs. Histoire d'une revue au temps des avant-gardes (1967-1977)*, 258 p. Habilitation à diriger des recherches soutenue le 3 décembre 2010 à l'université Sorbonne-Nouvelle Paris 3.

MARTIN, Serge, 2011, « Les gestes parlés de James Sacré au Maroc : un brouillon continué » pour le colloque « Écrivains et intellectuels français face au monde arabe » in Catherine MAYAUX (dir.), *Écrivains et intellectuels français face au monde arabe*, Paris : Honoré Champion, p. 73-85.

MARTIN, Serge, 2015, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le Racontage de la maternelle à l'université*, Paris : L'Harmattan.

MARTIN, Serge, 2017, *Voix et relation Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan : Marie Delarbre éditions.

MAULPOIX, Jean-Michel, 1989, *Voix d'Orphée*, Paris : Corti.

MESCHONNIC, Henri, 1990, *Nous le passage*, Lagrasse : Éditions Verdier.

MESCHONNIC, Henri, 1995, *Politique du rythme, Politique du sujet*, Lagrasse : Éditions Verdier.

MESCHONNIC, Henri, 2006, *Vivre poème*, Creil : Éditions Dumerchez.

MESCHONNIC, Henri, 2008, *Parole rencontre*, Mont-de-Laval : L'Atelier du grand tétras.

SACRÉ, James, 1996, *Viens, dit quelqu'un*, Marseille : André Dimanche éditeur.

SACRÉ, James, 2013, *Parler avec le poème*, Genève : La Baconnière.

SACRÉ, James, 2016, *Un effacement continué ? (Portrait du père en travers du temps, 2)*, Nancy : La Dragonne.

VAN OECH ROGER, 1987, *Ne restez pas assis sur le meilleur de vous-même ! Boîte à outils de la créativité*, Paris : InterÉditions.

VARGAFTIG, Bernard, 2000, *Un même Silence*, Marseille : André Dimanche éditeur.

VARGAFTIG, Bernard, 2007, *Aucun Signe particulier*, Sens : Éditions Obsidiane.

WINNICOTT, Donald, 1988, *Conversations ordinaires*, Paris : Gallimard.

Résumé : En lisant les œuvres de Henri Meschonnic (1932-2009), James Sacré (né en 1939) et Bernard Vargaftig (1934-2012), on peut être surpris par la place des biographèmes dans la construction poétique au cœur même d'une période formaliste qui bannissait une telle perspective. Plus généralement, on peut même observer comment dans ces trois œuvres et chaque fois de manière fort singulière s'opère un retournement du formalisme désubjectivant en un « vivre poème » (Meschonnic, 2006). Ce qui ne va pas sans une reconsidération du « sujet du poème ».

Mots-clés : subjectivation ; poème ; Vargaftig Bernard ; Meschonnic Henri ; Sacré James

Three contemporary French-speaking poets: what inspires them?

Abstract: In reading the works of Henri Meschonnic (1932-2009), James Sacred (born 1939) and Bernard Vargaftig (1934-2012), one may be surprised by the place of biographemes in poetic construction in the heart of a formalist period which banned such a perspective. More generally, one can even observe how these three works, each time very singular manner, operates a reversal of formalism by "living poem" (Meschonnic, 2006). This is not without a reconsideration of the "subject of the poem".

Keywords: subjectivation ; poem ; Vargaftig Bernard ; Meschonnic Henri ; Sacré James

Note sur l'auteur

Serge Martin, professeur de littérature contemporaine de langue française, université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, DILTEC (EA 2288) et THALIM (UMR 7172). Ses recherches portent sur la voix et la relation en poétique et en didactique des arts du langage. Il a publié plusieurs essais dans ces domaines, dont *les Cahiers du Chemin (1967–1977) de Georges Lambrichs. Poétique d'une revue littéraire* chez Champion en 2013 ; *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le Racontage de la maternelle à l'université* chez L'Harmattan en 2014 ; *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache* chez Marie Delarbre en 2017, et publiera prochainement, chez classiques Garnier, *l'Impératif de la voix, de Paul Éluard à James Sacré*. Il a dirigé les dossiers « Henri Meschonnic » (mars 2012) et « Ghérasim Luca » (mai 2016) pour la revue *Europe*. Il est poète sous le nom de Serge Ritman (derniers livres : *Tu pars, je vacille* et *Ta résonance, ma retenue* chez Tarabuste, 2015 et 2017) et anime la revue *Résonance générale*. Il est membre du comité d'entretien de la revue *Triages*.