

Olivier Barbarant

Artisan d'un verset poétique contemporain

Je remercie vivement ma famille, qui m'a apporté un soutien indéfectible, dans les heures claires comme en saison plus tourmentée. Leur constance et leur écoute fut une aubaine.

Une pensée va à ma compagne, dont le prénom seul fait écho à la lyre.

Je remercie également chaleureusement mon professeur Mr. Rodriguez pour la confiance et l'enthousiasme qu'il manifesta à mon endroit.

*Todo texto, toda forma, se quiera o no se
quiera,
es un mudable, tornasolado espejo
de la furtiva ambigüedad de la vida,
Nada tiene una sola forma para siempre.
Ni siquiera la eternidad es para siempre.*

Roberto Juarroz

Table des matières

Introduction.....	3
1. Approches de la poésie d'Olivier Barbarant	8
1.1. L'indécidable des carrefours : dérision et précarité.....	8
1.2. La lyre joue, mais en sourdine	16
1.2.1. Odes, élégies, ou complaintes	19
1.3. Un ethos proche de l'« éprouvé » et du témoignage	25
1.4. Importance d'Aragon.....	31
1.4.1 Lyrisme aragonien.....	32
1.4.2 Aragon, explorateur du poétique	34
1.5. Barbarant et le verset.....	36
2. Le verset, ce vers qui bat de l'aile	39
2.1. Evolution historico-générique d'une forme.....	39
2.1.1 La rupture claudélienne	40
2.1.2 Le verset, victime de son anomination théorique.....	42
2.2. Le verset, une quête de l'Origine ?	44
2.3. Une forme sur laquelle butent les définitions	46
2.4. Le verset chez Barbarant : peut-on parler de versets ?.....	49
2.4.1 Un vers « ni compté ni rimé », ni ponctué	51
2.4.2 Blanc final, retrait d'alinéa et enjambement	52
2.4.3 L'irrégularité au service de la dramatisation.....	53
3.1. Une syntaxe circulatoire plutôt que circulaire	58
3.2. Non-ponctuation et ambiguïtés syntaxiques	59
3.3. Centralité des connecteurs et des adverbes d'atténuation.....	62
3.4 Répétitions lexicales et accentuation prosodique.....	66
4. Une énonciation instable.....	71
4.1. Analyse du poème Hampstead memories	71
4.2. Analyse du poème Complainte du poème peinant à s'engager	76
4.3. Les italiques : traces de subjectivité et d'oralité.....	80
5. Métissage générique de James Sacré	83
Conclusion	86
Bibliographie	88
Ouvrages du Corpus	88
Dictionnaires et ouvrages spécifiques	88
Ouvrages généraux	89
Ouvrages et articles relatifs aux versets	90

Introduction

Nous nous proposons dans ce mémoire d'envisager le travail poétique d'Olivier Barbarant, poète et universitaire français né en 1966. Ce dernier mène depuis une vingtaine d'années un travail de poète (il s'est par ailleurs vu décerner le prix Tristan-Tzara en 1999 pour le recueil *Odes dérisoires*, et a obtenu cinq ans plus tard le prix Mallarmé pour *Essais de voix malgré le vent*), travail auquel se conjugue une carrière d'universitaire reconnu ; en 1994, il fut l'auteur d'un travail de doctorat sur le poète Aragon (intitulé *Mémoire et excès*), et assure à partir de ce moment-là une partie des publications qui paraissent à propos d'Aragon – en dirigeant notamment la parution des œuvres de ce dernier dans la collection de la « Pléiade ».

Il nous semble intéressant de nous pencher sur l'œuvre poétique d'Olivier Barbarant car, outre la valeur littéraire indéniable qui traverse cette œuvre, nous désirons appréhender au plus près la singularité d'une poétique contemporaine rétive à toute simplification ou dogmatisme trop étroit, qui préfère aux larges boulevards que la littérature a ouverts au cours de son histoire les zones de convergence de voix, de genres et de registres, zones en lesquelles l'hésitation tient bonne place. Cette œuvre, qui semble revendiquer ce que nous pourrions nommer *l'indécision des carrefours*, se déploie comme fondamentalement ouverte autant que porteuse d'une réelle transitivité. Désireuse de se situer au carrefour des grands axes du *poëin*, elle s'érige en cela résolument contemporaine – si l'on considère pertinente (et c'est notre cas) l'assertion de Pinson, qui considère que la poésie contemporaine

s'emploie à recycler dans la **centrifugeuse** du poème des accents, des intonations, des rythmes, des phrasés, des formes, des énoncés de tout ordre, prélevés dans la masse grouillante de tous ces langages qui font du monde humain une « sonosphère » de plus en plus **proliférante**¹.

Le poème contemporain, qui serait pour Pinson fondamentalement « proliférant », travaillerait son matériau à la manière d'une « centrifugeuse », qui, dans un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur, qui va du simple vers le complexe (ou le diffus), se manifeste souvent sous un jour polymorphe et polysémique. Si Barbarant n'écrit pas d'abord *pour* son temps, il écrit forcément dans son temps, temps où le poète, pour parler avec Pinson, en « habitant Babylone, habite aussi

1 PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 57.

Babel »², contraint par conséquent d'élire demeure dans un monde envahi par la saturation et la multiplicité des langages, des voix et des genres. La poésie barbarantienne est ainsi de celles qui prennent en charge la multiplicité des êtres, des choses, et des langages, assumant en cela sa contemporanéité.

Cependant, cette entreprise poétique ne se contente pas d'assumer une ouverture fondamentale du dire. Barbarant se montre en effet conscient des difficultés que peut entraîner cette ouverture. Il résume cette double exigence (d'ouverture du dire, et de vigilance) de la manière suivante : « malgré le vent donc, comme en dépit de l'éparpillement du langage, il arrive qu'ici ou là un murmure résiste, offre presque une consistance » (EV, quatrième de couverture).

Tel nous apparaît l'horizon poétique de cette œuvre, qui semble vouloir opposer une (frêle) résistance, une impression de consistance, au dire éparpillé (ce que le titre *Essais de voix malgré le vent* résume parfaitement). La singularité de cette poésie tient donc dans une ambiguïté issue d'un écart fondamental; à une logique *d'ouverture* (nous pensons ici à la filiation qu'entretient le poète avec Aragon, ou à la longueur de ses poèmes) répond une certaine *résistance* (l'article de Gérard Noiret, intitulé « ce qui reste ou résiste »); au désir du chant répond une inclination pour le dérisoire; au parti-pris des « grandes formes » comme l'ode ou l'élégie répondent les récits d'expériences quotidiennes ou simplement triviales (portant notamment sur la banlieue). Cherchant son lieu dans l'hésitation des carrefours, cette poésie témoigne d'une évidente hétérogénéité narrative et sémantique (nous rappelons ici le titre du premier recueil de poésie de l'auteur, intitulé *Les Parquets du ciel*, titre indiquant en un oxymore ramassé la nature hybride et fondamentalement ouverte de l'œuvre à venir).

Semble dominer, dans les deux recueils qui nous occuperont – *Odes dérisoires*, et *Essais de voix malgré le vent* – une voix qui cherche consistance par un recours marqué à la respiration – cette dernière étant ce mécanisme toujours répété visant à ouvrir puis à refermer (serrant puis desserrant) une parole qui toujours cherche son souffle. Le principe de respiration, en lequel réside la possibilité du chant (plus encore qui en assure l'existence), apparaît bien comme l'un des horizons de cette poésie.

C'est donc cette volonté du poète de parvenir à retrouver le sens du chant (voie périlleuse, terre de

2 *Ibid*, p. 57

précarité) qui va se trouver au centre de notre analyse, volonté qui s'accompagne chez le poète d'une réflexion autour de la légitimité d'élargir le « dire ».

Problématique

L'hypothèse à laquelle nous allons tenter de répondre revient à interroger le lien qui existe entre l'instabilité narrative de cette démarche poétique et son choix de s'inscrire dans des vers et des poèmes longs (poèmes s'étendant parfois sur 6 pages). Pour ce faire, nous interrogerons le rapport entre cette poésie de l'indécision – un chant (ou un déchant) luttant contre les dangers de l'entropie, – et la matérialisation prosodique en laquelle elle s'inscrit (pour majorité dans des versets, ce mélange de vers et prose). Le fil rouge que nous aimerions voir traverser ce travail revient en réalité à penser un paradoxe, qui est également réflexion sur la nature du travail poétique ; ce paradoxe consiste à observer dans quelle mesure une pratique poétique de l'indécision, volontiers permissive et perméable aux contingences de tous types, peut *encore* être considérée comme de la poésie, et, bien que se situant en lisière de prose, parvient à demeurer malgré tout solidement amarrée à la tradition poétique³. En analysant dans cette poésie certains éléments tant sémantiques que formels, nous tenterons d'apprécier dans quelle mesure une poésie qui s'est donné pour mot d'ordre de *ne pas choisir* (de *peu* choisir serait plus adéquat) peut encore trouver place dans le giron de la poésie. La réponse à cette question ne sera possible qu'en analysant la forme des poèmes barbarantiens – ces derniers mêlent vers et prose grâce à la forme-verset ou au vers libre. Car la poésie de Barbarant, nous le verrons, se joue de ces frontières génériques avec une grande subtilité.

Nous avons circonscrit l'objet de notre travail pour des raisons d'efficacité et de clarté – par conséquent, nous nous appuyons sur deux recueils poétiques de Barbarant, qui sont *Odes dérisoires (et quelques autres un peu moins)*, écrit en 1998, et *Essais de voix malgré le vent*, écrit en 2004. Nous considérons, dans ce travail sur le verset, que l'analyse approfondie de deux recueils sera qualitativement plus fructueuse qu'une réflexion *traversante*, forcément plus diffuse, qui voudrait traiter l'œuvre du poète exhaustivement.

3 Nous rappelons ici l'étymologie du vocable « poésie », qui vient du grec *poiein*, fabriquer, et qui implique une exigence quant au choix de son matériau. Parler de « poésie de l'indécision » ne constitue-t-il pas dès lors un oxymore, une impossibilité en soi ?

La première partie de notre travail va considérer la spécificité de l'esthétique barbarantienne. Cette dernière, paradoxale à plus d'un titre, propose un appareil formel singulier; cet appareil, nous l'analyserons dans notre partie 2, où il sera question du verset. Pour ce faire, nous nous fondrons sur l'évolution historique de cette forme ainsi que sur sa spécificité littéraire et conceptuelle (2.1, 2.2, 2.3). Après ce balisage théorique, nous analyserons certains poèmes de Barbarant rédigés en versets, afin d'analyser les propriétés formelles du verset barbarantien (s'agit-il de *verset* ? Et si oui, de quel type?, chapitre 2.4). Ensuite, dans notre partie 3, nous tenterons de mettre en évidence la spécificité rythmique et syntaxique du matériau poétique proposé. Finalement, notre partie 4 se centrera sur l'appareil énonciatif. Un bref dialogue entre les esthétiques poétiques d'Olivier Barbarant et James Sacré viendra conclure (en l'ouvrant) la réflexion axiale de notre travail (partie 5).

Nous nous demanderons au fil du travail dans quelle mesure le recours au verset s'avère chez Barbarant un choix pertinent pouvant servir de véhicule formel à son projet poétique : Nelson Charest en effet, qui considère que « le verset se situe en exil, hors des cadres, hors des formes, au-delà de la capacité respiratoire de l'humain, poussant ainsi son exploration vers l'inconnu »⁴, assigne à cette forme particulière une position marginale par rapport aux formes poétiques traditionnelles, laissant entendre que cette forme, en désorientant le dire, le conduit hors de certains sentiers battus. Cette spécificité du verset (impliquant une difficulté d'en définir les contours) nous amènera à voir si le verset tel qu'il apparaît chez Barbarant peut revendiquer une part de l'héritage poétique du siècle dernier (notamment claudélien), ou si le verset tel que pratiqué dans l'extrême contemporain se révèle sous une forme nouvelle, engageant des procédés inédits.

Une question s'impose dès lors : à quoi répond chez Barbarant ce choix d'inscrire un chant précaire dans la forme du verset ? En choisissant le verset comme noyau du présent travail, nous voudrions évaluer dans quelle mesure le recours au verset ou au vers libre (ces deux formes induisant une oscillation indécidée entre vers et prose) est un moyen formel de donner corps à une esthétique lyrique qui fait de son indécision même un des moyens menant au chant. Il nous semble en effet que le verset apparaît comme un moyen de conférer à une poésie précaire et de faible intensité une tonalité lyrique, le verset *ouvrant* le vers et ménageant au sein des poèmes l'idée d'un mouvement,

4 CHAREST, Nelson (dir. Publ.), « Le verset moderne ». Dossier dans *Etudes littéraires*, vol. 39 no 1, automne 2007, p. 8.

d'une émotion irréductible (*mouvement* et *émotion* étant deux substantifs qui ont d'ailleurs même étymologie, qui vient du verbe latin *movere* – se déplacer).

Il nous semble pertinent de mener cette présente réflexion sur le verset, dans le sens où cette forme, qui souffre d'un relatif flou théorique, et qui engage une écriture fondamentalement ouverte autant que fluente, semble questionner (et restructurer de manière inédite) de manière radicale les catégories heuristiques de la poésie lyrique contemporaine.

1. Approches de la poésie d'Olivier Barbarant

1.1. L'indécidable des carrefours : dérision et précarité

Barbarant se dévoile porteur d'une voix qui assume son instabilité, sa « précarité » quant aux pouvoirs (ou promesses) du *dire*. C'est d'ailleurs par une comparaison saisissante que le poète définit son entreprise poétique. En effet, Barbarant perçoit davantage cette dernière comme l'œuvre d'un « vannier »⁵, et oppose cette technè à l'art du forgeron – comparaison éclairante dans le sens où le vannier est celui qui entrelace et tisse entre eux, patiemment, des matériaux de provenance diverse, art situé aux antipodes du geste *démiurgique* du forgeron. Cette métaphore du tissage, de *l'entremêlement* (que nous aurons l'occasion d'apprécier tout au long de ce travail, notamment au moment où nous traiterons du verset), installe cette œuvre dans le champ du *dérisoire*.

L'article de Gérard Noiret consacré à Barbarant soulève quelques points pertinents que nous désirons analyser plus précisément. Noiret affirme par exemple que « Barbarant est plus marqué par le **dérisoire** (et non la dérision) qui affecte la modernité, que par la perspective de l'Homme Nouveau, ou par l'espoir surréaliste que la poésie puisse, un jour, être faite par tous. »⁶

Étranger aux grandes illusions passées (en l'occurrence l'*homo novus* communiste, ou la poésie « faite par tous » prêchée par Isidore Ducasse et élevée au rang de dogme par les surréalistes), le registre esthétique de Barbarant serait plutôt marqué, selon cette citation, du sceau du *dérisoire* (épithète central de l'esthétique du poète, apparaissant dans le titre de son recueil *Odes dérisoires*). Jones, autre commentateur du poète, abonde dans le même sens, estimant que cette poésie « a une tendance impressionniste, fragmentaire »⁷. Barbarant confesse quant à lui, en plus de son inclination pour le *dérisoire*, un « goût prononcé pour le disparate » (*Odes dérisoires*, quatrième de couverture). Ces quelques adjectifs - « fragmentaire, dérisoire et disparate », - à défaut d'être synonymes, n'en apparaissent pas moins sémantiquement contigus: en effet, ils expriment un refus de situer l'écriture poétique dans un *haut* ou dans un *bas* prédéfinis, laissant entendre que cette poésie cherchera son site en *relativisant* les potentialités d'un dire qui ne saurait plus, dans l'époque

5 BARBARANT, Olivier, *Je ne suis pas Victor Hugo*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 205

6 *Art. Cit.* p. 15

7 JONES, Tobin H., « Essais de voix malgré le vent by Olivier Barbarant », in *The French Review*, vol. 79 no 4, mars 2006, pp 864-5.

contemporaine, prétendre avec autorité à un Absolu.

Cette poésie hébergerait une voix dont la singularité proviendrait d'une profonde hétérogénéité, donc d'un parti-pris esthétique refusant toute catégorisation trop étriquée ; en effet, la poésie barbarantienne n'hésite pas à faire dialoguer différents registres : oscillant volontiers entre prose et poésie, par le recours au verset ; ayant recours simultanément aux registres sacré et profane, en conjuguant l'expression de la précarité quotidienne et dérisoire avec le recours aux grandes formes poétiques (odes, élégies). Bishop semble confirmer la posture complexe recherchée par le poète – qui cherche sa voix, ne craignant pas de la faire *déborder* des catégories qui fondent le genre poétique. S'intéressant au recueil *Essai de voix malgré le vent*, Bishop remarque que la poésie de Barbarant naît « d'un désir d'aller au-delà de la problématique ontologique de toute binarisation des phénomènes du monde »⁸

Si cette appréciation manque de profondeur (dans le sens où elle pourrait s'appliquer à de nombreuses créations de l'esprit), elle n'en indique pas moins qu'il y aurait dans cette poésie une volonté de dépasser les dichotomies communément admises, ainsi que les tropismes entendus ; peut-être peut-on y déceler l'influence majeure exercée sur Barbarant, celle du poète Aragon (qui nous occupera dans un chapitre ultérieur), Aragon dont la poésie provoqua chez les critiques et commentateurs des réactions très diverses (quand ce n'est pas controversées) en raison de sa *dém mesure* – dont le préfixe « dé » indique assez nettement le désir de creuser un écart avec la norme, avec la « mesure », comme pour en chercher des voix nouvelles.

Si l'on excepte une certaine proximité avec la poésie d'Aragon, la poésie barbarantienne ne se présente pas comme placée sous le patronage d'une influence précise, ni d'une paternité prosodique aisément décelable, encore moins d'un moule littéraire préétabli dans lequel elle aurait trouvé sa forme. Sa réelle singularité, c'est d'inscrire sa voix poétique dans le registre de l'indécidable – et donc dans le *jeu* permanent qui existe entre vers et prose, tout comme sacré et profane. Le poète définit d'ailleurs la prose comme un moyen de laisser jouer l'*indécidable* :

Ce que j'appelle la prose, dans ce qu'il m'arrive d'écrire, est le moyen de **ne pas choisir**. Il n'y a peut-être de vérité qu'avec une telle mise à plat, avec la marquetterie des sensations et le souffle au-dessus

8 BISHOP, Michael, « L'année poétique 2004 : de Barbarant et Pinson, Beausoleil et Tâche, à Moussempès et Hamel, Noël et Maulpoix », in *The French review*, vol. 79 no 1, octobre 2005, p.17

des drames mondiaux, dans ce **pêle-mêle de l'accessoire et des tragédies**.⁹

Cette assertion, portant certes sur la prose, nous intéresse directement, dans la mesure où la poésie barbarantienne est – on le verra dans la suite du travail – parfois proche de la prose (*contaminée* par la prose, pourrions-nous dire). Barbarant signale ici que son projet poétique engage une charge d'indécidable, de « pêle-mêle », qui provient de la prose. Le caractère labile de cette poésie, cependant, doit être immédiatement nuancé afin de lever tout *a priori* négatif ou dépréciatif à son endroit: il serait en effet erroné de ne voir dans cette poésie qu'une parole sans gravité, une voix errante, privée de toute orientation et ne pouvant rien opposer aux « vents »¹⁰ de l'époque.

Ce travail du dérisoire semble une manière pour le poète d'adapter le *dire* à l'époque dans laquelle ce dernier se profère. Le poète, en effet, pour faire face à l'inconfort de devoir habiter un monde contemporain soumis « à un aberrant tintamarre » (EV, quatrième de couverture), puise dans l'Histoire des références et des points d'ancrage. Des échos nostalgiques, des rappels au « monde d'avant » traversent certains de ses poèmes. Des constats teintés d'amertume apparaissent dans certains passages de *Je ne suis pas Victor Hugo*. Barbarant dit y être « né dans la faillite du rêve, voilà ce qui fait que je ne me reconnais que peu dans mes contemporains, et je peine à m'y habituer »¹¹. Dans la même veine, il confie son impression d'être né trop tard :

Rien ne me paraît plus difficile, après une autre combien plus glorieuse confession, que de raconter ce sentiment d'apparaître après la tornade, quand il n'en demeure plus que le reflet chamarré des cuirasses aux poitrines des pères, la cavalcade lointaine des chevaux.¹²

Ces références à un monde disparu (le monde des « pères » et des « chevaux » apparaissant comme un univers antérieur *sensé* car hiérarchisé, placé sous la botte du père), que vient appuyer le constat amer de ne plus vivre que dans un « reflet chamarré » (donc dans un univers dominé par l'inauthenticité et la relativisation des hiérarchies), nous invitent à établir un lien entre cette appréciation nostalgique et le recours à une poésie qui ne néglige en rien son histoire passée ni ses formes traditionnelles (complainte, ode, élégie).

Nous ne saurions voir en Barbarant qu'un poète ; en effet, nous ne saurions omettre, au cours de ce

9 BARBARANT, Olivier, *Je ne suis pas Victor Hugo*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 35.

10 Nous songeons ici au titre du recueil *Essais de voix malgré le vent* - le vent représentant les forces contemporaines poussant le poète vers l'instabilité, le provisoire, le dérisoire, ou simplement l'impuissance.

11 *Ibid*, p. 41.

12 *Ibid*, p. 34.

travail, que ce dernier se double d'un universitaire. Son œuvre, dès lors, est traversée d'un souci critique, témoignant d'une appréciation réflexive à l'endroit de certains dogmes poétiques contemporains aussi bien que révolus. La citation suivante indique que la création littéraire, chez Barbarant, ne saurait se déployer sans une vigilance accrue à l'endroit du matériau qu'elle investit :

C'est qu'en effet la poésie consiste sans doute moins dans la confection d'objets impeccables que dans la contestation des pouvoirs de la langue, moins dans l'éblouissement que dans la mise en forme d'un perpétuel écart entre l'émotion et sa résistance, moins dans le maniement habile d'une langue que dans sa critique.¹³

Le poète (et cette définition mentionne nettement cette volonté de déployer une poésie réflexive autant que critique, cela apparaissant notamment dans les termes « contestation, résistance, critique ») marque ici sa méfiance vis-à-vis des formes et des dogmes contemporains, notamment « du post-modernisme et des Avant-gardes »¹⁴, et met l'accent sur l'exigence critique à laquelle doit souscrire le poète qui refuse de céder à la tentation de la virtuosité, ou d'une langue élégante et trop bien « maniée ». Cette attitude éloigne par conséquent Barbarant d'une poésie « pure, absolue, objective », qui, née dans le sillage de Mallarmé, est devenue, comme par défaut, sous la plume assertive d'Hugo Friedrich, le paradigme de la poésie moderne.

Nous disions ci-dessus que Barbarant a souhaité – du moins dans les deux recueils sur lesquels nous travaillons – inscrire son « chant dérisoire » dans des moules poétiques tels que l'élégie, l'ode, ou la complainte. Nous devons maintenant nous demander si, outre une certaine nostalgie des « grandes formes » et un désir de postuler une voix désireuse de prolonger (quoique sur un mode mineur) les grandes voix des « pères », conférant à sa création une véritable épaisseur temporelle, Barbarant ne cherche pas également à trouver le chemin d'une « espèce de prière » (selon l'expression de Philippe Jaccottet). Dans un monde désenchanté¹⁵ autant que laïcisé (« il y a longtemps que nous ne croyons plus aux enfers, ni aux dieux ni aux prières »¹⁶ rappelle Thélot), il nous semble pertinent de nous demander si cette poésie, qui n'hésite pas à émettre certains regrets ou désillusions, ne cherche pas aussi sa voie dans la prière (qui partage avec la complainte ou l'élégie un patrimoine commun

13 BARBARANT, Olivier, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, p. 158.

14 NOIRET, Gérard, « ce qui reste ou résiste », in *La quinzaine littéraire*, 759, avril 99, p. 15.

15 Ce terme de « désenchanté » apparaît notamment sous la plume du philosophe Marcel Gauchet, qui dans son ouvrage majeur *Le désenchantement du monde*, rappelle le lien entre la perte du chant et l'éloignement du Ciel, à savoir du rapport avec un plan transcendant.

16 THELOT, Jérôme, *La poésie précaire*, Presses universitaires de France, 1997, p. 7.

orienté par le sacré, et une tradition archaïque) ; ne serait-ce que pour pouvoir évaluer si le mode précatif peut être reconduit à l'époque contemporaine.

La poésie se serait progressivement séparée de la prière depuis Victor Hugo (Thélot rappelle à ce titre qu'« Hugo est le dernier à identifier son œuvre à une prière »¹⁷). Thélot propose en effet dans son ouvrage *La Poésie précaire* une analyse qui établit un lien entre la prière et la *précarité*¹⁸ :

Précaire, du latin *precari*, veut dire : obtenu par la prière, donc permis par une puissance supérieure, donc susceptible d'être retiré, par conséquent fragile et pauvre. *Précaire* est la poésie *moderne* en ceci qu'elle tient à la prière impriable, en ceci, qu'elle est l'essentielle pauvreté d'être défaite de l'oraison.

Le terme *precari*, en latin, est une construction passive – ce qui indique bien que si *prier* représente une action (l'orant inscrit son geste dans une perspective active, étant en cela un agent), le poète livré à la précarité se retrouve au contraire placé dans un statut de patient. « Fragile et pauvre », il est logé à une enseigne moins commode, dans une posture de relative impuissance, comme à la merci d'une puissance autre que lui-même et qu'il sent si lointaine qu'il n'en entend plus l'intensité que très faiblement. Un poème de Barbarant nous semble à ce titre particulièrement éclairant. Intitulé *Complainte en cas de résurrection*, il confronte le lecteur à une prière déceptive qui pourrait correspondre au mot de Jaccottet concernant la poésie moderne, identifiable selon ce dernier à la « défaite de l'oraison » (celle-ci étant placée sous le signe de la pauvreté et de la fragilité). De ce poème, nous donnons ici les trois premiers vers puis la dernière strophe (EV, 31-34) et analyserons les lignes directrices.

Complainte en cas de Résurrection

(1) Si je reviens faites de moi par pitié la vapeur d'un bain

(2) La moitié d'une feuille d'arbre la fleur très jaune des
courgettes

(3) La cendre dans le vent un instant à se prendre pour une
aile d'oiseau

[...]

Faites de moi moins au moins que moi-même

17 *Ibid*, p. 7.

18 *Ibid*, p. 9.

Un cil qu'on chasse d'une joue
Ou au bord d'une bouche en M
Que je voudrais minuscule.

Le titre du poème ancre d'emblée ce dernier dans un contexte religieux (la « résurrection » étant l'un des dogmes de la foi chrétienne), ce qui permet en cela d'établir une cohésion avec la forme-prière à l'œuvre dans le poème. Le je lyrique y formule à plusieurs reprises, sous la forme d'un vœu, un désir à un destinataire difficilement identifiable. Le je lyrique implore une instance supérieure de lui accorder un nouvel état post-mortem. Cette prière n'est pas dénuée d'éléments pathiques. L'expression « par pitié » (1) par exemple, porte avec elle une idée de supplication, qui confère au poème une tonalité lyrique évidente.

Le paradoxe à l'œuvre ici tient tout entier dans le fait que la supplique n'est pas porteuse du désir d'un monde meilleur, ni d'un décor à venir qui serait paradisiaque. Nulle aspiration à la gloire, à l'abondance, ou à la joie, mais au contraire désir de petitesse – le je lyrique souhaitant se voir ressusciter sous forme de natures mortes. « Faites de moi la cendre » (3) représente à ce titre un souhait pour le moins inattendu (et si profondément dérisoire): le désir de l'orant attend rien de moins qu'une totale dématérialisation, une complète dissolution de soi-même (« dans le vent un instant » (3)).

Nous remarquons également que ce poème bouleverse dès son entame l'horizon d'attente du mode précatif. Si la forme canonique de la prière semble respectée, que viennent confirmer la construction vocative et laudative très nette qu'elle déploie ainsi que la présence de l'impératif de souhait (« faites de moi par pitié »), c'est l'objet de cette prière qui apparaît ne pas répondre au *pacte* instauré par la prière. En effet, l'horizon d'attente généralement structuré par la prière (le désir de connaître dans un futur proche ou lointain un état qualitativement préférable à l'état mortel, qui annulerait les difficultés et inquiétudes propres à l'existence terrestre) se trouve détourné, et de ce détournement naît une tension surprenante entre la prière et sa finalité. Le je lyrique, en effet, semble aspirer à un devenir-dérisoire, évanescent, dépourvu de gravité (« rien plus qui pèse en tout cas rien qui pense / j'ai souvent rêvé des formes délivrées de l'eau », vers 10-11). En outre, les désirs du futur ressuscité trouvent leurs référents dans le monde végétal, animal, ou dans les natures mortes (« faites de moi de la farine, une page tournée » au vers 7), le poème dévoilant le désir d'annihilation (ou de transformation radicale) du je lyrique. Un vers est particulièrement éclairant

quant à ce rapport au dérisoire : « faites de moi moins au moins que moi-même » ; ce vers, non seulement répète à deux reprises l'adverbe d'atténuation « moins », mais est en outre traversé par une allitération en *m* (cette consonne apparaissant à 6 reprises) et évoquant en cela l'idée des termes comme *murmure*, ou *minimum*, porteurs d'une sémantique de l'infime (« minuscule » étant d'ailleurs l'épithète qui clôt le poème) .

Un autre élément qui illustre la précarité à l'œuvre est la tension occasionnée par certains verbes de sentiment – (« songer, rêver, vivre, être ») – auxquels sont accolés des compléments d'objet dont la nature entre en contradiction avec le caractère ontique de ces verbes (par exemple : « j'ai jaloué des flaques d'eau »).

Nous ne serions pas complet dans cette tentative de relever les modalités de la précarité dans ce poème si nous n'abordions la mise à distance du sérieux et de la solennité qui président généralement à l'exercice de la prière. Une touche d'humour, d'ironie, ou de dérision, semble poindre au moment où le je lyrique proclame : « n'allez pas déranger un messie ». Rodriguez dit que l'ironie « passe pour un discours non-sérieux qui implique la polyphonie, la distanciation critique, la polysémie et les déviations du sens commun »¹⁹, et c'est précisément à cette distanciation que l'on a affaire vers la fin du poème ; à cet endroit, le je lyrique instaure une distance par rapport à la sphère sacrée à laquelle s'adresse généralement l'orant lors de sa prière. La cohabitation de registres de langues (« déranger un messie », puis, au vers suivant, « qui sait en sortant de sa nuit de quoi Lazare aurait rêvé / Être brin d'herbe sèche... ») enchevêtre des références de l'histoire sainte avec des éléments quotidiens et résolument profanes. En outre, l'utilisation de l'article indéfini « un » placé devant le terme « messie » ôte à ce dernier son statut d'homme unique, l'article indéfini jouant ici comme marqueur de relativisation des valeurs de la foi. Le terme « messie » ne porte d'ailleurs pas de majuscule, majuscule en laquelle Barthes voyait, outre le signe du nom propre, une volonté « d'essentialisation » (le nom propre n'ayant de fait qu'un référent unique). Voilà donc quelques éléments qui indiquent que le je lyrique ici à l'œuvre peine à croire en sa prière – mieux, à croire dans le pouvoir de réalisation (ou de réalité) de cette dernière. Il ne cesse de ruiner le code en lequel pourrait s'incarner la prière, l'ironie fonctionnant ici comme vecteur de précarité.

La précarité – que l'on peut comprendre ici comme le fait de ne pouvoir croire aveuglément aux

19 RODRIGUEZ, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique*, Max Jacob Francis Ponge, Editions Jean-Michel Place, Paris, 2006, p. 88

pouvoirs de la prière – traverse ainsi ce poème, et ce jusqu'à son terme. Prier semble être devenu, sinon une pratique inadmissible (au sens où Denis Roche voyait la poésie *inadmissible*), du moins une pratique en partie « risible »²⁰ car croulant sous le poids d'un soupçon permanent. Cette ironie semble un moyen d'atteindre à ce chant qui se mue murmure, à cette prière en manque de foi ; à une poésie qui tournoie sans cesse autour de son désir. Se déployant sur la crête de ce paradoxe (vouloir prier en même temps qu'avoir le sentiment « d'être prié »), la voix poétique apparaît fragilisée. C'est alors à Blanchot que nous pensons, qui disait que « les paroles les plus simples véhiculent l'inéchangeable, s'échangeant autour de lui qui n'apparaît pas. **La vie si précaire** : jamais présence de vie, mais notre éternelle prière à autrui pour qu'il vive tandis que nous mourons »²¹.

Si le charme des trouvailles et les marques de légèreté distinguent le poème de Barbarant du mot de Blanchot, il n'en demeure pas moins que la précarité se dessine comme une « éternelle prière » qui, manquant de force, manque sa cible – et devient progressivement « impriable », à jamais suspendue. Après avoir évoqué l'aspect à la fois dérisoire et précaire dont cette poésie peut se doter, nous devons ajouter que cette dernière n'est pas pour autant désespérée, bien au contraire. Dérisoire signifie bien autre chose que pessimisme désespéré, et l'appréciation de Pinson, qui dit « qu'il n'y a [aujourd'hui] plus de monde sensé à louer ni à chanter, ni *personne* vers qui se tourner pour récriminer »²², s'applique mal à l'entreprise d'un poète qui, s'il a pris la mesure de la situation susmentionnée, n'en oublie pas que l'un des horizons poétiques fondamentaux est de retrouver un chemin menant au chant.

Afin de résumer en quoi la poésie de Jaccottet est travaillée par la précarité, Thélot a ce mot : il y a « deux fonctions à la poésie : celle de dire et d'être la faiblesse sans recours, et celle qui relance l'indignation »²³. Si nous n'en oublions pas les différences irréductibles qui existent entre les œuvres de Jaccottet et Barbarant, force nous est de constater que cette assertion pourrait s'appliquer au projet barbarantien. Face à la crainte que les moyens poétiques soient un jour ou l'autre confisqués dans leur ensemble, que la poésie n'ait plus rien à *fabriquer* (nous rappelons l'étymologie de *poëin*) et que la précarité, devenue impuissance définitive, ait partie gagnée, la voix poétique barbarantienne manifeste une « indignation » ontologique qui ne peut qu'accoucher d'un désir de

20 JACCOTTET, Philippe, *Eléments d'un songe*, Paris, Gallimard, p. 156.

21 BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Editions Gallimard, 1980, p. 136.

22 PINSON, Jean-Claude, *op.cit.*, p. 65.

23 THELOT, *op.cit.*, p. 128.

repenser inlassablement les pouvoirs du chant.

1.2. *La lyre joue, mais en sourdine*

Nous allons maintenant nous interroger sur le statut lyrique de cette poésie. Il nous a semblé important d'évoquer dans un premier temps son caractère volontiers « mélangeur », ainsi que son recours au « disparate ». Il nous faut maintenant réfléchir à l'articulation qui existe entre une esthétique de *l'intermédiaire* (cette approche du *seuil*, de l'entre-deux), et les ressorts propres au lyrisme. Cette poétique a-t-elle sa place dans la tradition (néo)lyrique ? Si oui, selon quels critères ?

La poésie lyrique contemporaine comprend une constellation de poètes qui tous, à des degrés divers et selon des modalités très variables, ont « recours à la mélodie ». Parmi ces poètes lyriques, certains (citons ici par exemple Jean-Louis Chrétien, Pierre Oster, voire, dans une moindre mesure, Philippe Jaccottet) déploient un horizon spirituel ou ontologique, convoquant ce que l'on pourrait nommer un haut-langage qui seul serait à même de dire une « poésie qui se place sous le signe de l'invocation de l'être »²⁴. D'autres, en revanche (au rang desquels nous pourrions citer William Cliff ou Jacques Réda) élisent une langue et un dire plus profanes, s'attachant à des considérations souvent directement inspirées de l'expérience quotidienne. Si la poésie de Barbarant trouve place dans la deuxième catégorie, sa conception poétique n'en demeure pas moins éminemment complexe, voire fort ambiguë ; son acception du lyrisme, par exemple, n'est jamais univoque ni donnée une fois pour toutes – sa poétique se jouant volontiers de cette notion. La citation suivante permet une première confrontation avec l'univers lyrique du poète, qui semble faire du lyrisme un moyen plutôt qu'une fin de l'expérience poétique – exprimant par là sa retenue et sa méfiance envers toute conception *réductionniste* – donc dogmatique – du poétique :

Ce sont assurément les conséquences de **ce premier frisson, de cette initiation lyrique**, qui font que je ne parviens pas à m'indigner, malgré toutes les critiques de ce qu'il est convenu d'appeler d'un air revêché le sentiment océanique, que l'écriture puisse – ou doive ? - célébrer la vie. (VH, 82)

Le poète, à la toute fin du poème *Toute la lyre encore* (EV, 105), proclame, non sans une certaine désinvolture : « Il faudrait paraît-il avoir honte d'être ivre / tant pis je ne m'y résous pas ». La citation, ainsi que les deux vers cités, confluent vers un horizon commun ; en effet, le poète, tout en postulant une sorte d'antécédence créatrice du lyrisme dans la création poétique – l'impulsion

24 JARRETTY, Michel, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris : Presses universitaires de France, 2001, p. 448.

lyrique étant qualifiée de « frisson premier » – et en souscrivant au lien qui unit « célébration » et « écriture », n'en demeure pas moins relativement timoré quant aux pouvoirs réels du ressort lyrique. Si la « célébration de la vie » semble incarner une réalité primordiale et intrinsèque au processus d'écriture poétique, l'auteur se montre dans le même temps très vigilant et pleinement conscient des limites et des écueils (ainsi que des abus) dont a pu se rendre coupable le tradition lyrique (« je ne parviens pas à m'indigner » ayant par ailleurs valeur d'atténuation, bien loin de tout enthousiasme naïf). Bien que vigilant quant à ce « frisson », Barbarant n'en évoque pas moins le caractère primordial et *élémentaire* de ce dernier, y percevant une impulsion « initiatique », antérieure autant que nécessaire à tout désir poétique. En cela, sa conception du lyrisme (et ce rappel de son statut de primordialité dans le processus de la création poétique) semble vouloir prendre en compte son essence propre, que Schlegel décrivait ainsi à l'aube du romantisme : « la poésie lyrique est ce qu'il y a de plus originel, l'art originaire et matriciel de tous les autres. Elle anime déjà le premier balbutiement de l'enfant »²⁵.

Les réserves qu'émet Barbarant quant aux possibilités réelles du *lyrique* ne sont pas sans lien avec les critiques émises à l'endroit du lyrisme depuis le milieu du 19^{ème} siècle. En effet, dès l'entrée de la poésie dans la *modernité* (que nous pouvons faire débiter vers 1860, si l'on en croit le découpage temporel que propose par exemple Jarrety²⁶), le terme de lyrisme prend des « connotations négatives », et apparaît comme incapable d'exprimer autre chose que « des sentiments naïvement euphoriques »²⁷. Plus récemment, la critique littéraire (en particulier textualiste ou structuraliste) s'est montrée particulièrement sévère et critique à l'endroit des excès subjectivistes que la poésie lyrique n'avait pas toujours su maîtriser – le « sentiment océanique » qu'évoque ici Barbarant.

Les courants littéralistes issus du structuralisme, en menant croisade contre la poésie lyrique de tradition romantique, ont souhaité ramener la poésie vers un primat du signifiant, et de la *lettre*²⁸. En effet, dans les années soixante, un nouveau paradigme littéraire, postulant « que dans un monde

25 RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique, Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 22.

26 Nous faisons référence au découpage temporel proposé par Michel Jarrety dans son *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* ; Jarrety, bien sûr, n'est pas seul à le penser dans ce sens. Il semble en effet y avoir un certain consensus au niveau académique pour voir dans la figure de Baudelaire le début historique de la modernité poétique.

27 RODRIGUEZ, Antonio, « Le chant comme imaginaire de la lecture empathique », in *Le chant et l'écrit lyrique*, Bern, P. Lang 2009, p. 66.

28 Deguy, donnant son avis sur le caractère de plus en plus auto-réflexif de la poésie contemporaine, dit que la poésie est entrée dans un âge de contraction : elle se concentre sur le langage, recherche le langage du langage, à l'inverse, nous semble-t-il, du projet barbarantien.

désenchanté il était devenu indécent de chanter »²⁹, a voulu dénier à la poésie toute prétention (et toute légitimité) au chant. Néanmoins, si la poésie lyrique a dû faire son *aggiornamento*, elle n'a pas disparu pour autant, bien au contraire. Jean-Claude Pinson, qui s'est intéressé à l'évolution de la place du lyrique dans la poésie contemporaine, résume ainsi cette évolution de la question lyrique : « [le lyrique] renvoie à ce que la modernité poétique a voulu proscrire par-dessus tout, l'effusion subjective, ainsi le mot « sentimental », pris cette fois dans son sens ordinaire, est aujourd'hui des plus péjoratifs quand il s'applique à la poésie »³⁰, confirmant cette idée qui veut que « l'effusion subjective » ou le « sentimentalisme » ne sauraient plus trouver grâce au sein de la poésie moderne et contemporaine. Barbarant, universitaire rigoureux et lecteur averti de Francis Ponge, n'ignore aucun des reproches qui furent adressés à la poésie lyrique ainsi qu'à la poésie post-romantique d'obédience heideggerienne (la poésie lyrique ayant été baptisée par Ponge « cancer romantico-lyrique », le terme d'ontologie ayant été travesti par Queneau en ontalgie). Sa poésie, par ailleurs, semble toujours attentive à ne pas se laisser séduire par les sirènes d'un lyrisme effréné, aux voiles trop gonflées : « Je sais les dangers de l'emportement musical, de l'anaphore au kilomètre, d'une langue d'elle-même enivrée. »³¹. Le chant auto-référentiel, les lourdeurs de l'anaphore, ou l'ivresse langagière apparaissent ici comme autant de symptômes de mauvais goût qu'un lyrisme tempéré autant que critique (comme joué *en sourdine*, pourrions-nous dire à propos de celui déployé par Barbarant) devrait pouvoir juguler.

Les deux recueils qui nous occupent dans ce travail – *Odes dérisoires* et *Essais de voix malgré le vent* – sont construits sur la base de poèmes longs (certains s'étendent sur 5 à 6 pages), ces derniers étant structurés à partir de vers amples et généreux qui dépassent souvent la ligne. Avant d'interroger le statut lyrique de cette poésie, convoquons d'emblée le début d'un poème tiré d'*Odes dérisoires*, intitulé *Ode pour des prunes* (OD, 67)

C'est un jour d'avril pluvieux les dorures à peine passent
la treille du ciel couleur de plomb
Partout des perles pendent aux paupières des chênes On
décide pour rien se rendre à un musée

29 COLLOT, Michel, « Le chant du monde, », in *Le chant et l'écrit lyrique*, *op.cit.*, p. 19.

30 PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 20.

31 BARBARANT, Olivier, *je ne suis pas Victor Hugo*, *op.cit.*, p. 45.

Perdu en pleine ville morte une maison de briques
rouges sur la place beaucoup trop grande [...]

Sans rentrer dans l'analyse du poème, nous remarquons que domine dans ces vers une idée de ruissellement, ou de débordement du vers – qui conduira, nous le verrons, à un recours fréquent à la forme du verset, ainsi qu'à des poèmes bien plus longs que ceux que produisent la plupart des poètes contemporains. Cette abondance lexicale (le choix, par exemple, de convoquer des vers qui excèdent la ligne, ou le recours à des unités rythmiques proches de la période ou de la longue phrase musicale plutôt que du vers) apparaissent comme des marques qui rapprochent Barbarant de la tradition lyrique. En effet, l'idée de « mouvement »³² lexical ou thématique (Pinson voit dans l'idée du mouvement un des aspects centraux du lyrisme) est au cœur du projet barbarantien. Cette affirmation de Pinson indiquerait qu'il existe un lien quasi consubstantiel entre la tonalité lyrique et l'exigence d'une poésie en mouvement-circulation – et que cette tonalité justement, quand bien même elle se montrerait murmurante ou discrète, se joue avant tout dans le mouvement, le flux (sanguin?) d'une circulation.

Hannah Arendt estimait que c'était à son sentiment d'avoir subi la « perte du monde » que l'on pouvait reconnaître l'homme moderne, cette perte du monde coïncidant avec « la perte du chant ». Le sentiment de cette double perte (dont Collot rappelle la parenté en intitulant son article *le chant du monde*³³), cette défection condamnant l'homme – et au premier rang le poète – au mutisme (puisqu'il « est devenu indécent de chanter dans un monde désenchanté »³⁴), est devenu l'un des champs de réflexion les plus fondamentaux de la poésie contemporaine. Face à l'abstraction poétique qui apparaît souvent comme l'aveu de son incapacité à se faire mélodie, s'élèvent ici ou là quelques voix désireuses de réhabiliter le chant – et, ce faisant, de rétablir une transitivité originelle qui, dans et par le chant, tente de repenser le rapport de l'homme avec le monde.

1.2.1. Odes, élégies, ou complaintes

Au premier rang des particularités de la poésie lyrique de Barbarant, il y a le désir de parvenir à réhabiliter le chant – qui représenterait pour Noiret « un des domaines les plus anciens et durs à renouveler »³⁵. Les deux recueils qui vont retenir notre attention dans ce travail sont pour l'essentiel

32 PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 98.

33 COLLOT, Michel, *art. cit.*, p. 26.

34 Nous reconvoquons la même citation que plus haut.

35 NOIRET, Gérard, *art. cit.*, p. 15

composés sur le modèle des éloges, des odes, des élégies ou des complaintes, ces formes s'inscrivant dans des traditions poético-littéraires pluriséculaires, qui constituent les racines de la tradition lyrique – toutes puisant peu ou prou dans cette période pré-moderne, cet « âge où la langue se confondait avec la poésie et avec la musique »³⁶. Nous nous proposons ainsi de définir certaines des formes poétiques convoquées par Barbarant, afin d'être en mesure – au moment où nous analyserons la tonalité lyrique des poèmes de l'auteur et son recours au verset – d'établir dans quelle mesure le « chant » poétique (par le biais de l'ode, de l'élégie) s'est trouvé chez le poète dans un premier temps réhabilité, réinvesti, comme pour mieux se retrouver, par la suite, fragilisé puis précarisé, souvent proche du déchant. Dès lors, il est temps d'évaluer selon quelles modalités ces formes poétiques, toutes intrinsèquement liées à la musicalité et au chant, sont reconduites par le poète.

Concentrons-nous pour commencer sur l'ode, qui donne son nom au recueil *Odes dérisoires*. Ce genre, fondamentalement « hétérogène »³⁷ pour Maulpoix, aurait pour horizon de doter le dire d'une ouverture fondamentale. Dans son ouvrage *Du lyrisme*, il relève que l'ode,

extensive autant qu'intensive, est un genre mêlé dans lequel devient en quelque manière lisible l'étendue ou l'ouverture du champ poétique. Ce qui vient s'accomplir en elle n'est autre que la progressive et complète absorption de la poésie toute entière par le lyrisme.³⁸

La vocation originaire de l'ode, outre de se présenter comme un genre qui charrie de nombreuses ressources du poëin, consisterait avant tout à se positionner du côté du chant, son histoire étant marquée du sceau lyrique ; Maulpoix l'indique ainsi : « l'ode [est] la forme-mère du lyrisme et, en grec, signifie *chant* »³⁹. Le *Dictionnaire du littéraire* mentionne en outre que l'ode est « une forme poétique lyrique ambitieuse, érudite, qui vise à séduire par un style orné, grave et volontiers sentencieux »⁴⁰. Cette forme est donc à l'origine « ambitieuse » et « érudite », désireuse d'atteindre « quelque grande vérité morale »⁴¹. L'ode manifeste un désir d'élévation, tant ontologique (par le

36 DOUMET, Christian, « La voix du poème », in *Le chant et l'écrit lyrique*, *op.cit.*, p. 38.

37 MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, José Corti, Paris, 2000, p. 154. Concernant notre analyse de l'ode et de l'élégie, nous nous référons en partie à cet ouvrage qui présente les grands axes et enjeux de ce qu'il est convenu d'appeler le *lyrisme*, ne négligeant en rien les ambiguïtés théoriques qui entourent ce vocable.

38 *Ibid.*, p. 154.

39 *Ibid.*, p. 151.

40 ARON, Paul, SAINT-JAQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 422.

41 MAULPOIX, Jean-Michel, *op.cit.*, p. 151.

recours au chant) que lexical (par le recours au haut langage).

Nous pouvons citer deux poètes majeurs ayant composé des odes ; Victor Hugo et ses *Odes et ballades*, puis Paul Claudel avec *Cinq grandes odes*. Ces deux poètes ont nourri un rapport passionné à la mythologie gréco-romaine ainsi qu'à la versification latine (par exemple chez Claudel). Les odes pratiquées par ces deux poètes – partageant les différences que l'on peut attendre d'œuvres que sépare un siècle – sont ancrées dans le chant, la célébration, et semblent reconduire une part de la définition qu'en faisait Horace, qui disait qu'une ode est avant tout une « louange aux dieux »⁴². L'ode, qui était « sublime »⁴³ chez Hugo et religieuse chez Claudel, va se retrouver chez Barbarant *désublimentée* (Barbarant rappelant explicitement « n'être pas Victor Hugo »⁴⁴), rendue au dérisoire, engageant souvent un déchant. Barbarant, en intitulant son recueil *Odes dérisoires et quelques autres un peu moins*, semble postuler, non sans ironie, que si toutes ses odes seront dérisoires, certaines le seront un peu moins que d'autres – mais qu'aucune n'aura pour horizon de rivaliser, ni d'imiter les odes latines ou celles de poètes élégiaques ou lyriques des siècles antérieurs.

Les propriétés et visées essentielles de l'ode, qui peuvent paraître bien éloignées des préoccupations esthétiques de Barbarant, ne sont pourtant pas réinvesties par ce dernier par hasard ; si les longues odes qui traversent le recueil *Odes dérisoires* développent des thèmes qui alternent entre le *haut* (Caravage, la cathédrale de Laon, la mélancolie) et le *quotidien* (le lycée, la carte postale), c'est selon nous afin de déployer une manière de parodie, terme que nous prenons selon l'acception qu'en donne G. Genette : « reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle »⁴⁵. Le type de parodie mise en place par le poète (parodie venant du grec *para ôidê*, et signifiant « qui se situe à côté du chant »), qu'il s'agit bien entendu d'écarter immédiatement de parodies à visées burlesques ou dégradantes, apparaît plutôt comme un moyen de travailler un genre antique en se le réappropriant et en le réinscrivant dans certains paradigmes contemporains (dont la dérision et la précarité). Nous voyons dans ce travail de parodisation une tentative d'établir un pont – une médiation – entre Anciens et Contemporains, autant qu'un désir de rappeler que le projet poétique du poète vise bien à déployer un chant, quand bien même ce ne serait qu'un « à-côté du chant » (une *par-odie*).

42 ARON, Paul (& autres), *op.cit.*, p. 422.

43 CHARLES-WURTZ, Ludmila, « Des *Odes et Ballades* aux *Orientales*, vers une libre circulation de la parole poétique », Etudes réunies par Cl. Millet, *Revue des Lettres modernes*, Minard, 2001, p. 6.

44 Nous renvoyons ici au titre de son récit autobiographique : *Je ne suis pas Victor Hugo*.

45 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, IV, p. 24).

Essais de voix malgré le vent est un recueil plus hétérogène. On y trouve, dans une apparence de désordre (le *vent* du titre étant vraisemblablement une allégorie de cette dispersion du dire), des suites, des essais, des complaintes, ou des élégies. Le fond du recueil, cependant, apparaît marqué d'une tonalité *élégiaque*. L'élégie, l'ode ou la complainte, sont des formes qui, héritées de l'antiquité, se sont construites par le recours au chant, à la prière, ou à la réflexion méditative. L'élégie, quant à elle, est un « poème qui célèbre le manque, [...] chante la beauté, tournée vers un passé qu'elle idéalise »⁴⁶. En outre, Maulpoix y voit une « lamentation funèbre »⁴⁷, qui investit des thèmes comme la dépossession, la tristesse éprouvée lors d'un deuil, ou encore la « pauvreté » ontologique. Ces thèmes structurent la majorité des poèmes du recueil, ce dernier étant traversé par des réflexions sur la mort ou l'écoulement inexorable du Temps. Ce qu'il s'agit de relever est que la majorité des poèmes, bien que de tonalité *élégiaque*, se manifestent d'abord comme des *essais de voix*, et non comme élégies ou complaintes. Les poèmes semblent plutôt *tendre vers* l'*élégiaque* (*Hampstead memories*), frôler le sentiment de la perte, ou *faire comme si* la voix poétique était celle d'un poète vraiment engagé (voir à ce titre *Complainte du poème peinant à s'engager*, *EV*, p. 39-44). La voix poétique, qui se sait condamnée à l'*essai*, circonscrit ainsi dans l'aire du doute une voix qui aspire pourtant au déploiement de ses moyens.

Notre question, dès lors, est d'interroger – convoquant pour ce faire l'heureuse formule de Gérard Noiret dans son article consacré au poète (intitulé « ce qui reste ou résiste »⁴⁸, cette formule étant en réalité tirée d'*Odes dérisoires*, p. 31) – ce qui précisément se joue dans la poésie d'un poète qui fait appel aux grandes formes lyriques héritées de l'antiquité tout en s'en distanciant (relativisant la sémantique des grands modèles par la parodie ou la dérision). Cette expression, qui peut sembler de prime abord lapidaire ou trop synthétique, bien loin d'enfermer l'œuvre de Barbarant dans un carcan trop cloisonné, suggère au contraire que cette œuvre est le lieu de quelque chose qui cherche à *demeurer* malgré tout (ainsi que le montre le désir de convoquer ces grandes formes), à atteindre à une certaine consistance (« il arrive qu'ici ou là un murmure résiste, offre presque une consistance », *EV*, quatrième de couverture).

Semble dominer dans cette poésie une volonté têtue d'émettre un chant malgré tout, « malgré le

46 MAULPOIX, Jean-Michel, *op.cit.*, p. 178.

47 *Ibid.*, p. 192.

48 NOIRET, Gérard, *art. cit.*, p. 15.

vent », malgré « l'accélération du temps, le copier-coller »⁴⁹ de l'époque contemporaine. Le pari (ou parti) du chant prendrait ainsi le contre-pied du sujet contemporain qui, immergé dans la prolifération de signes audiovisuels dont les échanges s'accélèrent sans cesse, en vient à négliger la centralité d'une voix rendue à sa caducité. Ce qui caractérise ce chant, c'est sa volonté de « résister », voire de *s'empêcher*, tout en espérant l'envol. La lyre barbarantienne refuse en effet d'être victime de sa profération et d'un élan excessif ou aveuglé. Ce chant prend acte du contexte contemporain de sa profération – Barbarant s'estime « né de la faillite du rêve » (VH, 41) – et rappelle (nous revenons ici à la citation qui ouvre notre paragraphe) les devoirs, pour le poète, de « contester » et de « critiquer » les pouvoirs de la langue tout comme les formes génériques qui la sous-tendent, et d'autre part de privilégier le « frisson premier » à la confection « d'objets impeccables ».

C'est peut-être en convoquant le terme de « dé-chant » que nous parviendrons mieux à appréhender la tension qui structure cette poésie, ainsi qu'à mesurer cet écart fondamental (presque oxymorique) que l'association du terme *ode* et de l'épithète *dérisoire* manifestent radicalement. Rodriguez rappelle que ce terme de déchant, qui provient de la musicologie, signifie non pas privation ou absence de chant mais « une autre forme de chant »⁵⁰, ce dernier étant désormais marqué d'un soupçon quant à sa possibilité de réalisation. Le déchant, ayant à voir avec l'hétérogénéité et la polyphonie, engage donc un chant plus diffus, voire dérisoire ou dissonant ; ne considérant pas obligatoires l'euphonie et l'harmonie qui caractérisent le chant, et précarisant la *Stimmung* (qui est ce dialogue entre l'âme du poète et le monde), la pratique du déchant atténuera chez le lecteur le sentiment d'être confronté à un poème lyrique – et lui donnera un sentiment de « désenchantement »⁵¹.

Ce déchant apparaît par exemple de manière très marquée chez le poète James Sacré. Barbarant, qui a consacré un article à Sacré, résume selon nous parfaitement l'impératif, pour un poète lyrique contemporain, de *veiller* sur son chant – cette vigilance prenant, ainsi que nous l'avons vu ici, l'apparence du déchant : « Sacré a su, dès ses premières œuvres, intégrer la légitime méfiance envers la glu sentimentale mais pour en faire une intelligence du cœur »⁵².

49 *Ibid.*, p. 15.

50 RODRIGUEZ, Antonio, « Le chant comme imaginaire de la lecture empathique », in *op.cit.*, p. 78.

51 *Ibid.*

52 BARBARANT, Olivier, « Une poésie de la précarité », in *Poétiques et poésies contemporaines*, Editions les auteurs

Nous trouvons une illustration convaincante de la tension (la « légitime méfiance » dont parle ici Barbarant) que nous venons d'évoquer (ce chant souvent contraint de déchanter) dans l'adverbe « cependant ». Cet adverbe d'atténuation, qui apparaît dans l'expression que donne Barbarant de sa poésie, ce « chant précaire désirant **cependant** se réclamer de grandes formes », (OD, quatrième de couverture), a une importance réelle, dans le sens où il signale très justement que cette entreprise poétique se tiendra sur un double niveau, à savoir que les « grandes formes » que sont l'épigramme, l'ode ou la complainte, ne seront désormais exploitées que sur un mode mineur, précarisé car déchantant.

« Ce qui reste ou résiste », ou ce qui cherche à demeurer malgré tout – « malgré le vent » de l'époque (EV, quatrième de couverture) – nous invite à interroger les raisons idéologiques et esthétiques éventuelles qui président, chez Barbarant, au désir de proposer un chant précaire questionnant sans cesse le bien-fondé de sa propre profération ; une question émerge dès lors : les grandes formes se retrouvent-elles parodiées par Barbarant (au sens étymologique, à savoir « ce qui marche à côté du chant ») ou sont-elles au contraire des moyens de soutenir un chant qui, privé de ces recours aux formes canoniques, se délité progressivement ? Cette question ne trouvera d'éléments de réponse qu'au moment où nous aborderons, dans la seconde partie de ce travail, la question du verset qui, ouvrant le vers, ouvre également le chant.

Ces deux recueils engagent selon nous une réflexion profonde autant que féconde sur les enjeux lyriques qui structurent la poésie contemporaine – en considérant le *lyrique* à l'aune d'une double vigilance : si d'une part le poète témoigne d'une volonté farouche de rester suspicieux quant à la possibilité de pouvoir bâtir une poésie résolument *chantante*, il n'en demeure pas moins vigilant quant aux trois tendances que Friedrich avait recensées dans son ouvrage (comme autant de tendances permettant d'identifier la poésie moderne), qui sont la *dépersonnalisation*, la *déréalisation*, et *l'absolu* de la langue. La conception du critique allemand, qui affirme que la poésie « ne s'adresserait à aucun lecteur, restant un pur monologue, ne cherchant pas à séduire, la poésie moderne semble parler d'une voix qui ne serait portée par aucune personne réelle »⁵³, donc que la poésie est devenue impropre à la communication, ne semble pas pouvoir s'appliquer à la conception poétique barbarantienne.

et le temps qu'il fait, 2002, p. 303.

53 FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris : Denoël-Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1976, p. 96.

Cette dernière, dont nous avons déjà évoqué la teneur lyrique, nous semble placée sous le signe d'une concrétude et d'un sentiment de réel qui se situent sur le rivage opposé à ce qu'il est convenu de nommer une poésie déréalisée ; il nous semble en effet que le poète, partant d'une poésie volontiers *éprouvée*, volontiers autobiographique, cherche autant à rendre sa poésie communicable qu'à la rendre capable de chanter : malgré tout.

1.3. Un ethos proche de l'« éprouvé » et du témoignage

Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses. Car les souvenirs eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils **deviennent en nous sang, regard, geste**, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers.⁵⁴

Nous reprenons ici l'intégralité de la citation de R.-M. Rilke rapportée par Pinson afin d'appréhender plus finement, en en problématisant l'approche, ce que nous disions dans notre première partie, où nous considérons que la poésie de Barbarant préférerait l'oscillation (la surprise) des contingences à toute fixation. Nous devons maintenant particulariser ce que nous entendons par *intermédiaire*, et tenter de dire en quoi l'instabilité qui menace sans cesse ces poèmes contient malgré tout une assise relativement solide.

« Je suis, je crois, inapte à tout roman » (VH, 202), dit Barbarant. Dans le même ouvrage, il révèle : « je fus, et à ma façon demeure, l'enfant des fruits » (VH, 155). Ces deux citations ouvrent un double champ de réflexion qu'il s'agit pour nous d'étudier, et de mettre en dialogue par le biais des poèmes. La première citation nous conduira vers une poésie du *témoignage*, alors que la seconde laisse entendre que l'esthétique du poète ne saurait faire abstraction de la *chair du monde* (la connotation du terme « fruits » étant liée au monde sensible, voire peut-être sensuel), dit autrement: de son épaisseur sensible et pathique.

La poésie barbarantienne, que nous avons classée ci-dessus dans le giron du lyrisme contemporain, apparaît aussi se déployer sous un angle à la fois réaliste (le poète lui-même confirme son inclination pour le réalisme : « l'affabulation, je crois, n'est pas mon fort », VH, 202) tout en se montrant soucieuse, dans le même temps, de dire le monde sans négliger l'importance des sens, ni de l'ivresse qui parfois les commande (« Il faudrait paraît-il avoir honte d'être ivre / tant pis je ne

54 PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, op.cit., p.

m'y résous pas » EV, 105). Cette inclination pour la concrétude du monde l'éloigne *de facto* de la tradition lyrique ontologico-spirituelle (Perse, Oster, Bonnefoy) – ainsi que d'une tradition poétique qui, née avec Mallarmé et théorisée par Hugo Friedrich, pratique la poésie comme un « art pur », « excluant certains actes de langage comme narrer, décrire, enseigner »⁵⁵.

Cette démarche poétique spécifique nous conduit à réfléchir sur les articulations qui peuvent émerger d'un lyrisme à dominante réaliste (autant que sensitive) et partiellement autobiographique – ce double ancrage étant susceptible de conférer à cette poétique une teneur singulière. Nous aurons alors à estimer (notamment dans la troisième partie de ce travail, où la question du lyrisme sera étudiée en détails) dans quelle mesure le vécu de l'auteur (son expérience de sujet empirique) influence la tonalité lyrique des poèmes.

Ce vécu semble en effet prépondérant chez Barbarant, qui avoue son peu d'intérêt pour les créations littéraires de fiction. Ce postulat d'authenticité serait pour Pinson⁵⁶ un des visages du lyrique, Pinson rappelant que « l'énonciation lyrique porte avec elle une exigence éthique « d'authenticité » à laquelle nous ne pouvons renoncer. »⁵⁷.

D'un sentiment de n'être point doué en matière de fiction ou d'invention littéraire semble avoir germé une volonté d'élaborer un poème qui soit garant d'un certain « réalisme » (VH, 202) puisant volontiers dans le registre autobiographique, voire dans le témoignage de l'expérience quotidienne. Pinson, reprenant une thèse bien connue de Käte Hamburger, insiste sur le fait que le terreau empirique et biographique est primordial à l'expérience lyrique. Bien plus, Pinson affirme qu'un ancrage dans le témoignage semble même nécessaire à une démarche poétique à tonalité lyrique:

En réalité, si l'énonciation lyrique a comme condition de possibilité une source non fictive, relevant toujours en quelque façon de ce que Käte Hamburger a appelé un « Sujet-Origine » (qui confère sa valeur d'attestation à la parole du poète), alors elle est toujours peu ou prou, quelles que soient les médiations textuelles, de l'ordre du témoignage.⁵⁸

Barbarant évoque non sans pudeur la dominante autobiographique qui traverse ses recueils

55 RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique*, *op.cit.*, p. 32.

56 Nous nous référons dans ce paragraphe à un ouvrage de Jean-Claude Pinson (*Sentimentale et naïve*) qui nous semble décisif dans le sens où il aborde finement les liens opérant entre une poésie intellectualiste (sentimentale) et une autre souhaitant renouer avec le monde, sa concrétude (naïve). Cette dialectique entre l'intuitif et le réflexif semble centrale chez Barbarant, et plus encore dans son rapport au *lyrique*.

57 PINSON, Jean-Claude, *op.cit.*, p. 152.

58 *Ibid.*

poétiques (plaçant sa démarche sous le signe d'« un réalisme, ce que je pourrais appeler ainsi », VH 202). Cette inscription des poèmes barbarantiens dans le témoignage (ou le non fictif) semble donner naissance (nous convoquons ici le terme rilkéen d'« éprouvé ») à une poésie qui accorde une attention toute particulière à tenter de dire – malgré des moyens fragiles, *précaires* – l'épaisseur d'un monde « qui est en nous devenu sang » (nous reprenons ici une partie de la citation qui ouvre ce chapitre).

Il nous semble judicieux de noter que les deux recueils qui nous occupent ouvrent tous deux, chacun à leur manière, sur le monde sensible, concret. En effet, les deux premières strophes des deux premiers poèmes font référence au monde comme chair vivante : le recueil *Odes dérisoires* s'ouvre sur un décor quotidien, résolument palpable et sensible (OD, 13)

C'est curieux sitôt qu'on **en fait le compte**
Ne reste de vivre que riens
Au mieux ce qu'on en **voit à la surface des fontaines**

Ces vers, qui ouvrent le recueil (indiquant de ce fait le cadre poétique des poèmes qui suivront), indiquent par les verbes « faire le compte » ou « voir », que les phénomènes provenant de la vision et de la perception sensible seront au cœur d'une écriture qui, affichant un certain réalisme, veillera à ne pas se trop détacher de la *chair du monde*. Cette épaisseur sensible est comme soutenue par la tonalité lyrique en laquelle le poète inscrit ses poèmes.

Le recueil *Essais de voix malgré le vent* s'ouvre quant à lui sur un paysage dont les divers éléments (la neige, les feuilles, les racines), bien loin de répondre à leur statut de *natures mortes*, apparaissent animés et vivants, dotés d'attributs humains – donc potentiellement producteurs d'émotions. (EV, 13)

L'ombre dit : cette neige odorante tendue à bout de bras
Dans le vernis des feuilles et le velours du ciel ne servira
De rien
L'avenir véritable est tapi parmi les racines

Le paysage qui s'esquisse ici dévoile un monde empreint d'une puissante tonalité affective – et l'émotion qui en émane semble en partie produite par une personnification des éléments naturels. « L'ombre » parle, « la neige » a une odeur autant qu'elle est rattachée à un membre actif (le bras),

le « ciel » se retrouve habillé (de « velours »), et les « racines » sont les garantes et les génitrices d'un « avenir » prochain. Ménageant un éloignement certain avec une poésie que dominerait la toute-puissance du signifiant (autant dépersonnalisée que déréalisée), ces vers ne délaissent ni la *présence vivante* du monde et des choses, ni leur concrétude. Les ouvertures de ces deux recueils, insistant sur l'importance des sens et du monde concret (*Odes dérisoires*) ou sur l'émotion que peut susciter un paysage (*Essais de voix malgré le vent*), situent le poète dans ce qu'il conviendrait d'appeler une esthétique vitaliste. Dans *Je ne suis pas Victor Hugo*, Barbarant, après avoir brièvement raconté sa découverte de la chair des fruits alors qu'il était tout jeune (les fraises sur la langue sont le « sang des mots » VH, 54), se remémore l'acuité de cette sensation enfantine, dans laquelle il perçoit un lien avec les futures créations poétiques:

Peut-être cette cuisine **primitive** pourrait-elle alors éclairer ma répugnance, des années durant, que ne parvient pas tout à fait à vaincre désormais une instruction un peu plus poussée, face à tout ce qui nous dit la **langue fantomatique, niant l'être, ou le ruinant**. (VH, 54)

Le poète révèle ici la présence d'une résonance entre cette découverte juvénile de la chair des fruits et l'aversion qu'il peut ressentir en tant que poète pour une langue « fantomatique » (qui en aurait oublié les vertus de la « cuisine primitive »), trop occupée à « ruiner » l'être – et trop peu sensible à ce que les choses ont de charnel, de profondément *incarné*. Cette « répugnance » du poète pour une écriture blanche, langue qui hypostasierait les possibilités du langage au détriment de toute tentative de communication⁵⁹, nous amène à dire quelques mots de cette épaisseur du monde.

Nous avons traité au début de ce travail du caractère indécidable, parfois paradoxal (pris dans son sens étymologique, « qui marche à côté de la doxa ») de la poésie de Barbarant, qui mêle volontiers différents registres (bas et haut), genres (prose, vers), dans ce que le poète appelle son « goût prononcé pour le disparate » (EV, quatrième de couverture).

Voilà que cet univers poétique peu à peu dévoile ses arcanes et ses coulisses. Nous en savons désormais plus ; de facture réaliste, inscrite dans le témoignage, tout en étant désireuse de réhabiliter le chant, cette poésie accorde une importance certaine au monde sensible. Et ce sensible puise une partie de ses références dans la tradition baroque – ou expressionniste. D'inspiration baroque (ou révolutionnaire), tout d'abord, les sujets et les figures de prédilection du poète : le

59 Il s'agit de la thèse défendue par Hugo Friedrich dans les années cinquante, dans *Struktur der moderner Poetik*.

peintre maniériste Caravage, l'écrivain baroque Théophile de Viau (*Élégie à Théophile*), le peintre expressionniste Chaïm Soutine (*Suite en rouge pour Soutine*), ou le poète communiste Essenine. Ces figures partagent toutes, à des degrés divers, un lien sinon avec le baroque, du moins avec le contrasté, le coloré (Soutine, par exemple), et tous incarnèrent à leur manière une évidente vitalité, un goût pour l'excès. C'est cependant le concept de baroque qui nous semble ici central. Le *dictionnaire du Littéraire* définit ainsi le terme baroque : « terme de joaillerie qui ne se dit que des perles qui ne sont pas parfaitement rondes »⁶⁰.

Esthétique s'opposant à tout classicisme, le style baroque postule, face à la disposition claire et à la régularité des formes classiques, une « ouverture »⁶¹, un « équilibre instable des antithèses »⁶² dont le geste vise à une représentation plus convaincante du champ toujours mouvant de la réalité sensible, et de son *bougé* (Noiret voit dans la poésie barbarantienne une volonté de « saisir la crête des instants »⁶³ – instants par définition furtifs, fugaces). La tradition littéraire baroque (puis son évolution au XX^{ème} siècle vers l'expressionnisme d'un Soutine par exemple) semble avoir ainsi irrigué – presque naturellement – l'esthétique barbarantienne ; les notions d'irrégularité et d'ouverture, fondamentales dans le courant baroque, apparaissent comme des composantes majeures de la poésie du poète.

Le réalisme barbarantien serait donc teinté à la fois d'influences issues du style baroque (Caravage, De Viau) et de références à des peintres expressionnistes ou à des révolutionnaires communistes (Soutine, Essenine, et, bien sûr, Aragon). Ce qui nous intrigue ici, c'est le fait que le réalisme barbarantien véhicule un caractère irrégulier, et profondément bigarré – fort éloigné de tout naturalisme froidement objectif (il s'agit, ne l'oublions pas, d'un réalisme poétique, non romanesque). Le poète donne de son esthétique réaliste l'appréciation suivante : « Mon réalisme, ce que je pourrais appeler ainsi, passe par le discontinu, le chaotique, l'incertain » (VH, 202). Barbarant, dans le poème *Suite en rouge pour Soutine*, insiste avec force au moment de traduire sous forme poétique le caractère coloré, voire incendiaire d'une toile de Soutine.

Tous les platanes sont en **feu**
Et **tordus** comme chevelure [...]
L'œil **s'abîme** et nul ne sait plus

60 ARON, Paul (et autres), *op. cit.*, p. 47

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 NOIRET, Gérard, *art. cit.*, p. 15

Qui **saigne** du sol ou de soi

Un champ lexical du *rouge* ("en feu", "saigne") se trouve mêlé à un champ lexical proche du vertige ("tordus", "s'abîme"). La scène décrite par le je lyrique ne laisse plus de place à la pondération ou à l'atténuation, et le lexique convoqué est bien éloigné de celui que l'on attendrait d'un poète de la *précarité*. Le poème *Toute la lyre encore* (EV, 103-5), consacré au poète Essenine, contient ainsi que celui évoqué ci-dessus des éléments particulièrement éclairants concernant la *vitalité* que cette poésie peut déployer :

Il arrive parfois que la plus haute **vague** s'empare de nos
crânes
Que vivre ressemble au **feu**
Qu'un fruit sans un bruit tombe parmi des **guêpes**
[...] le ciel alors en deux **fendu**

Ce poème dépeint un univers instable, fondamentalement mouvant, en lequel se joue quelque chose qui semble de l'ordre de l'épiphanie – ou du cataclysme naturel. Une isotopie de l'énergie élémentaire (faisant la part belle à une violence cosmique (« feu, ciel fendu, vagues »)), soutenue par le rythme rapide qui rapproche ces vers de l'hypotypose, crée une atmosphère tourbillonnante ; n'est-ce pas l'écriture même du poète qui, mimant la vie du sujet de l'énonciation (pour qui « vivre ressemble au feu »), se retrouve tourbillonnante et privée de toute linéarité ?

Ce choix, de se situer à mi-chemin entre le réalisme et le baroque, ne saurait être mieux exprimé que par ce vers tiré d'*Odes dérisoires*, « Je n'ai jamais dit le malheur que fardé ». Le poète semble y confesser que l'expérience personnelle, trop réelle ou trop insoutenable (par exemple l'expérience du « malheur » ou du deuil), se doit d'être réenvisagée par des couleurs artificielles (parfois trop vives dont les poèmes ci-dessus portent la trace) ou le voile du grimage. Barbarant souhaite voir cohabiter dans sa poésie deux versants en dialogue, le premier étant proche du témoignage, alors que l'autre est lié à l'artifice ou à la décoration (voire à l'exagération ou au débordement). Comme s'il fallait, pour appréhender une réalité toujours fugitive, convoquer tout ensemble les forces du paradoxe, de l'illusion et de la complexité, ces trois piliers qui fondent l'esthétique baroque. Comme si le seul moyen de parler poétiquement d'une réalité plurielle, c'était d'en déborder sans cesse l'objet – en gommant progressivement les cadres institués, cela seul permettant *d'ouvrir* le dire. Notre cheminement théorique nous amène maintenant à articuler les grands thèmes de la poésie de

Barbarant avec celle de son influent aîné Aragon.

1.4. Importance d'Aragon

Après avoir tenté de situer l'œuvre poétique de Barbarant dans le paysage poétique contemporain – en pointant avant tout les ambiguïtés et les singularités fondamentales qui la structurent, et avant de nous intéresser à sa spécificité formelle fondamentale (une forme proche du verset), nous souhaitons nous pencher maintenant sur la figure d'Aragon (dont nous ne parlerons qu'à partir de la grille de lecture du commentateur Barbarant), figure dont les créations poétiques ont durablement nourri le travail de Barbarant. C'est en effet chez le poète Aragon qu'Olivier Barbarant a trouvé une proposition poétique aussi déterminante que nourricière pour son propre travail. Qu'a donc trouvé le cadet dans la poésie de cet aîné qui « ne jette rien, ne trie jamais, mais entasse, superpose, mélange, coupe, déplace et colle »⁶⁴ ? Nous nous intéresserons à cette relation en menant une réflexion structurée en deux temps : tout d'abord, nous nous centrerons sur le lyrisme d'Aragon, avant de réfléchir sur le caractère « exploratoire » de sa proposition esthétique. Nous tenterons ainsi de mettre en évidence les liaisons éventuelles qui existent entre la poésie de l'aîné et du cadet – avant tout à partir des deux critères d'analyse évoqués précédemment, et qui nous paraissent les plus convaincants.

C'est un *topos* bien connu que de rappeler qu'aucun poète (et aucun écrivain) – et même le plus innovant d'entre eux – ne surgit *par génération spontanée*, et que toute entreprise poétique se nourrit à des degrés divers de référents tutélaires et d'influences antérieures. Barbarant ne fait pas exception à la règle, lui qui confesse une proximité marquée avec Aragon. L'ouvrage de Barbarant *La mémoire et l'excès* sera ici abondamment convoqué, dans le sens où il constitue une réflexion critique sur le travail poétique d'Aragon – et laisse entrevoir une proximité intellectuelle et esthétique avec le poète d'*Hourrah l'oural*.

Noiret considère en effet que coexiste entre Barbarant et Aragon une filiation réelle ; il y voit « un système d'échos entre le bel canto du *roman inachevé* et l'auteur [Barbarant] »⁶⁵. Barbarant quant à lui confesse être né en 1966, « en même temps que *L'Élégie à Pablo Neruda* » (VH, 19) – élégie qui demeure à ce jour l'un des grands poèmes aragoniens. En établissant un lien de simultanéité entre la date de parution d'un poème majeur d'Aragon et sa naissance propre, le poète confirme qu'un lien

64 BARBARANT, Olivier, *La mémoire et l'excès*, *op.cit.*, p. 9

65 NOIRET, Gérard, *art. cit.*, p. 15.

fondateur l'unit à l'univers poétique d'Aragon. Ce dernier est en réalité devenu dès l'adolescence une sorte de référent poétique majeur pour Barbarant qui nourrira certaines de ses conceptions littéraires.

1.4.1 Lyrisme aragonien

Barbarant insiste à de nombreuses reprises sur le caractère à la fois démesuré et totalisant de la poésie aragonienne (le titre même de son ouvrage consacré à Aragon, *La mémoire et l'excès*, contient d'ailleurs l'idée de « démesure »). La poésie d'Aragon, teintée selon Barbarant d'un *excès* fondamental (dans la mesure où cette poésie excéderait toujours peu ou prou les contrats de lecture, ainsi que les codes notamment formels dans lesquels elle souhaitait s'inscrire), aurait voulu « totaliser l'intégralité du lyrisme » (ME, 129). Cette assertion apparaîtra encore plus centrale au moment où nous aborderons plus finement les ressorts lyriques de la poésie de Barbarant. Pour l'instant, il s'agit de mettre en lumière le « charme »⁶⁶ et la force qui traversent selon Barbarant la poésie d'Aragon ; en effet, cette œuvre poétique, qui manifeste avec force la centralité de l'ironie et du lyrisme, contournerait avec un certain bonheur les deux écueils (ou lacunes) majeurs qui guettent l'entreprise poétique.

L'ironie et le lyrisme [d'Aragon] désormais se télescopent, et s'équilibrent pourtant, **chacun sauvant l'autre de ses dangers**. Le poète fait place alors à une dissonance nécessaire, tant du point de vue de la forme que du fond, afin que le lyrisme ne sombre plus dans la mythologie de « l'expression personnelle », ou qu'il ne soit plus la hautaine revendication d'un « enthousiasme » historique souvent douteux. (ME, 154)

En effet, si l'on s'en tient à la conception esthétique de Barbarant, deux éléments semblent devoir demeurer chevillés à l'entreprise poétique : d'une part, l'importance de la tonalité lyrique qui permet à la voix poétique de ne pas devenir « paralysie » (ME, 154) ou littéralisme froid, de l'autre, un lyrisme teinté d'ironie et de dérision qui saurait désamorcer les éventuels épanchements trop emportés du moi.

Résumons ce point : Aragon, en prenant le parti d'une poésie résolument lyrique, assume l'impulsion *matricielle* nécessaire à l'émergence du poétique, et dans le même temps, n'en oublie pas de mâtinier sa veine lyrique d'ironie et de « dérision » (ME, 151). L'ironie et la dérision apparaissent

66 BISHOP, Michael, « Odes dérisoires by Olivier Barbarant », *in the French review*, vol. 75 no 6, mai 2002, p. 1306.

ainsi comme *garde-fous* littéraires, canalisant l'expression lyrique afin que cette dernière ne tombe pas en ses travers les plus critiquables, travers que la citation ci-dessus nomme « l'expression personnelle » ou « l'enthousiasme souvent douteux ». « Le lyrisme a le plus souvent besoin du voile de l'ironie » (ME, 78), note par ailleurs Barbarant, qui précise qu'un lyrisme abouti aurait tout intérêt à s'accompagner d'un voile d'ironie, comme si l'impulsion lyrique, par le recours à cette distance nécessaire qui s'aménage par le biais de l'ironie ou de la dérision, évitait l'écueil le plus grave : « faire ronronner une petite horlogerie sentimentale » (ME, 11).

La poésie aragonienne apparaît sous la plume de Barbarant sinon comme ayant tenté d'épuiser les différentes ressources formelles du genre poétique, du moins comme ayant souhaité se situer dans une constante innovation de ses potentialités. Barbarant note dans *La mémoire et l'excès* que la poésie aragonienne avait valeur de totalisation, elle qui « entasse, superpose, mélange, coupe, déplace et colle », « pillant et métamorphosant l'histoire du genre » (ME, 9). Les verbes « entasser, mélanger, déplacer, coller », en suggérant une isotopie de l'addition, de l'abondance ou de l'ajout, pointent le caractère résolument *plein* de l'écriture aragonienne. Dans cette propension à la totalisation, conséquence possible de ce que Barbarant qualifie non sans regard critique de « goût de l'excès » (ME, 9), Aragon apparaît comme le poète qui aura voulu épuiser (dans le sens d'expérimenter en multipliant) le matériau poétique de son temps, au risque de se faire le poète d'une voix parfois paradoxale et tissée d'oppositions. Barbarant note par ailleurs que la poésie d'Aragon s'oppose fondamentalement aux canons poétiques dans lesquels elle a vu le jour (nous reprenons l'intégralité de cette longue citation tant elle semble fondamentale, notamment en ce qui concerne notre réflexion sur le verset contemporain). Cette poésie apparaît

discursive, quand la tendance est à la fragmentation ; **abondante** devant le resserrement de nos actuelles esthétiques ; **prolix**e quand une parole désormais « taciturne » décide d'intégrer le silence plutôt que le recouvrir ; spectaculaire et **sonore**, quand tout pousse les poètes d'aujourd'hui à une vigilance permanente devant les séductions du langage ; éminemment **respiratoire**, quand nos références paraissent exclusivement picturales, cette œuvre prend en effet au rebours la quasi-totalité des arts poétiques d'aujourd'hui (ME, 11).

Cette citation fait apparaître un certain nombre de dichotomies opposant la poésie aragonienne à celle qui prédomina au siècle dernier (et dont certains aspects semblent reconduits dans notre paradigme contemporain). Il est intéressant de remarquer qu'y affleurent certains des grands axes de la poésie barbarantienne : celle-ci se présente (nous l'étudierons plus précisément par la suite)

volontiers comme « discursive » (nous la qualifierons par la suite de narrative), dans la mesure où elle se déploie par le biais du verset dans un mélange de prose et de vers ; « abondante », dans le sens où prédomine chez elle une certaine profusion (que l'on nommera par la suite *amplitude*, ses poèmes s'étendant parfois sur cinq ou six pages). « Sonore », parce qu'elle se veut chantante « malgré tout ». Ces épithètes semblent ainsi, à condition qu'on en relativise la portée, tout à fait assignables au projet barbarantien. En effet, elles dévoilent une poésie qui serait « ouverte à toutes les contingences », selon le mot de Pinson:

Desserrer pour resserrer autrement, ce peut être ainsi, pour les uns, arracher le vers au vertige du blanc où il flotte en minces archipels, pour le remettre dans le grand courant de la prose. Fissurer aussi sa compacité trop éthérée, trop « cérébrale », pour réinvestir sa frappe et sa densité dans l'ordre, ouvert à toutes les contingences, du récit.⁶⁷

Aragon et Barbarant apparaissent (certes dans des époques et des paradigmes différents) apparaissent ainsi comme deux poètes qui, ayant voulu « arracher le vers au vertige du blanc », ont opté pour une valorisation des formes poétiques pleines, privilégiant par exemple l'amplitude du vers long ou du verset – ces deux poétiques opposant une pratique *respiratoire* et ouverte à une poésie littéraliste et textualiste. Aragon aurait ainsi aménagé un espace au « récit », loin de la « trop éthérée et trop cérébrale compacité » (nous reprenons ici le mot de Pinson). Barbarant, qui écrit en vers irréguliers – versets ou vers libres – et qui compose des poèmes longs et amples, ne fait pas autre chose. Nous le verrons dans le détail par la suite.

1.4.2 Aragon, explorateur du poétique

Barbarant perçoit également dans la poésie de son aîné des mélanges génériques, des hybridations esthétiques qu'il s'agit d'observer au plus près. Il estime par exemple que la voix poétique aragonienne est proche de la « romance égarée » (ME, 144) – poésie tendue vers le chant quoique volontiers dérisoire et sujette au tournoiement. L'expression « romance égarée » que convoque Barbarant pour qualifier la poétique d'Aragon n'est pas sans évoquer « le chant précaire » barbarantien. Dans les deux expressions en effet, apparaît ce hiatus entre un désir d'aller vers le chant (« romance, chant »), et le frein visant à *diminuer* l'intensité, autant qu'à ralentir les pouvoirs et la nature de ce même chant (en attestent les épithètes « égaré, précaire »). Dès lors, comment ne pas percevoir de résonances entre certaines postures poétiques de l'aîné et du cadet ? Comment ne

67 PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve*, op.cit., p. 154.

pas songer – en n'omettant nullement la distance historique et esthétique des deux œuvres – au mot péremptoire de Jacques Izoard qui estime que Barbarant devrait un jour « peut-être se détacher du maître »⁶⁸ ? Si cette dernière appréciation, un peu datée aujourd'hui, doit être en partie réévaluée (le travail que Barbarant a consacré à Aragon porte par ailleurs de nombreuses traces de distanciation, ainsi que des critiques sans complaisance), elle n'en demeure pas moins éclairante et porteuse de sens. Si Barbarant s'est sans aucun doute émancipé de la voix poétique de son aîné, il n'en a pas moins gardé de ce dernier un certain *goût de l'excès*, ainsi qu'une tendance à rechercher un dire ample et une construction desserrée – à rebours de tout minimalisme ou resserrement de l'expression poétique.

Les échos entre les deux approches poétiques nous apparaissent évidents ; nous pensons ici notamment à la « dérision », concept central chez Barbarant (nous renvoyons à l'appréciation de Noiret), ainsi qu'à l'hétérogénéité du matériau poétique (impliquant entre autres, nous le verrons, une teneur baroque de « tournoiement », ou d'écriture en kaléidoscope, tout autant qu'une oscillation entre un registre de langage élevé et plus profane). Cette hétérogénéité discursive (« qui n'est pas une spécificité du champ contemporain, malgré ce que pourraient laisser penser certains propos théoriques de poètes »⁶⁹), est résolument au centre de la démarche d'Aragon : « Aragon n'est pas devenu Paul Valéry. Le « saint langage » du poète de la Jeune Parque est chez Aragon sans cesse profané par le recours aux mots ordinaires ou techniques, par le constant mélange de la gouaille et de l'ode. » (ME, 108).

Le style d'Aragon apparaît sous la plume critique de Barbarant comme « mélange », « profanation du saint langage ». Le caractère exploratoire, fondamentalement hybride de l'œuvre poétique aragonienne, fait se télescoper un registre élevé avec un registre plus populaire, jouant et sur les cordes de la Muse (« l'ode ») et sur les ressorts d'un langage populaire ou quotidien (« gouaille »). Aragon ne fut pas le poète d'une *voix* unique, d'un style aisément identifiable et reconnaissable – sa voix se métamorphosant sans cesse, mélangeant sans trêve les ressources plurielles de l'expression poétique. Aragon apparaît bien davantage comme celui qui aura désiré *démesurément* étirer et traverser le matériau poétique, quitte à en faire dialoguer les contraires. Barbarant évoque le fait qu'Aragon, dans ses « goûts hétéroclites », a voulu faire dialoguer « la lyre

68 DOBZYNSKY, Charles, « Le fait et le dit, Jacques Izoard, Barbarant », in *Europe LXXVI*, nov.-déc 1998, p. 253.

69 RODRIGUEZ, Antonio, « Le chant comme imaginaire de la lecture empathique », *art.cit.*, p. 79.

romantique et la java populaire » (ME, 110).

Sur un plan morpho-syntaxique, Aragon semble aussi avoir été le poète de la totalisation ou de la volonté forcenée de réunification des formes, Barbarant observant d'Aragon qu'il « propose un instrument poétique propre, inexploité depuis, un **déséquilibre entre vers et versets, [...]** où la démesure intérieure du poète ne peut plus donner lieu à de pesantes maximes en alexandrins. » (ME, 151). Ce déséquilibre, symptôme d'une « démesure intérieure », traverse la poésie d'Aragon, tant sur le plan idéologique que formel. Aragon, par exemple, « invente en français le vers de 16, puis celui de vingt syllabes » (ME, 8). Cette indication est absolument fondamentale dans le cadre de ce travail (et sera reprise dans la deuxième partie de notre travail), dans la mesure où, Barbarant ayant privilégié le vers long ou le verset, se découvre ici l'un des éléments créant une filiation entre les deux poètes. Il peut être intéressant de rappeler le contexte historique dans lequel ces œuvres ont émergé : Barbarant écrit plus d'un demi-siècle après Aragon, en une période historique qu'il résume comme étant celle de la « faillite du rêve », alors qu'Aragon a traversé, au début du XX^{ème} siècle, l'émergence de l'avant-garde surréaliste, ainsi que le contexte de la révolution russe. Malgré cet écart temporel et la singularité propre à ces deux poétiques, la poésie de Barbarant ne pouvait être analysée sans que soient évoquées les thématiques dominantes de l'œuvre d'Aragon, tant la notion d'excès, de démesure, et d'ouverture du vers traversent ces deux œuvres, en en structurant les visées.

Après avoir évoqué le fond lyrique qui structure la poésie d'Olivier Barbarant, et avoir ensuite mis en évidence certaines modalités du lien particulier qu'entretient le cadet avec son aîné, et avant d'analyser la nature du verset en général puis du verset barbarantien en particulier, nous souhaitons maintenant faire état des conceptions barbarantiennes concernant le verset. En évoquant dans un premier temps sa conception de l'allongement du vers, nous en viendrons à questionner dans un second temps son choix d'écrire en versets. Que dit-il au sujet de cette forme particulière? Et en quoi ce choix du verset singularise-t-il son esthétique littéraire ?

1.5. Barbarant et le verset

Si Olivier Barbarant a peu théorisé sur la forme-verset (aucun de ses ouvrages n'a pour projet de définir le verset), il n'en livre pas moins – que ce soit dans son ouvrage consacré à Aragon ou dans son récit autobiographique *Je ne suis pas Victor Hugo* – quelques considérations importantes sur cette forme particulière. Au préalable, c'est l'allongement du vers qui semble avoir intéressé le poète (nous avons évoqué ce choix de l'allongement du vers en début de travail, où il était question d'une

ouverture poétique), allongement que Barbarant nomme le « dépli » (ME, 144).

Pour Barbarant en effet, la poésie contemporaine s'est construite sur un manque, un défaut fondamental, qui porte nom de resserrement, ou de pli. L'insuffisance de la poésie contemporaine, que guette toujours la paralysie, peut être réinvestie selon Barbarant autrement que par un resserrement ; le projet aragonien, par exemple, en privilégiant la démesure, témoigne d'un travail visant à desserrer le dire. « L'insuffisance chez Aragon ne se traduit pas en rétention du discours, en vigilante paralysie, mais dans un excès supplémentaire » (ME, 148), note Barbarant. Qui lit chez Aragon ce que nous lisons, nous, chez Barbarant, à savoir le choix du « dépli ». Ce choix, structurant la poésie de Barbarant en y ménageant une ouverture, permettra de mieux comprendre sa conception du verset.

Le vers allongé de Barbarant (tout comme ses poèmes qui atteignent régulièrement plusieurs pages) apparaît donc comme une stratégie qui vise à faire *gonfler* (faire excéder) la matériau poétique – et qui permet de combattre ainsi l'inclination des productions contemporaines à la rétention tant sémantique que formelle. Barbarant résume ce point en ces termes, lui qui souhaite « s'intéresser à cette profusion de parole, au mouvement de la voix, à ce gaspillage délibéré de mots, [...] afin de faire apparaître, en retour, ce qui manque peut-être à nos actuelles précautions » (ME, 12). Ce dépli, engageant une double logique d'abondance et de « mouvement de la voix », qui prendra chez le poète la forme de versets, serait ainsi pour Barbarant un outil formel permettant à une poésie en mal de chant (condamnée au précaire ou au dérisoire) de retrouver une certaine hauteur de ton – une certaine consistance. Le verset, dès lors, sera autant ouverture du vers que du poème, et donc vecteur de « dépli ». Ce que Barbarant dit à propos du verset gidien semble à ce titre éclairant :

« Même le souffle un peu court propre à Gide, quand il aspire ici au contraire au **verset** biblique, me paraît contribuer à la grâce de cette poésie instable, maladroite, mais brûlant d'une sincère fièvre, soulevée toujours par ce qui fait une véritable écriture, à savoir la combinaison d'un **désir** et d'une **nécessité**. » (VH, 83)

Ce que nous remarquons d'emblée dans cette citation, c'est le rapport établi entre le verset et l'instabilité poétique, rapport qui laisse entendre qu'existe entre le premier et la seconde le même écart qu'entre le « désir » et la « nécessité » poétique. Le verset, dans son ouverture caractéristique

(nous rappelons le mot de Charest qui le considère « hors-norme »⁷⁰), se trouve – dans la citation – placé du côté de la « grâce » et de la « brûlure », se retrouve porteur d'un potentiel de vitalité autant que de santé – alors que la poésie que le verset travaille est « maladroite », presque malade, sujette à un *défaut* fondamental. C'est donc d'une manière dialectique que le poète appréhende l'écriture poétique, et sa possible résolution. On pourrait trouver dans l'alliance entre la forme-verset et une sémantique de la précarité (alliance créant une oscillation entre désir et nécessité, pour reprendre les deux termes de la citation) un écho au mot célèbre de Nietzsche, qui préconisait de *danser dans les chaînes* ; en l'occurrence, le choix du verset semble permettre que s'ébauche une danse qui permet de donner un rythme nouveau au caractère originellement compromis de l'aventure poétique, soumise à un système de chaînes (contraintes formelles, prosodiques). Ce « désir » de parvenir à conférer à sa poésie un début d'allégresse ou du moins un mouvement rappelant la danse, Barbarant l'évoque au moment de commenter son recueil *Essais de voix malgré le vent* (cela se trouve en quatrième de couverture du recueil), où il confesse son désir de ne point soustraire de sa poésie la vitalité de la danse : « j'aurai du moins fini dansant ».

Pour Barbarant, le verset apparaît aussi bien comme un moyen de combattre la précarité poétique que de lui donner sa pleine mesure. En travaillant largement les errances et les hésitations du poétique, le verset participe d'une parole-flux non (ou moins) hiérarchisée qui assume sa précarité comme pour mieux la dépasser. Parlant de la poésie de Sacré, Barbarant rappelle ce lien entre l'amplitude et la précarité :

C'est dans la diversité des mots et des émotions qu'ils transportent que l'écriture peut trouver l'amplitude de ses aliments. La précarité, autre nom, plus précis peut-être, de ce qu'on appelait jadis la modernité, réside moins ici dans la modestie mise en scène que dans l'amplitude des réseaux qui se télescopent – doucement.⁷¹

Le verset (ayant à voir avec la liberté syntaxique, et avec l'amplitude formelle), est-il dès lors une réponse formelle à la précarité ontologique telle que perçue et subie par le poète de l'extrême-contemporain? Le verset peut-il, dans le déploiement qu'il ménage, et par « l'amplitude des réseaux qui se télescopent », faire retrouver à une langue poétique inquiète et précarisée la juste temporalité de la voix – sa justesse de ton, et pourquoi pas une tendre invitation à la danse ?

70 CHAREST, Nelson (dir. publ), « Le verset moderne », in *op.cit.*, p. 8.

71 BARBARANT, Olivier, « Une poésie de la précarité », *art.cit.*, p. 307.

2. Le verset, ce vers qui bat de l'aile

2.1. *Evolution historico-générique d'une forme*

Avant d'aborder le verset sous son angle formel, commençons par mentionner les grandes étapes diachroniques de son évolution. Par ce balisage historique, nous voulons pointer l'une ou l'autre caractéristiques qui font de cette forme poétique complexe un centre névralgique des réflexions poétiques contemporaines. Rodriguez, par exemple, estimant que le verset « apparaît depuis une trentaine d'années, comme un moyen marquant de travailler les attentes poétiques »⁷², montre bien le regain d'intérêt suscité récemment par cette forme, tant chez les poètes que chez les critiques.

Ce qu'il s'agit de mettre en évidence dans un premier temps, c'est que l'origine du verset ne s'ancre pas dans une tradition littéraire particulière (au contraire de l'ode, de l'épigramme, ou de l'alexandrin), mais dans un fond religieux, essentiellement biblique. En effet, le verset, qui fut la forme canonique du texte biblique (nous pouvons penser aux *Psaumes*), ne fut convoqué par certains poètes (au rang desquels nous pouvons citer Claudel, Perse, ou Senghor) que récemment (il fallut en effet attendre le XIX^e siècle). Il a en effet fallu attendre l'arrivée de poètes qui voulaient rompre avec les formes poétiques traditionnelles – en faisant entrer dans la poésie traditionnelle certaines libertés prosodiques, ces dernières conduisant au « vers libre » ou au vers en prose – pour que la forme-verset, moyennant certains ajustements formels, investisse progressivement le champ de la création poétique.

C'est au début du XIX^e siècle que le verset va commencer à être pratiqué dans le domaine poétique, et qu'il va peu à peu se *littériser*. Carla Van den Bergh note dans sa contribution sur le verset au XIX^e siècle⁷³ que ce dernier, bien qu'il soit pratiqué dès le début du XIX^e siècle dans la poésie religieuse, apparaît dans un premier temps comme une forme directement rattachée à son origine biblique et par conséquent étrangère au champ littéraire, « souffrant du tabou de son origine liturgique »⁷⁴. Sa légitimation littéraire ne se fera « qu'à la période symboliste »⁷⁵. En outre,

72 RODRIGUEZ, Antonio, « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine », in *Etudes littéraires*, vol. 39 no 1, automne 2007, p. 113.

73 VAN DEN BERGH, Carla, « Le rôle du verset lors de la transition du grand poème au petit poème en prose, dans les années 1830-1840 en France : pertes et profits », in *Etudes littéraires*, vol. 39, numéro 1, automne 2007, p. 25

74 *Ibid.*, p. 25.

le verset, qui semble avoir été d'abord pratiqué par des poètes religieux ou qui revendiquaient un héritage sacré ou spirituel, semble donc avoir été pendant longtemps utilisé dans des poèmes inspirés de la forme psalmiste. Ce faisant, sa forme autant que sa nature sont peu théorisées – dit autrement, les tentatives engagées pour définir précisément sa forme semblent manquer leur objet. Van den Bergh note à ce titre que les critères et analyses avancés par les théoriciens sont peu convaincants ; « le critère principal demeure celui de l'association au texte biblique ou sacré »⁷⁶, note Van den Bergh, cette assertion indiquant que l'heure de l'autonomisation générique du verset n'a pas encore sonné (sonnera-t-elle seulement ?). La théorisation historique du verset *poétique*, relativement récente, présente dès le départ un écueil de taille : le verset, perçu avant tout comme du matériau biblique *coulé* dans un moule poétique, se développe dans une ambiguïté générique fondamentale.

Le verset, dont nous avons soulevé la forte filiation avec le substrat biblique, apparaît dans la première moitié du XIX^{ème} siècle comme une forme complexe, non autonome, et qui se présente dans une double hybridité : sur un plan générique (l'alliance d'éléments prosaïques et poétiques), et sur un plan évaluatif (où se voit investi le substrat sacré dans le champ littéraire). L'ambiguïté originare de cette forme permet malgré tout à Van den Bergh de proposer une définition du verset au moment de la transition qu'il opère entre le texte religieux et le champ poétique au XIX^{ème} : le verset peut être considéré comme « une forme brève, rythmée par des retours réguliers de mesures syllabiques, [...] se distinguant de la prose nombreuse par une syntaxe parataxique. »⁷⁷. Les notions de brièveté ainsi que de rythme (donc de répétition) apparaissent comme des critères fondamentaux d'appréciation de la nature du verset qui seront développés plus finement au chapitre 2.2, ainsi que dans notre partie 3, où nous traiterons du *rythme* autant que de *l'ouverture* dans les poèmes d'Olivier Barbarant.

2.1.1 La rupture claudélienne

Notre balisage historique nous amène maintenant à considérer l'apport déterminant de Paul Claudel. Ce dernier apparaît en effet comme porteur d'une réflexion que nous ne saurions négliger dans ce travail, dans le sens où il ne fut pas seulement le poète et dramaturge que l'on sait, mais qu'il fut également l'auteur d'une théorisation innovante et inédite en matière poétique (son ouvrage

75 *Ibid.*, p. 26.

76 *Ibid.*, p. 31.

77 *Ibid.*, p. 39.

Positions et propositions sur le vers français nous semble décisif concernant la forme-verset). En effet, Claudel – prolongeant les propositions poétiques de certains précurseurs au rang desquels l'on peut citer Rimbaud ou Mallarmé – apparaît dans l'histoire de la poésie française moderne comme le principal théoricien (autant qu'apologète) du vers libre en matière poétique et théâtrale⁷⁸. Les réserves qu'il a émises concernant les dogmes de la versification traditionnelle, ainsi que les moyens évoqués pour les dépasser, doivent être brièvement résumés ici. L'idée principale de Claudel consiste à voir le vers libre comme un moyen de rompre avec la « mécanique monotone »⁷⁹ d'une tradition poétique dont la métrique serait devenue trop répétitive. Selon lui, la poésie qu'il appelait de ses vœux devait « garder cette franchise, cette **liberté**, cette vivacité, cet **éclat** du langage **parlé**, et cependant pour lui donner cette consistance et cette organisation intérieure qu'exige l'inscription sur le papier »⁸⁰.

Cette considération, portant sur la poésie dans son ensemble et non sur le verset spécifiquement, semble pourtant proche de ce que nous tenterons de dire du verset dans la suite du travail. En réalité, l'assertion claudélienne fait état des qualités fondamentales d'une poésie aux règles assouplies, résolument plus *ouverte* et libérée: puisant tant dans la prose que dans le vers, celle-ci se donne de nouveaux objectifs ; en effet, cette citation met en lumière la volonté de voir conjugués d'un côté le caractère fondamentalement *vivant* et narratif de la prose ou du langage parlé, son « éclat, son parlé » (l'accent étant mis ici sur le langage – comme fait de langue mis en contexte) et de l'autre « l'exigence d'organisation » qui préside à l'acte poétique et l'éloigne de ce fait de la prose (dont le terme *prosa* signifie « en ligne droite »). Ces deux propriétés respectives et antagonistes (la « liberté » propre à la prose ou à la parole, et « l'organisation » du discours, base de toute construction poétique) apparaissent sous la plume claudélienne comme deux qualités qui, d'inconciliables qu'elles paraissent à l'origine, doivent désormais tenter un rapprochement, entrer en dialogue. L'une des formes que prendra ce vers qui s'ouvre en accueillant certaines ressources de la prose, ce sera la forme-verset. *L'ouverture* en effet semble être une visée inhérente à la forme-verset : Charest a d'ailleurs intitulé son article sur le verset « l'ouverture du verset »⁸¹.

Claudel, en outre, fut l'un des premiers à accorder une attention toute particulière au rythme du vers

78 A. Rodriguez rappelle en effet que le verset claudélien, apparaissant comme « un fondement du verset dans la modernité », s'étendait autant à la poésie qu'au théâtre. (*art. cit.*, p. 110)

79 RODRIGUEZ, A., *art. cit.*, p. 111.

80 PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve, op.cit.*, p. 153.

81 Voir à ce titre l'article de Nelson Charest : « l'ouverture du verset ».

poétique, le voulant plus ample, plus libre, le rythme du vers devant tenter de mimer le mécanisme de la respiration et de la pensée humaines. Bercoff nous dit à ce propos que pour Claudel, le « souffle » (l'anima) est un élément fondamental qui va conférer au vers une nouvelle respiration, où « il y aura moins rupture qu'élargissement de l'art poétique »⁸². Les concepts claudéliens liés à l'ouverture du vers poétique ne peuvent que nourrir notre réflexion concernant l'ample vers barbarantien. L'auteur de *Tête d'Or* représente selon nous un jalon fondamental en ce qui concerne une redéfinition d'une poésie souhaitant s'émanciper de certains moules traditionnels, qui souhaiterait bénéficier du caractère intuitif de la prose, ou de la spontanéité de la parole.

L'apport fondamental de Claudel touche aux notions de rythme et de respiration, qui ont à voir avec un désir de rapprocher le vers du mouvement de la pensée – ou du rythme poétique, ce mouvement impliquant que soient convoqués au sein du vers des éléments propres à la prose. Or, si ce désir d'ouverture apparaît nettement chez Claudel (notamment dans l'ouvrage cité ci-dessus), il ne fut pas pour autant accompagné d'une définition de la forme-verset pourtant convoquée par le poète, la démarche claudélienne s'étant essentiellement attachée à *libérer* le vers.

2.1.2 *Le verset, victime de son anomination théorique*

L'exemple de la démarche claudélienne indique que si le verset fut utilisé, il ne fut pas pour autant théorisé – demeurant semble-t-il un moyen (de *faire respirer* le dire poétique) plutôt qu'une fin, ou qu'un objet aisément identifiable. Le verset est donc enveloppé, depuis qu'il fut adopté par certains poètes au XIX^{ème} siècle, d'un halo théorique qui participe de la difficulté qu'ont les critiques contemporains de l'appréhender objectivement. Il semble en effet traversé de lignes de force contradictoires, qui rendent tâtonnante et peu aisée toute tentative de définition. Van den Bergh, qui a consacré sa thèse de doctorat à la question du verset (appréhendé en l'occurrence dans une perspective essentiellement historique), a sondé les causes de cette relative indétermination ; elle estime que cette forme particulière apparaît comme dépourvue de structure propre ; si les outils littéraires contemporains semblent parfois peu concluants (et si les théories autour du verset échouent à le délimiter avec précision), il faut peut-être voir ici la conséquence du fait que le verset s'est toujours situé « hors de la littérature »⁸³, et qu'il n'est jamais apparu comme une forme autonome littérairement et génériquement identifiable. De plus, un autre élément rend bancales les

82 BERCOFF, Brigitte, *La poésie*, Hachette, Paris, 1999, p. 106.

83 VAN DEN BERGH, Carla, *Le verset dans la poésie française des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : naissance et développement d'une forme*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2007, p. 7.

tentatives de définition du verset, et qui n'est autre que ce que Van den Bergh nomme « l'anomination symbolique » : le verset, bien que pratiqué par certains poètes mentionnés ci-dessus, semble avoir été utilisé par des poètes qui ne disaient pas écrire en *versets*. Van den Bergh confirme ce point en affirmant que « la transposition de la forme du verset dans la sphère littéraire n'a pas été revendiquée par ses instigateurs »⁸⁴. Cette anomination semble participer de l'ambiguïté structurelle de cette forme atypique.

Si le verset biblique originel est fort différent du verset poétique du début du XX^{ème} siècle, l'évolution de cette forme est encore plus spectaculaire lorsque l'on s'intéresse – c'est notre cas – au verset contemporain. Le verset tel qu'il fut pratiqué par les poètes de la grande époque du verset (il s'agit des poètes de la première moitié du XX^{ème} siècle) – qui comprend les œuvres du début du XX^{ème} siècle, citons Perse, Claudel, Senghor ou Segalen – et bien que l'usage et le style du verset présentassent d'importantes variations parmi les poètes cités ici, le verset donc a subi de profondes modifications frappantes jusqu'au verset contemporain. Rodriguez le note en disant que « si nous pouvons trouver des liens entre les textes de Paul Claudel, de Saint-John Perse et de Victor Segalen, il est en revanche plus difficile de maintenir ces liens avec les productions françaises plus contemporaines. »⁸⁵

Le type de verset pratiqué chez les poètes contemporains présenterait selon Rodriguez « quelque chose de plus aléatoire » que celui qui prévalait chez les poètes du début du XX^{ème} siècle. En effet, les versets de Claudel, Perse ou Senghor avaient recours de préférence au haut-langage, et leur poésie était de dimension ontologique ou d'inspiration sacro-religieuse. Les poètes contemporains quant à eux, écrivant à une époque postérieure à ce qu'il est convenu d'appeler *l'ère du soupçon* (je renvoie ici à l'essai-phare de Nathalie Sarraute), ne sauraient plus se faire auteurs de versets écrits à la manière de Claudel ou de Perse, car le chant qui prédominait chez ces derniers s'est mué progressivement sinon en déchant, du moins en *chant précaire*, cette évolution modifiant le traitement poétique du vers ou du verset, faisant évoluer ce dernier « de la détermination de Claudel à l'indétermination actuelle »⁸⁶.

Toujours est-il que la nature des versets ou vers longs de Barbarant, si elle se manifeste très

84 *Ibid.*

85 RODRIGUEZ, Antonio, *art.cit.*, p. 109.

86 *Ibid.*, p. 110.

éloignée sémantiquement et syntaxiquement de ce qu'elle fut dans les traditions poétiques antérieures, n'en a pas moins gardé un fond lyrique, car le verset (et quelle que soit l'époque en laquelle celui-ci s'inscrit) semble gagner sur la plan pathique et rythmique ce qu'il perd au niveau de la clarté formelle (irrégularité métrique, hybridité générique). Dès lors, plusieurs écueils se présentent à qui voudrait aujourd'hui définir *précisément* le verset contemporain : l'ancrage originel du verset dans la tradition religieuse, son transvasement tardif dans le domaine poétique, le refus pour ceux qui l'ont utilisé de le nommer « verset », ou encore l'évolution qu'a subie le verset depuis Claudel jusqu'à ses manifestations contemporaines.

2.2. *Le verset, une quête de l'Origine ?*

Avant de nous intéresser au verset dans sa matérialité formelle (nous le ferons aux chapitres 2.3 et 2.4), nous souhaitons développer ici ce qui apparaît pour de nombreux commentateurs comme la principale spécificité sémantique et ontologique de cette forme : son caractère originaire, ainsi que son potentiel d'ouverture. Charest, par exemple, y voit la trace d'une parole initiale, d'un dire « qui commence »⁸⁷, et qui, en accordant une grande importance au souffle, apparaît comme antérieur au travail de formalisation poétique. Il considère que

Le verset se positionne **avant les partages et les différences**, avant les lois et les règles, non seulement par une qualité d'âme qui le rend apte à performer une communion, mais aussi, dans un âge où la parole précède l'entendement, par une qualité **sensible et intuitive** que la plupart des poètes ont remarquée.⁸⁸

Le verset, si l'on en croit Charest, serait une forme poétique propice à questionner la *genèse* toujours reprise d'un travail poétique qui se cherche. Charest, considérant le verset comme étranger et antérieur à certaines normes formelles (« se positionnant avant les lois et les règles »), résume son évaluation en estimant que le verset est « éternellement ouvert »⁸⁹. Cette quête (ce fantasme) de l'ouverture (ouverture-origine), qui consiste à s'interroger sur le site de l'avènement de la voix poétique, ce n'est rien d'autre, pour Jenny, « que décrire comment elle recommence sans cesse »⁹⁰. Ce désir de questionner, sur un double plan ontologique et textuel, l'origine du poëin, semble être l'un des horizons du verset. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les poètes qui eurent recours au

87 CHAREST, Nelson, « L'ouverture du verset », in *op.cit.*, p. 138.

88 *Ibid.*, p. 125.

89 *Ibid.*, p. 138.

90 JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris Belin, 1990, p. 105.

verset au cours du XX^{ème} siècle semblent attester, jusque dans leur vécu, qu'il existe bien un lien entre origine-ouverture-verset. En effet, certains de ces poètes ont semble-t-il privilégié l'utilisation de cette forme afin de déployer des thématiques liées à l'éloignement géographique, à l'exil ou au voyage en Orient⁹¹. Charest le note très clairement :

On le sait bien, tous les poètes français dont il a été ici question ont été en lien avec un ailleurs, un Orient, ce que Glissant nomme les *Indes*. Il y aurait même un problème à considérer l'origine du verset français dans les limites de l'Hexagone. Il semble plutôt que le verset soit dès le départ « francophone », au moins en un sens : s'écrivant en langue française, il exhibe un rapprochement, une « relation » avec une autre culture, sinon une autre langue. [...] Venant après les maîtres, les poètes francophones qui écrivent en versets toucheraient à une origine qui demeurerait latente jusque-là.⁹²

Nous avons vu dans la partie précédente que le verset poétique fut d'abord religieux, avant d'être convoqué et retravaillé pendant une certaine période (chez Claudel, Perse par exemple) comme un moyen d'écrire des poèmes dans un style qui rappelait la phraséologie biblique. Les « maîtres » du verset du siècle dernier (nous nous référons à la citation) ont tous eu un désir de questionner l'Origine (sacrée ou non), désir qui s'est accompagné d'un rapport étroit et prolongé avec « l'ailleurs » (tant géographique que culturel ou intérieur). Faisons donc l'hypothèse suivante : plus encore qu'une ouverture du vers⁹³, le verset serait également une tentative de traduire littérairement la confrontation avec l'Altérité – élargissant en cela la langue en la confrontant à sa part de mystère et d'aliénité (pensons aux voyages diplomatiques de Claudel ou Perse, ou à l'origine extra-européenne de Senghor ou Glissant). Le verset semble dès lors représenter le site en lequel s'engage une recherche (presque une quête) de ce que la langue poétique a de plus primordial : le souffle permettant de retrouver le rythme même sur lequel la pensée s'élabore.

Le verset participe de la redéfinition du poétique en y questionnant la possibilité *d'élargir* la voix, en y voulant retrouver l'impulsion première – l'in-spiration, la prise d'air, donc le souffle. Van den Bergh, qui considère le verset comme « parole vive »⁹⁴, rapproche en cela le verset de l'oralité et d'une certaine spontanéité (cette impression de spontanéité étant particulièrement marquée chez

91 L'Orient vu ici en son sens premier, qui représente le lieu où le soleil se lève autant que le foyer et berceau de certaines grandes religions.

92 CHAREST, Nelson, *art.cit.*, p. 136.

93 Nous nous souvenons le titre de l'article de Charest : « Le verset : l'ouverture du vers ».

94 CHAREST, N., *op.cit.*, p. 8.

Claudel). Le poète Glissant va plus loin encore, qui voit dans cette propension à la spontanéité du verset un « langage de déraison »⁹⁵. L'ouverture du vers que le verset entraîne nous apparaît maintenant avec plus d'éclat ; son questionnement sur le souffle, ainsi que sa nature proche de l'oralité, apparaissent comme deux vecteurs privilégiés du chant. Le mot de Collot - « au début était le chant »⁹⁶ - servira ici de pivot dans l'articulation que nous souhaitons établir entre verset et sphère lyrique. En effet, nous en arrivons à percevoir une complémentarité vraisemblablement cohérente entre la forme-verset et une poésie à dominante lyrique, mieux : l'alliance d'une forme (qui porte en elle la trace d'un souffle originel, « d'avant les partages et les différences », pour reprendre la phrase de Charest) avec le mode lyrique, qui est – nous reprenons le mot de Schlegel cité par Rodriguez – « l'art originel et matriciel de tous les autres »⁹⁷. Dès lors, s'il est admis que le lyrique peut se passer du verset (cela se produit dans la majorité des productions poétiques à dominante lyrique), la réciproque semble difficilement imaginable ; à ce stade-là de notre travail, il nous semble en effet compromis d'envisager une écriture en versets dont serait absente toute tonalité lyrique ou pathique.

2.3. Une forme sur laquelle butent les définitions

Avant de faire état des théorisations récentes concernant le verset, nous souhaitons mettre en lumière la problématique propre au verset ; pour ce faire, nous nous référons à l'affirmation de Bozon-Scalzitti, qui, bien que portant expressément sur le verset claudélien, semble également assignable au verset en général. Cette assertion nous semble importante dans la mesure où, rappelant le caractère originaire du verset, elle permet d'établir un lien entre les deux chapitres ci-dessus et la présente section, plus théorique. Bozon-Scalzitti note que :

Claudel donne du verset une définition très succincte, « une idée isolée par du blanc ». Il s'agit de l'idée antérieure aux mots, du vers tel qu'il s'offre à la conscience du poète, encore informulé et insonore. Mais cette idée va s'exprimer par des mots. Comment se présentera-t-elle ? Comment va s'effectuer le découpage de la phrase en vers ? Quelles lois répartiront la parole et le blanc ?⁹⁸

Après avoir fait état des considérations historiques qui visaient à pointer les évolutions qu'a subies le verset depuis son caractère sacré originaire jusqu'au verset poétique contemporain, et avoir mis

95 GLISSANT, Edouard, « La traite », dans *Les Indes, Poèmes complets*, 1994, p. 139.

96 Nous reprenons le titre de son article publié dans *Le chant et l'esprit lyrique*.

97 RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique, op.cit.*, p. 22.

98 BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Le verset claudélien, une étude du rythme*, Paris, Minard (Archives des lettres modernes, no 63), 1965, p. 3.

en évidence son potentiel *d'ouverture* ontologique, nous souhaitons maintenant appréhender les spécificités formelles qui lui sont propres. Pour ce faire, nous nous proposons de mettre en dialogue différentes tentatives de définition proposées par les théoriciens et spécialistes actuels du verset.

Une première définition, très générale, proposée par Vaillant (auteur d'un ouvrage dont le caractère didactique nous semble être un gage d'objectivité), indique d'emblée le caractère difficilement saisissable de cette forme atypique :

[Dans le cas du verset], on ne peut parler de vers, puisqu'il n'y a pas de repère métrique et que le passage à la ligne ou à l'alinéa respectent les règles de la typographie normale. Mais ces paragraphes, interrompus ou continués au gré du souffle poétique, ne correspondent pas à ceux de la prose, qui traduisent les articulations logiques des textes.⁹⁹

En réalité, cette définition, disant avant tout ce que le verset *n'est pas*, est davantage une définition que l'on pourrait qualifier d'apophatique, disant *en négatif* ce que le verset pourrait être, affirmant en premier lieu ce qu'il n'est pas : ni vers ni prose. En substance, bien que cette définition affirme que le verset n'est ni de la prose ni de la poésie, elle laisse sous-entendre, par la frilosité et la retenue qu'on y perçoit, qu'une définition positive du verset apparaît particulièrement scabreuse. Il faut noter que cette définition de Vaillant est un peu datée (son ouvrage ayant été publié en 1992), et qu'elle est issue d'une période antérieure à la parution de contributions plus étoffées sur le verset – d'où son caractère peut-être trop vague, manquant son objet.

Bercoff abonde dans le même sens, soulignant le caractère ambivalent de la forme-verset, en assignant à cette forme une nature *bifrons*, qui le place entre vers et prose (l'on retrouve ici la définition-fleuve de Vaillant). « Le verset n'est ni un vers de prose, ni de la prose versifiée »¹⁰⁰. C'est également le cas de Szilagyi, qui en affine cependant quelque peu les contours structurels : « nous considérons le poème écrit en versets comme une forme [...] entre le vers libre et le poème en prose. »¹⁰¹

Ces définitions disent surtout ce que le verset n'est pas (et le fait qu'il se manifeste essentiellement « entre », comme une forme « intercalaire »¹⁰²). Peinant à l'appréhender précisément, ces définitions

99 VAILLANT, Alain, *La poésie, initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Nathan, Paris, 1992, p. 52.

100 BERCOFF, Brigitte, *op.cit.*, p. 52.

101 SZILAGYI, Ildikò, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », in *op.cit.*, p. 93.

102 BOURGÉAULT, Jean-François, « Défaillances du verset. Réflexions à partir de Jean Grosjean », in *op.cit.*, p. 65.

laissent du moins entendre que le verset engage une redéfinition des fondations génériques du poétique. En effet, Charest, en notant que « seul le verset apparaît comme un non-vers », et en précisant que « le verset participe pleinement de la poésie, sans pour autant s'énoncer comme un vers »¹⁰³, interroge par conséquent la possibilité (paradoxale?) d'une poésie qui ferait l'économie du vers. Si le verset ne s'énonce pas comme un vers, il semble dans le même temps structurellement proche de ce dernier. Van den Bergh note en effet « qu'à l'instar du vers, le verset peut être cité indépendamment du poème, comme un exemple d'unité poétique »¹⁰⁴. Cela signifie que le verset est, ainsi que le vers, potentiellement autonome par rapport au poème – représentant en cela une « unité ».

L'approximation définitionnelle inhérente à cette forme proviendrait pour Van den Bergh du caractère non établi, donc toujours mouvant du verset : « il relève de la forme constituante, et non d'une forme fixe et constituée »¹⁰⁵. Cette assertion nous paraît absolument fondamentale et permet de mieux comprendre en quoi cet objet formel échappe aux définitions trop contraignantes. En effet, Van den Bergh indique que les bornes formelles du verset seraient toujours à réévaluer. Ainsi, le verset, loin d'être une forme constituée et canoniquement établie (reconnaissable du premier coup d'œil) serait bien plutôt une forme *en puissance* dotée d'une potentialité de déploiement, ce qui laisse penser que cette forme devrait toujours-encore se constituer – chaque confrontation à un poème écrit en versets étant pour le critique l'occasion de repenser (redéfinir au besoin) le *type* de versets à l'œuvre.

Ce relatif flou théorique nous amène à nous demander si, face à ce que l'on serait tenté de nommer *verset* (sans être jamais certain de ce que ce terme recouvre), il ne serait pas préférable de parler, avec Conort, d'un « au-delà de la forme »¹⁰⁶. Conort, qui pratique lui-même en qualité de poète l'écriture de versets, et afin de montrer la difficulté de définir le verset (et remettant malicieusement en cause l'existence du verset lui-même en intitulant son article « si verset il y a »), évoque le caractère selon lui « insaisissable »¹⁰⁷ du verset, en s'appuyant par exemple (comme pour pointer le fait que même les poètes qui pratiquent le verset ne cessent de retravailler cette forme mouvante) sur les différences formelles qui structureraient les poèmes de deux fondateurs du verset

103 CHAREST, Nelson, *op.cit.*, p. 8.

104 VAN DEN BERGH, Carla, *op.cit.*, p. 721.

105 *Ibid.*, p. 40.

106 CONORT, Benoît, « Si verset il y a... », in *op.cit.*, p. 143.

107 *Ibid.*, p. 141.

poétique moderne : « car si tous s'entendent pour dire que Claudel et Perse écrivent en versets, visuellement ils se distinguent l'un de l'autre. [...] Dans le premier cas, nous avons un verset qui se souvient du vers, dans le second, un verset qui se souvient de la prose ».¹⁰⁸

Le verset pencherait donc soit du côté vers, soit du côté prose. Dès lors, pour Conort, deviendrait verset tout ce qui apparaît comme non-forme, tout ce qui ne trouverait pas place parmi les formes ou les genres constitués – à savoir tout « ce qui vient contrarier les formes établies linéaires, tant de la prose que du vers »¹⁰⁹. Le verset se manifesterait donc comme « autre chose »¹¹⁰, mais cette appellation trop abstraite, en déclarant le verset impossible à qualifier ou à nommer (faisant du verset quelque chose d'innommable), lui dénie une nature propre. La proposition de Conort, si elle est intéressante dans le sens où elle remet en cause le bien-fondé de l'appellation « verset » et incite à questionner précisément cette forme rétive à toute définition, n'est pas suffisante à nos yeux, dans la mesure où le but du présent travail consiste à tenter d'appréhender le verset (ou les formes en approchant) de manière *positive*, en sondant les actualisations dans la poésie contemporaine – chez Barbarant.

Résumons ce que nous avons déjà dit du verset : forme irrégulière, *hors-forme*, proche de l'oralité, le verset semble un moyen d'explorer (en l'élargissant) le matériau poétique en redessinant les contours, notamment dans l'extrême-contemporain. Ménageant une réorganisation du poétique, en le rapprochant notamment de la prose, le verset, forme *vagabonde*, susceptible de bien des métamorphoses, doit maintenant être observé textuellement dans les poèmes de Barbarant.

2.4. Le verset chez Barbarant : peut-on parler de versets ?

Nous désirons maintenant rentrer dans l'analyse des poèmes de Barbarant¹¹¹ afin d'en appréhender certains traits formels dominants. La question qui va nous occuper est de savoir dans quel cadre formel et générique s'inscrivent les longs poèmes de Barbarant. S'agit-il de poèmes en prose, de poèmes en versets, de longs vers libres ? Peut-on parler de versets au sens strict, ou ces derniers sont-ils écrits en vers libres longs qui n'auraient que l'apparence de versets ? Que répondrons-nous à

108 *Ibid.*, p. 142.

109 *Ibid.*, p. 143.

110 *Ibid.*

111 Si la majorité des poèmes présents dans les deux recueils est relativement homogène, nous indiquons ici que Barbarant a écrit, dans *Essais de voix malgré le vent* (section III, ainsi que *Suite en rouge pour Soutine*), des poèmes dans un style plus conventionnel (plus grande régularité métrique, présence de rimes), poèmes que nous excluons d'office de notre analyse sur le verset.

Van den Bergh, qui s'est demandé, en conclusion de sa thèse, si «le verset n'a pas été qu'un *moment* de la première moitié du XXème siècle »¹¹², et si cette forme, une fois détachée de son origine sacro-religieuse et retravaillée par des poètes de la précarité, n'aurait plus de raison d'être ? L'entreprise poétique de Barbarant, qui est marquée du sceau du dérisoire, s'inscrit-elle vraiment dans la forme-verset, dont Van den Bergh dit en outre (certes en analysant des poètes non contemporains) qu'elle « ne saurait devenir l'instrument d'une peinture du banal »¹¹³ ? Dit autrement : le verset peut-il servir de système formel à une expression du dérisoire ?

Afin de répondre à ces interrogations¹¹⁴ et de circonscrire au mieux notre objet, nous allons observer quelques extraits des poèmes de Barbarant, en les analysant à l'aune des grilles de lecture proposées pour l'essentiel par Charest, Szilagyi, ou Van den Bergh (dont la thèse apparaît comme le travail le plus complet à ce jour en matière de verset). Nous voulons nous fonder sur un certain nombre de paramètres théoriques fondamentaux qui permettent d'identifier le verset – irrégularité métrique, absence (fréquente) de rimes, retrait d'alinéa, ou encore caractère unitaire du verset qui doit demeurer plus proche du vers que du paragraphe – afin d'observer leur manifestation concrète chez Barbarant, ainsi que les modifications formelles éventuelles que le poète donne à ses vers. Dans notre partie 3, nous examinerons les niveaux rythmique et énonciatif qui sont à l'œuvre chez le poète, démarche que nous mènerons à partir des observations que nous aurons faites ci-dessous. Voici la première strophe du poème *Essai de voix pour la très obscure* (EV, 17) :

- (1) Quoi qu'il arrive je franchirai ta porte
- (2) Pourquoi pas maintenant
- (3) Quand même à triple tour la clé tournée dans la serrure
- (4) Fermée la maison comme autrefois au couvre-feu on pouvait clore les remparts
- (5) Et les doubler en cas de rixe d'une ceinture d'arbres et d'eau
- (6) Je ne connais pas de fossé ni de créneau qui me résiste

112 VAN DEN BERGH, Carla, *op.cit.*, p. 715.

113 *Ibid.*, p. 46.

114 Concernant cette analyse, deux articles nous serviront de fil conducteur : « Le verset : entre le vers et le paragraphe », de Szilagyi, et « L'ouverture du verset » de Charest. Deux raisons ont motivé ce choix : d'une part, ces articles s'efforcent de thématiser le verset sur le plan de la spécificité formelle, d'autre part, ils ne traitent le verset que sous sa forme la plus récente.

(7) J'ai des racines n'importe où et je me faufile où je veux

2.4.1 Un vers « ni compté ni rimé », ni ponctué

Le premier constat visuel et typographique dans ce poème tient dans l'absence de ponctuation. La ponctuation est en réalité absente de tous les poèmes de Barbarant composés sur le modèle de poèmes longs écrits en versets (Barbarant a composé, dans *Essais de voix malgré le vent*, dans le chapitre III du recueil, quelques poèmes ponctués ; or, ces derniers sont fortement minoritaires). Si les poèmes de nombreux poètes qui ont écrit en versets (nous pensons par exemple à Senghor et Claudel) étaient souvent ponctués, les poèmes de Barbarant se démarquent (prouvant en cela peut-être leur empreinte contemporaine) par l'absence de ponctuation, qui va créer des ambiguïtés syntaxiques autant que sémantiques qui participent pleinement de la dynamique d'« ouverture » du vers, que ce soit en direction de la prose, ou d'un accroissement du potentiel de modulation du *dire* poétique.

Outre la non-ponctuation, ce qu'il s'agit de noter est l'irrégularité métrique qui traverse ces vers; le vers (1) comporte 10 pieds, le second 6, le (3) 14, le (4) 20, les trois derniers 16. A l'exception des trois derniers qui sont isométriques, cette strophe engage une profonde hétérométrie. Pour Dessons, l'irrégularité (ou la non-métricité), qui n'est pas un critère obligatoire pour qu'il y ait verset, serait néanmoins un paramètre important pour définir le verset : « le verset peut être égal, supérieur, ou inférieur à la ligne »¹¹⁵. Confirmant ce point, Szilagyi conçoit le verset comme étant « libre, par définition, de toute mesure déterminée »¹¹⁶. Les commentateurs semblent unanimes au moment de voir dans l'irrégularité métrique un critère d'identification fondamental : le verset peut être long, dépassant largement la ligne (c'est le cas au vers (4)), ou alors il peut être très court, « réduit à un seul mot »¹¹⁷ (le vers (2) par exemple est un hexasyllabe). Cette irrégularité fondamentale du verset ne concerne pas seulement l'appareil métrique, mais s'étend également aux rimes: « le verset n'est ni compté ni rimé »¹¹⁸, rappelle Charest. Cette indication nous amène à convoquer le lien de dérivation qui existe entre rime et rythme¹¹⁹, qui rappelle que la rime fut largement convoquée dans l'histoire de la poésie (notamment francophone) afin de mettre en évidence le rythme du poème ; l'absence de rimes chez Barbarant rapproche dès lors ses vers du verset.

115 DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 105.

116 SZILAGYI, Ildiko, *art.cit.*, p. 100.

117 *Ibid.*, p. 95.

118 CHAREST, Nelson, *art.cit.*, p. 126.

119 VAILLANT, Alain, *op.cit.*, p. 58.

Dès lors, force nous est de constater que le verset barbarantien se construit bien à partir d'un réaménagement original des balises et des contraintes poétiques formelles (typographiques et rythmiques). La disparition de certains marqueurs fondamentaux de poéticité implique que soient investis d'autres outils contrebalançant cette irrégularité, qui, non contenue, ferait rapidement basculer le verset dans le vers libre ou la prose. Mais le verset combat et compense cette irrégularité par un recours à d'autres outils formels, notamment rythmiques¹²⁰. Charest note que le verset, quoique irrégulier, conserve en effet « un caractère unitaire au moins « pneumatique » ou « rythmique »¹²¹. Analyser le verset revient donc à ne jamais négliger son caractère *bifrons* – qui mêle importante irrégularité formelle et constitution néanmoins unitaire. Bien qu'irréguliers, les versets chez Barbarant semblent avoir également leur unité et se distinguer les uns des autres – notamment par la présence du blanc final et du retrait d'alinéa.

2.4.2 Blanc final, retrait d'alinéa et enjambement

Commençons par ce que l'on pourrait considérer comme le véritable marqueur d'unité du verset : le blanc final. Ce blanc final, ce « vide », ou « vacance »¹²², est d'une part une manière de délimitation typographique, permettant de reconnaître facilement la fin du verset et le début du suivant (ce blanc conférant au verset une valeur d'autonomie et d'unité), d'autre part une possibilité d'activer le processus de respiration – cette dernière étant à la base du potentiel rythmique du verset.

Revenons à la strophe citée ci-dessus. Les blancs finaux sont présents à la fin des cinq premiers vers. Seuls les deux derniers occupent toute la ligne et ne sont suivis d'aucun blanc final. Ce début de poème semble structuré par le jeu des blancs finaux. Les vers (1) et (2) sont plus courts que la ligne – et c'est bien un blanc (un silence) qui les continue. La visée sémantique de ces deux vers semble être de créer une attente, presque un suspense, par le silence qui poursuit ces deux vers courts. Le poème s'ouvre donc en proposant un resserrement métrique – le vers (2), le plus court de la strophe, est un hexasyllabe. La « très obscure » (le véritable personnage autant que le sujet d'énonciation du poème, pouvant représenter la mort autant que l'inspiration poétique) annonce ses intentions (« je franchirai ta porte ») dans une économie de mots. Le vers (2) doit être lu comme une phrase nominale interrogative. Le silence qui suit ce vers ménage une pause, une attente, qui conduira au vers (3), qui est à la fois plus long métriquement que les deux précédents et suivi par un

120 Le rythme des versets barbarantiens sera traité dans notre partie 3.

121 CHAREST, Nelson, *art.cit.*, p. 130.

122 *Ibid.*, p. 131.

blanc presque aussi long que la ligne. Nous assistons ici à un étirement du vers – un « dépli », si l'on s'en tient à la terminologie de Barbarant –, étirement que vient augmenter le blanc qui suit le vers.

Poursuivons l'analyse ; les vers 3 à 5 sont nettement plus longs, créant un étirement métrique qui culminera au vers (4), ce dernier mesurant 20 pieds. Les vers (4) et (5) semblent d'ailleurs constituer une phrase syntaxique à part entière. Or, ce qui permet d'éloigner cette phrase d'une phrase de prose, c'est l'enjambement, qui, ménageant une pause entre les deux vers, voit la conjonction de coordination « et » placée à la ligne.

Cet enjambement, selon Szilagy, outre de représenter un marqueur poétique important, dans la mesure où « il permet d'apparenter le verset en tant qu'unité typographique au vers et de le différencier du paragraphe »¹²³, est aussi un indice permettant d'identifier le verset. Les vers (4) et (5) se détachent donc comme emblématiques du verset – ce mélange rythmé de vers et de prose. En effet, si syntaxiquement ces vers peuvent évoquer la prose (le caractère narratif, ou l'abondance de détails descriptifs), typographiquement et rythmiquement, ils sont bien arrimés au poétique (par la présence fréquente de l'enjambement, du blanc final, et du retrait de l'alinéa (vers 3-4-5)).

Les deux derniers vers de la strophe redonnent une certaine régularité au discours poétique. Isométriques, ils tiennent sur la ligne. De plus, le fait qu'ils soient construits selon la même structure syntaxique que le vers (1), avec une énonciation en « je » suivie d'un verbe à l'indicatif (qui est le mode de la *réalité*), donne à la strophe une idée de circularité. En effet, cette strophe laisse apparaître 4 vers tenant sur la ligne (les deux premiers, les deux derniers) et 3 vers (les vers 3 à 5) qui ont étiré le matériau poétique, lui donnant presque une apparence de prose (par la phrase ample et syntaxiquement complexe des vers 4 et 5).

Cette strophe, qui illustre selon nous de manière éloquente certaines propriétés du verset, pointe avant tout la complexité du cheminement rythmique et typographique qui traverse ces vers et qui crée une manière de flux et de reflux, gonflant ou se resserrant à l'envi.

2.4.3 L'irrégularité au service de la dramatisation

Le verset semble constituer un appareil formel efficace au niveau pathique, dans la mesure où il permet, sur la base de l'irrégularité souvent imprévisible dont il peut être porteur (expansion – rétention), de produire des effets frappants au niveau de la dramatisation/détente du discours à

123 SZILAGYI, Ildikò, *art.cit.*, p. 98.

l'œuvre. C'est peut-être à ce potentiel de surprise et de soudaineté du verset, autant qu'à ses *sautes d'humeur* et à ses écarts, que Glissant faisait vraisemblablement référence lorsqu'il tenait le verset pour un « langage de déraison »¹²⁴ (la « déraison » étant ici moins synonyme de folie que de tentative de contourner ce que le poétique pourrait avoir de trop construit). Bozon-Scalzitti, plus mesurée, considère que le verset est un type de prose qui se différencie pourtant de celle-ci en s'ouvrant et se fermant, ce mouvement étant à la base d'effets de tension/détente aux niveaux dramatiques et lyriques. Ce point nous apparaît central au moment de l'analyse du verset contemporain. En effet, en vertu de son caractère « constituant »¹²⁵ (le participe présent mettant en jeu un procès toujours-à nouveau se réalisant, pleinement ouvert et imperfectif), la forme-verset permet le déploiement d'un dispositif poétique à même d'ouvrir ou de resserrer le dire en fonction d'une tension dramatique qu'il choisit ou non de déployer. Afin de mettre en lumière cette capacité qu'a le verset – par sa nature *irrégulière*, polymorphe et fondamentalement ouverte¹²⁶ – intéressons-nous à trois vers tirés d'*Elégie à Leïla* (EV, 48) :

- (1) Le massacre s'appelle erreur et l'horreur ne dit pas son
nom
- (2) Au point qu'il faut recommencer une fois encore expli-
quer sans se lasser reprendre la leçon de choses
- (3) Croyant convaincre quelquefois et sachant bien que dans
vingt ans d'autres que nous épuiseront la même salive
face à la même surdité [...]

Le vers (1), qui s'apparente à une maxime ou un constat (qu'indique le présent de vérité générale), est un vers de 16 pieds, suivi d'un blanc final très long. Ce qui va nous intéresser, ce sont les deux vers suivants, qui, bien plus longs, se construisent sur une prolifération et une importante saturation lexicale. Il est peut-être nécessaire d'indiquer que ce poème a pour thème la guerre (vraisemblablement au Proche-Orient) et traite de la distorsion qui existe entre la guerre vécue *là-bas* et la guerre retransmise par les médias occidentaux.

La tonalité grave du poème, qui traduit la révolte désabusée, et le recours très marqué au pathique,

124 GLISSANT, Edouard, *op.cit.*, p. 139.

125 Nous convoquons ici la terminologie de Van den Bergh.

126 Nous reprenons l'épithète de Charest, qui apparaît comme la spécificité sémantico-ontologique du verset (voir notre chapitre 2.2).

se manifestent par un discours qui, fondamentalement proliférant, juxtapose, additionne le dire dans une apparence de désordre ; en effet, les vers (2) et (3) ne laissent que peu de place au blanc final, et le vers (3), très long, mesure 38 pieds et s'étend sur trois lignes. Ce que l'on mesure entre le premier et le troisième vers, c'est une accumulation qui prend la forme d'un *crescendo* lexical, cette hypertrophie lexicale conduisant, au niveau de l'émotion, à un dire rendu ivre de lui-même. Ces deux extraits témoignent qu'aux niveaux visuel et typographique, le verset fait du poème une forme mouvante, modulant sa structure comme pour mieux épouser son dire (l'absence de ponctuation renforçant selon nous cette impression de flux passant de la crue à la décrue). Cette modulation formelle, autant que le *bougé* qu'elle instaure, dit aussi que le verset est une forme qui doit créer une impression visuelle de mouvement, du moins si l'on en croit Conort : « le verset, mon œil n'en saisit pas la clôture mais le mouvement. [...] Le verset est une forme mouvante, en mouvement perpétuel »¹²⁷.

Concernant la question des effets sémantiques produits par l'ouverture-fermeture du corps du verset, voilà un troisième extrait ; il s'agit de la première strophe du poème *Vingt ans après* (EV, 63)

1Rien ne ressemble plus à un chauve qu'un autre

2Il fallut du temps pour comprendre

3Qui l'avait emporté [...]

Avant l'analyse, nous avons le sentiment qu'il s'agit là de vers libres qui tiennent sur la ligne. Néanmoins, l'absence répétée du retrait d'alinéa est assez rare chez Barbarant – cela indiquant que ces vers libres doivent être considérés comme des versets courts (le verset ne se définissant pas par sa longueur métrique). La suite du poème retrouvera d'ailleurs le retrait d'alinéa. Le poème débute en une manière de proverbe, ce dernier s'étendant en un alexandrin serein autant que dérisoire. Le vers (2), octosyllabique, resserre nettement le dire ; en réalité, ce vers se tient comme un vers intermédiaire conduisant au vers (3) qui, de manière ramassée et abrupte, annonce par le verbe « emporté » que le « chauve » dont il est question au premier vers – vraisemblablement atteint d'un cancer – est décédé. Le travail métrique semble ici prépondérant. A l'inverse de ce que nous avons lu dans l'extrait précédent (où il s'agissait d'observer une accumulation lexico-sémantique), ce qui prévaut ici est une accélération du temps par l'économie lexicale et la part toujours plus importante, au fil des vers, des blancs finaux.

127 CONORT, Benoît, *art.cit.*, p. 145.

La sémantique sereine et ronronnante qui dominait le premier vers subit une dramatisation dès le second, avec une première tension pathique, cette dernière augmentant au moment de l'enjambement de la fin du vers (2). Le vers (3) représente la chute abrupte, autant que la résolution des deux vers précédents. La narration (l'annonce d'un décès), sur ces trois vers, de sereine et dérisoire au vers (1), s'est resserrée subitement, le rythme s'accéléralant, comme se resserrerait la gorge de celui qui devrait annoncer telle mauvaise nouvelle et ne trouverait plus les mots qui lui permettraient de désigner et nommer l'irréparable.

Ces trois extraits apparaissent comme des révélateurs pertinents illustrant certaines possibilités sémantiques du verset, et montrent notamment que cette forme permet de ménager une aération du vers. Le verset (s'ouvrant, ou se contractant) apparaît comme un véhicule formel propice pour travailler la charge pathique du poème.

Après cet examen, nous semblons être en mesure de faire état de deux constats : premièrement, que le matériau littéraire à l'œuvre dans les deux recueils se situe bien du côté de la poésie¹²⁸ (poésie que vient ici ou là contaminer la prose), d'autre part que les poèmes de Barbarant présents dans les deux recueils nous semblent effectivement structurés en versets, ainsi que le suggérait notre hypothèse. Plusieurs indices formels relevés nous permettent d'affirmer ce second constat ; l'absence de rimes en fin de vers, l'irrégularité métrique (pouvant osciller entre un vers très court et un autre de plusieurs dizaines de pieds et s'étendant sur 3 lignes), les marqueurs typographiques d'unité (le blanc final ainsi que le retrait de l'alinéa), ou encore la présence dans la même strophe d'éléments poétiques et plus prosaïques. Cependant, la singularité du verset chez Barbarant tient selon nous dans une contradiction qui va nous intéresser dans la partie 3.1 : l'absence de ponctuation. Cette non-ponctuation, dont on pourrait penser qu'elle conférerait au discours poétique une voix *blanche* (ou neutre) qui serait l'indice même de sa précarité, est en réalité compensée par la structure hautement respiratoire du verset. Le verset, aidé en cela par sa grande variabilité métrique, semble en effet apparaître chez Barbarant comme une *autre* ponctuation, essentiellement travaillée par le blanc, l'alinéa, et l'irrégularité métrique. Bien que la poésie moderne et contemporaine

128 Nous nous permettons de citer la belle définition du vers que donne Jenny : « La meilleure définition du vers (à la fois la plus économique et la plus générale) me semble être celle qui fait de lui une structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles. », in JENNY, Laurent, *op.cit.*, p. 138.

« ponctuée peu »¹²⁹, l'entreprise de Barbarant n'en apparaît pas moins étonnante – qui, en déployant des versets non ponctués, semble vouloir retrouver, en lieu et place de la syntaxe classique trop contraignante, la légèreté primitive d'une ponctuation qui aurait pour nom respiration.

129 DESSONS, Gérard, *op.cit.*, p. 52.

3. Rythme et syntaxe mis en *circulation*

3.1. Une syntaxe *circulatoire* plutôt que *circulaire*

Avant de nous intéresser à des éléments relatifs à l'énonciation (ce sera notre partie 4), nous souhaitons dans un premier temps observer certaines spécificités rythmiques et accentuelles des poèmes barbarantiens. Le verset, dont nous avons dit dans le chapitre précédent que sa nature *bifrons* engendrait une « ouverture du vers »¹³⁰ autant qu'une proximité avec la prose, incarnera le cœur de notre raisonnement. En préambule, nous devons rappeler le rôle absolument nodal que la structure syntaxique, rythmique et accentuelle occupe dans le genre poétique. Nous voyons deux raisons principales à cela ; la première concerne le caractère *structurel* du genre poétique (l'acte du *poëin* impliquant une exigence de *creuser* sans relâche les ressources et possibilités du matériau littéraire), quand la seconde touche à l'horizon ontologique de la poésie, qui consisterait, selon Meschonnic, à « retrouver l'union primitive des mots et des choses »¹³¹. Cette seconde raison laisse entendre que l'entreprise poétique trouve sa raison d'être dans la tentative de nommer au plus proche le *battement* – ou la chair – du monde. La création poétique repose ainsi sur un questionnement fondamental, qui consiste à relancer le rapport du sens et du son, du signifié et du signifiant. Cet accord (parfois écart) entre son et sens, Dessons le considère comme la double structuration traversant tout discours poétique, le critique affirmant que « dans tout discours [poétique], sens et accentuation sont indissociables »¹³².

Puisque le verset en général est une forme fondamentalement hybride (souvent situé en lisière de prose), qui nous semble en outre favoriser l'émergence de la tonalité lyrique, l'analyse rythmico-syntaxique aura dès lors une importance prépondérante. Le verset, dans le double mouvement qui constitue son déploiement (ouverture / contraction), apparaît selon nous comme une forme à même de travailler les attentes lyriques d'une poésie de la *précarité*.

130 Il s'agit de l'expression de Charest, que nous invoquons à nouveau dans la mesure où elle semble convoquer une des propriétés fondamentales du verset : l'ouverture

131 MESCHONNIC, Henri, DESSONS, Gérard, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris : Dunod, 1998, p. 36.

132 DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème, op.cit.*, p. 101.

Nous relevons que Pinson évoque également ce lien entre son et sens comme inhérent à la poésie : « en réalité, c'est dans une sorte d'entre-deux, à mi-chemin de l'intelligence d'un sens et de la sensibilité aux formes verbales, là où se fait l'hésitation entre sens et son, que l'onde du poème se déploie », in PINSON, Jean-Claude, *A quoi bon la poésie*, Éditions Pleins Feux, 1999, p. 31.

3.2. *Non-ponctuation et ambiguïtés syntaxiques*

Visuellement et typographiquement, les poèmes de Barbarant se démarquent à la fois par leur abondance lexicale, leur longueur, et par leur absence de signes de ponctuation (notre chapitre 2.4). C'est l'absence de ponctuation qui va dans un premier temps ici nous intéresser (la longueur des poèmes étant davantage un fil directeur, sorte de toile de fond que nous gardons sans cesse à l'esprit). En effet, l'absence de signes de ponctuation, qui est un trait typographique dominant de la plupart des poèmes présents dans les deux recueils considérés, semble avoir des incidences décisives (nous le verrons par la suite) tant sur le rythme que sur les instances d'énonciation.

Nous allons aborder cette question de la non-ponctuation en nous fondant notamment sur l'apport théorique de G. Dessons. Ce dernier, en effet, évoque les deux effets principaux que peut produire l'absence de ponctuation :

D'une part, exploitant l'ambiguïté de la lecture ainsi privée de points de repère, elle suscite la production d'effets sémantiques particuliers. [...] D'autre part, à faire basculer la responsabilité de l'organisation sémantique du discours sur les autres unités du langage : accentuation, intonation, les champs sémantiques et métaphoriques.¹³³

Dessons pointe un phénomène qui sera central dans la suite de notre travail ; l'absence de ponctuation va devoir être compensée par d'autres marqueurs de discours, au rang desquels se trouve notamment « l'accentuation ». Rodriguez nous rappelle par exemple à ce propos que ce qui va venir suppléer à la disparition d'un discours ponctué, c'est un souci redoublé dans le traitement des *blancs* : « l'absence de signes de ponctuation, que l'on trouve fréquemment dans la poésie du XXème siècle, n'engage pas une perte d'un rythme ponctué. Le blanc acquiert dès lors un rôle primordial »¹³⁴. C'est qu'en effet nous ne saurions confondre dans notre travail « la ponctuation et les signes de ponctuation »¹³⁵. L'absence de signes de ponctuation (mais pas de ponctuation) va avoir des effets sur l'accentuation et la coloration du discours poétique. Les versets barbarantiens, nous l'avons noté, ne sont ni vers ni vers libres. Atteignant parfois 40 pieds, leur non ponctuation sera le lieu d'ambiguïtés plus ou moins importantes. En effet, la non ponctuation nimbe les groupes syntaxiques de contours un peu flottants ou ambigus. Il faut dire d'emblée que ce choix typographique n'implique pas l'absence de *phrases* ou d'unités phrastiques en tant que telles.

133 *Ibid.*, p. 53-4.

134 RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique*, *op.cit.*, p. 225.

135 JARRETY, Michel, *op.cit.*, p. 620.

D'autres types de phrases vont en effet pouvoir être observées chez Barbarant, non régies par l'organisation des signes de ponctuation.

Nous observerons attentivement les effets, tensions et variations que le dépli à l'œuvre (tant visuel qu'énonciatif) occasionne dans une poésie qui, souhaitant se guérir de son apparente *claustrophobie*, souhaite retrouver un souffle et une véritable respiration.

Certaines strophes rendent parfois difficile l'établissement précis des limites syntaxiques de la phrase ou du discours – laissant à penser que la visée de l'auteur n'est pas avant tout de créer des phrases, ou des vers aisément identifiables – mais plutôt de tenter d'ouvrir le dire en ménageant un *jeu* autour de ces frontières formelles, en créant un matériau poétique capable d'*excéder* certaines catégories entendues. L'assertion de Jenny, disant que « la phrase doit se périodiser en « circuit », [...] et trouver son principe de clôture interne »¹³⁶, doit donc être relativisée en ce qui concerne les poèmes qui nous occupent ; en effet, la poésie barbarantienne actionne des stratégies morpho-syntaxiques visant à émanciper le matériau poétique d'une « clôture interne » qui régit la phrase canonique. Nous pourrions ainsi voir dans cette entreprise poétique tantôt une attention toute particulière accordée au caractère *circulatoire* d'un verset libéré (car irrégulier), tantôt une réserve émise à l'endroit du système *circulaire* (voir Jenny, ci-dessus) qui régit la phrase ou le vers régulier. Le verset, par l'amplitude et l'irrégularité qu'il met en jeu, devient dès lors le terrain de certaines ambiguïtés sémantico-syntaxiques, dont nous souhaitons relever quelques occurrences frappantes.

Si certains vers mentionnent clairement le début d'une nouvelle phrase par une majuscule (« Partout des perles pendent aux paupières des chênes On / décide pour rien se rendre à un musée », OD, 67), d'autres en revanche sont plus ambigus (quoique demeurant compréhensibles et pleinement *lisibles*): (OD, 25)

1 Mais parfois il suffit d'un temps mort **l'aiguille pour rien**

2 arrêtée

3 Au cadran du beffroi **ou** une remontée comme des eaux

profondes

(3) **A marcher dans les rues par exemple la mémoire sou-
dain des tilleuls**

136 JENNY, Laurent, *op.cit.*, p. 206.

(4) Vous relance des morceaux d'être [...]

Le vers (1) fait débiter une nouvelle phrase en milieu de vers – sans marquer ce début de phrase d'une majuscule. Nous pouvons noter, également, que le complément « A marcher dans les rues » (3) se retrouve séparé du membre dont il incarne le complément (« il suffit d'un temps mort », (1)) par une phrase participiale qui s'étend sur plus d'un vers. Certaines constructions vont passablement faire grossir le vers ; pour preuve, la conjonction de coordination « ou » (2), marqueur de doute ou de relativisation, semble vouloir *ajouter* du matériau lexical au poème, donnant en cela une impression prosaïque. Le vers (3), quant à lui, et en vertu de la présence des adverbes « par exemple » et « soudain », se retrouve également étiré au niveau lexical, étirement qui semble accompagner le mouvement du marcheur et faire ainsi durer le processus de marche, ou d'attente.

Le phénomène d'inversion mérite ici d'être mentionné, dans la mesure où, produisant une instabilité syntaxique, il devient aussi le véhicule de réaménagements sémantiques. Les longs vers, chez Barbarant, présentent d'intéressantes variations syntaxiques. Par exemple, « Rien de changé pour ceux à **chaque marée d'hommes** / qui mettent leur espoir [...] » (EV, 104) comporte presque une fragrance mallarméenne ; en effet, la proposition relative se retrouve rejetée à la ligne, alors que la logique aurait voulu qu'elle suive directement son antécédent. Au niveau sémantique, le phénomène de la marée semble ici parfaitement illustré, la proposition relative pouvant représenter au niveau syntaxique le reflux que constitue la « marée d'hommes ».

Nous avons mentionné ci-dessus le fait que le travail sur le *blanc* gagnait en importance au moment où se retirait la ponctuation. Le *blanc* ne remplace pas la ponctuation, mais semble plutôt créer une *autre* ponctuation – qui engage des effets rythmiques et sémantiques travaillant en profondeur les attentes pathiques. Il est intéressant de noter que les vers (1) et (2) se terminent tous deux sur des rimes féminines, et se voient suivis par un blanc presque aussi long que la ligne. Le *blanc*, qui ponctue deux substantifs porteurs de rime féminine, rappelle le titre, *Ode à la mélancolie*, mélancolie représentée dans le texte par le « temps mort » de « l'aiguille » (1), et, sur le plan morpho-syntaxique, par une incapacité du vers à poursuivre son cours (les vers (1) et (2) s'interrompant en ouvrant chacun sur un blanc particulièrement long). Ces quelques vers indiquent que l'architecture rythmico-syntaxique vient irriguer (et orienter) la perspective sémantique du poème; le traitement du *blanc*, auquel s'ajoutent les irrégularités syntaxiques observées ci-dessus, apparaissent comme des éléments de marquage primordiaux qui viennent recréer un rythme et une

sémantique propres au sein d' un poème dont la ponctuation et la régularité métrique sont absentes.

La syntaxe non ponctuée à l'œuvre – soyons précis : ponctuée par le blanc – prend fréquemment dans les poèmes barbarantiens des allures d'imprévisibilité. En effet, l'imprévisibilité de l'organisation syntaxique, provenant des libertés qu'elle s'accorde (inversions syntaxiques, désignations non balisées de certains débuts de phrases, augmentation puis resserrement du matériau lexical), rapprocherait cette poésie, si l'on en croit Dessons, de l'oralité. Dessons évoque en effet que le choix d'Apollinaire de déponctuer ses poèmes avait à voir avec un désir de renouer avec la centralité de l'oralité : « pour Apollinaire, l'important [...] est le mouvement de la parole, qui donne à la prosodie le pas sur l'organisation logique de la phrase »¹³⁷. Dessons signale également que « cette attention au blanc et généralement à la typographie, témoigne de la prise en compte d'un mode de signification propre à **l'oralité** »¹³⁸. Dans ces deux citations, le poéticien établit un lien très net entre l'agencement des blancs et la « prosodie » – entre absence de marques de ponctuation et oralité. Néanmoins, si cette comparaison a une validité théorique, nous allons devoir en relativiser la portée. Chez Barbarant, comme souvent, tout élan (vers l'oralité, vers le chant ou l'ouverture) est bien vite *précarisé* – et l'accès à l'oralité que devrait pourtant engendrer la non ponctuation autant que la longueur fréquente des vers ne suffit pas forcément à mener la voix timorée du poète à hauteur de parole.

3.3. Centralité des connecteurs et des adverbes d'atténuation

Barbarant, pour qui l'ouverture du dire représente une des lignes de force de la démarche poétique (inclination qui donne à cette poésie parfois une impression de prose), expose en ces termes l'importance qu'ont pour lui « l'ouverture et l'amplitude » du matériau poétique: « l'ouverture syntaxique et lexicale le prouve : c'est dans la diversité des mots et des émotions qu'ils transportent que l'écriture peut trouver l'amplitude de ses aliments »¹³⁹. Dès lors, il nous semble pertinent d'observer l'usage que fait le poète des connecteurs et conjonctions de coordination – dont la présence ou l'absence produisent entre autres des effets d'ouverture, de contraction, d'accélération ou d'attente. En outre, les connecteurs sont également des marqueurs rythmiques importants.

L'absence de toute coordination syntaxique est par exemple flagrante dans la première strophe de

137 DESSONS, Gérard, *op.cit.*, p. 54.

138 *Ibid.*, p. 58.

139 BARBARANT, Olivier, « Une poésie de la précarité », *art.cit.*, p. 306.

l'Ode au bord de l'aorte (OD, 103) :

Je ne crois plus **aux** arbres morts **aux** cheveux gris
Aux draps de nuages **à** la neige
À la gorge **aux** chants murmurés

Pas moins de 6 compléments d'objet indirect se suivent à un rythme effréné. Ces compléments que ne séparent nul verbe, connecteur ni ponctuation, apparaissent comme jetés pêle-mêle sur le papier – additionnés sans ordre, la simultanéité temporelle renforçant l'impression de vitesse (impression confirmée par la mention du « plus vite » qui apparaît entre chaque strophe). Nous relevons la disparité sémantique des compléments qui traversent la strophe : « Arbres [...] cheveux [...] draps de nuage [...] chants », et qui renforce encore l'idée d'une précipitation du dire (confinant à l'hypotypose) – comme si le je lyrique, sans reprendre son souffle et pressé par l'urgence d'une révélation (la voix semblant en effet *au bord de l'aorte* – si nous reprenons le titre du poème), devait se raconter intégralement en quelques secondes.

Le même procédé syntaxique se retrouve en page 73 (OD). La première strophe commence comme cela : « J'ai toujours préféré **les** églises romanes / **La** courbe douce des voûtes **le** silence y dormant / **La** pierre nue sans autre apprêt qu'un refrain de colonnes »). La strophe suivante est aussi dominée par cette manière d'inventaire – qui semble confiner à l'exhaustivité lexicale, notamment en raison de la présence des déterminants définis : « C'est dire mon peu de goût pour l'énorme, **les** tours [...] **le** mensonge [...] **la** lame [...] **la** force [...] **le** m'as-tu vu ». Nous voyons dans ces extraits l'emportement d'une voix pressée de se montrer exhaustive (qui semble ne plus pouvoir ni vouloir *se choisir*) et qui – en faisant disparaître connecteurs et conjonctions, et donc en privilégiant la juxtaposition à l'organisation syntaxique et à la progression thématique – propose une saturation lexicale qui, en ramassant l'expression, éloigne le poème de la narration.

À l'inverse, les poèmes peuvent aussi (cela est fréquent dans l'écriture de Barbarant) proposer l'effet opposé, bien plus proche d'une poésie narrative. La présence des connecteurs aura alors dans ce cas-là une double fonction : la première est rythmique, qui verra l'instauration d'une progression plus linéaire du discours¹⁴⁰ poétique, dans la mesure où ce dernier, en s'organisant et en s'étirant, peut devenir le lieu d'une attente ou d'une hésitation ; quand la seconde, sémantique, sera une manière de

140 Nous utilisons de terme de discours dans l'acception qu'en fait Meschonnic dans son *Traité du rythme*, *op.cit.*, p. 26.

relativiser ou nuancer (en atténuant ou en la *particularisant*) l'allant de la voix poétique.

Un procédé particulièrement récurrent n'est autre que la présence des conjonctions de coordination en début de vers, ou plus encore, de strophe. Il est en effet fréquent que vers ou strophes commencent par une conjonction de coordination (essentiellement « et, ou, mais »). Appuyons-nous sur deux strophes successives (OD, 27) qui débute par la conjonction « ou bien ». Cette conjonction fait de la strophe entière une sorte de reformulation du discours dominant du poème. La première strophe comporte en outre un long vers qui semble à la fois étirer le matériau lexical et relativiser la validité de la voix poétique : « **Peut-être** l'explique-t-elle **ou** simplement ce soir-là il n'y avait plus rien à lire ». La présence conjointe de l'adverbe d'atténuation « peut-être » et de la conjonction « ou » modalise profondément le verset, y laissant planer une impression d'hésitation – cette dernière se déployant souvent chez Barbarant au moyen d'une reformulation. Un autre exemple de ce travail de l'hésitation (qui passe par un étirement syntaxique) apparaît dans *Ode à la mélancolie*, où la voix poétique s'appuie sur le même procédé : « **quelquefois** je me dis / **Et** si j'étais plutôt l'histoire des livres lus **ou** simplement celle d'un corps » (p. 26).

Les deux strophes du centre de la page 27, qui ne comptent pas moins de 6 occurrences de « et/ou », sont emblématiques de ce travail sur les connecteurs. Cette surreprésentation des conjonctions, outre d'être avant tout un fait de prose, dévoile la pudeur d'une voix poétique qui, reformulant son propos ou y ajoutant sans cesse quelque chose, avance comme *suspendue*. Cette voix qui étire son lexique pour ne pas avoir à trancher trop abruptement dans le matériau littéraire, Barbarant y semble attaché, lui qui confesse, dans *Essais de voix malgré le vent*, « Je n'ai jamais aimé que du temps suspendu » (p. 33). Cette volonté du poète de nommer les choses au plus précis, tout en confessant la difficulté de sortir de l'hésitation qui envahit celui qui veut nommer, apparaît très nettement dans les vers suivants qui semblent *structurés* par le jeu des conjonctions (EV, 28):

Ce ne sera pas le goût de tes lèvres aussitôt le bruit
retombé
Ou le geste appris de l'épaule à te reprendre dans mes
bras
Mais un léger trébuchement rien qu'une erreur des
jambes désaccordées
Et les cuisses gansées non plus simplement de fatigue
Mais du raisin noir de la nuit

Les conjonctions, situées à chaque fois en début de vers, sont des unités de langage qui assument un rôle non accessoire et pleinement structurant, apparaissant en début de ligne. Une attention plus soutenue sur ces vers nous permet de repérer les différents mouvements qui étirent le dire, lui donnant un air de prose, du moins de narration ; ce mouvement va de la reformulation (« **Ou** le geste ») à la concession (« **Mais** un léger »), puis de l'addition (« **Et** les cuisses ») à une nouvelle concession (« **Mais** du raisin »). Que soient retirés du poème les marqueurs morphologiques de poéticité (les blancs finaux, les retraits d'alinéa), et la strophe deviendrait un discours prosaïque.

Nous avons donc une idée plus nette de la proposition poétique de Barbarant. Les conjonctions et connecteurs observés nous semblent assumer un rôle déterminant dans les poèmes qui nous occupent. Totalement absents, ils engagent une impression de vitesse, de prolifération désorganisée ou d'étranglement du propos, alors que présents (et dominants, comme dans l'exemple ci-dessus), ils organisent le discours en le rapprochant d'une prose hésitante – ou du récit dérisoire. Nous pouvons dès lors nous appuyer sur le lien qu'établit Rodriguez entre la longueur du matériau lexical et les possibilités de modulations rythmiques : « **la longueur et la complexité des phrases** provoquent des déterminations rythmiques d'accélération, d'accroissement, de ralentissement ou d'effacement »¹⁴¹. Outre les variations évoquées par Rodriguez, notre analyse des blancs et des connecteurs nous permet de mettre en lumière la spécificité fondamentale de ce dépli poétique, qui, sans jamais renier son fond poétique, aime à se jouer de certaines frontières génériques.

Une autre récurrence structurant le verset barbarantien, et servant à travailler le lien entre poésie et prose (donc le rythme à l'œuvre), se situe dans l'utilisation des adverbes d'atténuation et des modalisations autonymiques. A l'instar des conjonctions et connecteurs observés précédemment, ces adverbes vont avoir un impact sur la *tonalité* de la voix du poète – indiquant également dans le même temps la vigilance de ce dernier face à toute envolée lyrique. Les poèmes de Barbarant présentent en effet de nombreuses occurrences d'adverbes qui sont placés sous le signe du dérisoire et de la précarité (voir notre partie 1.1). Les adverbes de doute (« à peu près »), marqueurs d'imprécision (« par exemple »), ainsi que des adverbes temporels vagues (« quelquefois », « parfois »), auxquels nous pouvons ajouter les adverbes de négation (« ne...guère », « ne...plus »), côtoient des modalisations autonymiques (« paraît-il », « dit-on »). Ces adverbes et ces modalisations visent le plus souvent à placer le discours poétique dans une atmosphère proche de la

141 RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique*, op.cit., p. 222.

précarité. Les modalisations autonymiques, dont Maingueneau dit qu'elles permettent « au locuteur d'employer une expression tout en montrant à son allocutaire qu'elle n'est pas pertinente »¹⁴², créent une relativisation du dire du je lyrique. Deux exemples permettent de pointer cela : « Il y a **paraît-il** des mémoires peignées » (OD, 27), indique que le je lyrique se déresponsabilise en partie de son énonciation. Un autre exemple, « le pub où Dickens **dit-on** aimait à boire », témoigne également d'une méfiance du je lyrique au moment de prendre en charge l'entièreté de son énonciation. Le je lyrique semble se réfugier pour partie dans ce *on* (nous observerons ce procédé en détail dans notre partie 4).

Les adverbes d'atténuation (ou de négation) semblent également travailler le matériau poétique dans le sens de l'étirement et de l'amplitude – cette amplitude chez Barbarant prenant souvent une apparence d'hésitation et de relativisation. Les adverbes temporels vagues (« **quelquefois** le passé ne passe pas vraiment », OD, 25), de négation « Je **n'ai jamais trop** su quoi faire », OD, 25), ou approximatifs, « Un cimetière aux herbes folles, c'est **à peu près** tout mon passé » OD, 28), semblent témoigner, plus encore que d'une proximité avec le genre de la prose, d'un mode d'écriture précaire et fragile, souvent dysphorique, dont la mesure est à l'amplitude – à l'addition plus qu'à la soustraction lexicale.

L'amplitude des versets barbarantiens, et la longueur des poèmes considérés, sont selon nous deux indices notoires d'une certaine précarité (cette dernière étant tissée d'hésitation et de reformulation), précarité dont les conjonctions, les adverbes d'atténuation ou les modalisations autonymiques, sont autant d'indicateurs lexicaux. Cette précarité, cependant, ne domine jamais les poèmes barbarantiens de manière outrancière, dans la mesure où le rythme et l'accentuation propres à la forme-verset permettent à la voix du poète de donner à son hésitation davantage de consistance.

3.4 Répétitions lexicales et accentuation prosodique

Dessons affirme que le poème est le lieu où le rythme (et l'accentuation) sont poussés à leur plus haut degré de réalisation :

Si le rythme est chaque fois unique, comme le discours qui le manifeste, c'est qu'il est issu d'un sujet qui réalise précisément, par la langage, sa propre singularité. **Dans le poème, discours où la**

142 MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 170.

subjectivité est maximale, le rythme est l'organisation même du langage¹⁴³

Fort de cette citation, nous allons maintenant tenter d'observer certains phénomènes accentuels marquants. Nous avons indiqué plus haut que l'irrégularité métrique était l'une des constantes des poèmes de Barbarant. Nous devons ici ajouter que le nombre de vers que comptent les strophes n'est pas moins irrégulier. La longueur aléatoire des strophes semble représenter, de manière spéculaire, celle non moins aléatoire des vers. L'une des spécificités de cette poésie tient dans son alternance de strophes de longueurs inégales, parfois séparées entre elles par un vers très court. C'est bien l'idée d'un flux¹⁴⁴ qui domine cette écriture, qui rechigne à convoquer des critères métriques réguliers définis. Néanmoins, cette syntaxe circulatoire n'est pas pour autant immaîtrisée et livrée à ses seuls caprices ; si elle est profondément irrégulière, elle est dans le même temps traversée de répétitions, de reprises, d'allitérations ou d'assonances – qui sont autant de balises structurantes qui ancrent cette écriture *ouverte* dans une démarche qui, parfois proche de la prose, n'en oublie jamais son ancrage poétique (le terme latin *versus* signifie, faut-il le rappeler, *retour, reprise*).

La répétition lexicale en débuts de strophes, ou la reprise d'un vers au sein du poème, si elles n'apparaissent pas au premier coup d'œil (la faute, peut-être à la longueur des poèmes), sont deux procédés que l'on observe pourtant dans les deux recueils. Ces reprises sont assez subtiles, et ne se détachent qu'avec une attention redoublée. Par exemple, le vers « *On ne sait pas si c'est un mâle ou un squelette* » (OD, 45) réapparaît au dernier vers en partie modifié : « Nos squelettes mâles ou femelles » (OD, 47). Un procédé similaire apparaît dans *Ode au paysan*, (OD, 87-90), où les premier et dernier vers sont, à l'exception d'un pronom, absolument identiques. Cette légère distorsion lexicale entre le début et la fin du poème, outre d'indiquer la cyclicité du mouvement poétique (son caractère auto-référentiel), semble également pointer que le poème n'a eu qu'une influence et une action infimes (dérisoires) sur le monde – ce dernier n'ayant que peu *bougé* entre le premier et le dernier vers.

Le poème *Soldes monstres avant fermeture* (EV, 123-6), lui aussi, est structuré par de discrètes répétitions qui ne se répètent jamais à l'identique ; la strophe 1 commence par « voilà bientôt dix ans » ; la strophe 2 par « voilà dix ans disais-je », alors que la strophe 8 commence par « voilà dix ans que je tente ». La suivante et dernière par « dix ans à vous prêter ». Ces reprises nous font

143 DESSONS, Gérard, *op.cit.*, p. 118.

144 Flux que nous avons ailleurs qualifié de « circulatoire » (chapitre 3.1)

songer à un motif musical (ou une phrase musicale) qui se répéterait au long du poème, tout en se modifiant. Les phrases poétiques de Barbarant se distinguent par leur longueur (pouvant s'étendre sur plusieurs strophes), et assument leur ancrage poétique (musical) au moyen de répétitions qui instaillent un rythme marqué, quoique lent, au sein du discours poétique. Nous pouvons également voir dans cette manière de développer sur plusieurs pages un motif dominant qui évolue discrètement dans une lenteur travaillée, un écho de ce que Barbarant dit aimer dans la poésie d'Aragon – cette « romance égarée » (ME, 144) –, romance dont la propriété est d'être tout à la fois musicale (rythmée) et égarée dans le même temps – donc confuse, instable, volontiers nébuleuse. Il y a quelque chose d'arythmique dans le rythme des poèmes de Barbarant. Quelque chose qui se cherche (et, se cherchant, veut s'ouvrir). Cette recherche du rythme peut également s'observer au niveau de l'accentuation prosodique.

En effet, le matériau lexical est également le terrain d'accentuations prosodiques notoires. Si les poèmes considérés n'ont pas choisi la rime en fin de vers comme marqueur rythmique ou prosodique, ils contiennent cependant de nombreuses répétitions vocaliques ou consonantiques dont nous ne saurions négliger l'importance.

La première strophe d'*Ode à la mélancolie* (OD, 25-8) indique, par une allitération particulièrement dense de consonnes dentales (/d/, /t/), la douceur de souvenir d'enfance. La multiplication d'articles indéfinis (« **des** mois d'ennui [...] **des** visites [...] **des** carnivals et **des** crêpes [...] ») vise ici à donner une impression d'indécision référentielle, autant que de douce mélancolie. La coloration de ce début de poème teinte l'évocation bigarrée de souvenirs d'enfance d'une douce nostalgie – en instillant une accentuation douce (par la répétition des consonnes /d/ et /t/).

Le poème *Ode au bord de l'aorte* (OD, 103-6) est une réflexion sur la panique ressentie par un je lyrique pressé par le temps (« plus vite » est d'ailleurs répété comme un micro-refrain entre chaque strophe). Si le rythme est déjà clairement établi par la répétition en fin de strophe de l'adverbe comparatif mentionné (« Plus vite »), la seconde strophe de la page 104 présente un véritable intérêt consonantique : une allitération en /f/ renforce ici le sentiment de vitesse, et vient donner forme et rythme à l'angoisse du je lyrique confronté à une soudaine chronophobie. Rodriguez rappelle à cet effet que « la multiplicité des consonnes fricatives ou liquides (/f/, /s/, /v/, /l/) peut par exemple engager une pertinence par rapport à une forme affective générale centrée sur l'apaisement **face à**

l'écoulement du temps »¹⁴⁵. Les termes « feux », « flammes », « fanfare », « souffle » ou « stupéfiés » créent, autour de la consonne /f/, un champ sémantico-prosodique que traverse l'idée *d'immédiateté*. Le thème du poème (l'aorte du titre évoquant le bouillonnement du sang, tout comme la progression immarcescible du devenir) est ainsi pleinement vérifié au niveau intratextuel, où la répétition de consonnes fricatives rappelle la « stupéfaction » (dernier vers de la strophe) éprouvée par le je lyrique au moment où il prend conscience du Temps.

Proposons maintenant quelques exemples d'assonances. Une assonance en /o/ traverse la strophe suivante : « Toute **corde** s'attache **encore** à la guitare de ton **corps** » (troisième strophe, OD, 104), puis, plus loin dans la strophe, « portée », « effort », « colère », « encore ». Ce qu'il s'agit de constater, c'est le fait qu'allitérations ou assonances ne sont pas d'abord le fait d'un vers (ou un verset), mais qu'elles contaminent généralement toute la strophe, n'hésitant pas à la déborder.

Par exemple, dans le poème *Ode à la cathédrale de Laon*, les trois premières strophes (OD, 73) présentent des réseaux assonantiques intéressants ; le premier réseau est en /o/ (« romanes, forme, énorme, force atroce »), quand un second lui répond, qui est en /ou/ (« toujours, courbe douce des voûtes, goût, tours, doutent »). D'un côté, il nous semble que le réseau en /o/ a à voir avec *l'énorme* (déprécié par le je lyrique) alors que le réseau en /ou/ sert à désigner la « douceur » des « courbes » d'édifices plus modestes (préférées par le je lyrique). Cette opposition phonique est également une opposition sémantique, que synthétise le vers « C'est dire mon peu de **goût** pour **l'énorme** », où les deux réseaux vocaliques, juxtaposés, entrent en conflit.

Ce que nous souhaitons mettre en évidence par ces quelques observations liées à l'accentuation prosodique, c'est l'importance de l'étendue textuelle sur laquelle peuvent prendre place les réseaux d'allitérations ou d'assonances – comme si ces réseaux prosodiques visaient à indiquer que, chez Barbarant, le rythme ne se marque pas uniquement au niveau du vers (ou du verset), mais à un niveau bien plus large – qui est de l'ordre de la strophe ou de la page. L'analyse de l'accentuation nous permet d'appréhender plus finement l'amplitude rythmique propre à ces poèmes – qui trouvent leur rythme non au niveau moléculaire (du vers), mais à un niveau molaire.

Les poèmes de Barbarant – nous l'avons vu au début de cette partie consacrée au rythme – présentent au niveau formel deux propriétés qui sont directement liées à l'accentuation. D'une part,

145 RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique*, op.cit., p. 199.

ces poèmes sont dénués de ponctuation, quand d'autre part, ils présentent une irrégularité métrique (tant au niveau du vers que de la strophe) fondamentale. Ces deux réalités formelles ont une conséquence accentuelle importante (nous l'avons observé dans ce chapitre 3.4), qui vérifie notre hypothèse de travail : le vers n'étant pas l'unité de mesure qui rythme du poème, ce rythme trouve son marquage sur un plan plus large. En effet, le rythme de ces poèmes, que l'abondance lexicale rend plus lent, paraît donc, grâce aux versets et à l'absence de ponctuation, trouver sa mesure dans des marquages plus étendus, qui profitent pleinement de la longueur des poèmes. Ce n'est donc point une surprise que Barbarant, qui ne goûte que peu à la *vitesse* et à la babélisation de l'époque contemporaine (qu'il nomme lui-même « l'aberrant tintamarre de l'époque »¹⁴⁶), ait opté pour une poésie qui se déploie dans une certaine lenteur (nous disons « certaine », car elle connaît ses accélérations et ses secousses, nous l'avons noté à de nombreuses reprises), et dont la mesure n'est pas le vers, mais la strophe de versets, voire la *phrase* pneumatique qui s'étend parfois sur plusieurs strophes.

146 BARBARANT, Olivier, *Essais de voix malgré le vent*, *op.cit.*, Quatrième de couverture.

4. Une énonciation instable

Dans cette partie, nous nous proposons d'analyser deux poèmes, *Hampstead memories* (EV, 97-100) et *Complainte du poème peinant à s'engager* (EV, 39-44), afin d'apprécier certaines spécificités du matériau énonciatif et narratif. La longueur de ces deux poèmes nous obligera à nous attarder sur certaines strophes et à en délaissier d'autres. Durant l'analyse, nous aurons constamment à l'esprit le fil rouge qui traverse le présent travail – qui veut analyser certaines des grandes articulations prévalant entre le verset barbarantien et ses manifestations sémantiques. Dans quelle mesure l'amplitude des poèmes barbarantiens, structurée en versets, influe-t-elle sur le matériau énonciatif ?

4.1. Analyse du poème *Hampstead memories*

Le je lyrique narre une visite (qu'il fait en compagnie d'un groupe d'amis ou de touristes) du célèbre quartier londonien de Hampstead, notamment réputé pour avoir été le lieu de résidence du poète Keats ou de Sigmund Freud. Le poème, non ponctué, est structuré en strophes de longueur inégale (allant de 2 vers pour la plus courte à 13 vers pour la plus longue). Ce que nous pouvons dire d'emblée, c'est que ce poème, au niveau énonciatif, apparaît comme un exemple révélateur de cette pratique qu'affectionne le poète, qui consiste à mêler au matériau poétique des éléments narratifs, voire prosaïques ; par conséquent, nous aurons à tenir compte de l'hybridation qui traverse ce poème, qui consiste en une cohabitation d'éléments poétiques à forte teneur subjective avec des considérations descriptives ou narratives.

Le visiteur (revenu de sa visite du quartier londonien), faisant part de ses regrets, mène une réflexion qui porte sur un monde disparu, dont Hampstead fut l'un des foyers, temps en partie idéalisé par le je lyrique, où créateurs et artistes étaient encore aux prises avec l'Histoire (le je lyrique considérant cette période aujourd'hui « bouchée » (EV, p. 98 bas)). En effet, « Ils [Keats, Byron] furent les premiers à voir le langage versant à l'égout » (p. 99). Si le je lyrique laisse entendre qu'il est sans doute vain de vouloir réinvestir ce monde passé, irrémédiablement disparu (« De la chambre de Keats [...] nous ne verrions jamais [...] qu'un volet fermé »), il n'en tente pas moins un dialogue avec les figures aimées, les prédécesseurs admirés, dressant le constat amer de celui qui considère être « né trop tard » (EV, 99).

Ce qui va nous intéresser dans un premier temps est que cette énonciation est essentiellement

assumée par deux pronoms personnels qui sont le *nous* et le *on*, et dont les occurrences paraissent significatives au moment d'observer les instances d'énonciation. La première strophe fait apparaître un *nous* (le « je augmenté » de Benvéniste, ce *je* étant en l'occurrence augmenté au nombre du groupe de personnes dont le je lyrique représente l'un des membres). Au niveau théorique, le *nous* fait référence à une communauté identifiable et incluant le *je*, ce qui n'est pas le cas du *on*. Comme le dit Maxime Pierre, « alors que la communauté du « nous » inclut toujours le « je », celle du « on » plus impersonnelle ne l'inclut nullement »¹⁴⁷. Le *nous*, dans le poème, renvoie donc au groupe de gens qui visitent Hampstead (exemple au début de la 2ème strophe : « nous avons caboté »).

La première strophe, par la présence du *nous*, et du déictique spatial absolu « la chambre de Keats » v.5 (puis, plus loin dans le poème, « Kenwood House, Maresfield Gardens »), fournit des renseignements concernant les liens qu'entretient le je lyrique avec son milieu d'énonciation, ce milieu que Kerbrat-Orecchioni appelle « la situation spatio-temporelle du locuteur »¹⁴⁸. Bien qu'ils soient assez rares, les embrayeurs semblent avoir pour but de conférer à la narration une « transitivité »¹⁴⁹ plus effective, instaurant un régime de communication plus efficace, plus proche d'un sentiment d'ici-maintenant.

L'actualisation de la communication semble ainsi découler du caractère « incarné »¹⁵⁰ dont se dote dès lors l'espace dans lequel se déploie la narration. Intéressons-nous plus avant aux pronoms personnels ; nous assistons, dès le bas de la page 97, à la disparition totale du *nous*, qui se voit remplacé par le *on*, ce dernier étant dominant jusqu'au début de la cinquième strophe du poème (nous sommes ici au milieu de la page 98). Le pronom *on* sert par ailleurs à activer deux modalisations autonmyiques (haut 98 : « on eût dit », puis, « dit-on »). L'énonciation, dès lors, *s'ouvre*, autant qu'elle se fait plus hétérogène. En effet, l'homogénéité du début du poème (assumée par un *nous* qui pronominalise le groupe de visiteurs), se mue progressivement en instabilité. Si le premier *on* (bas 97, « on avait décidé ») semble encore servir de référent au groupe de visiteurs, les deux suivants, placés en modalisations autonmyiques, semblent ouvrir considérablement, par la

147 PIERRE, Maxime, « On est un autre : redéfinition de l'énonciation poétique dans la poésie d'Antoine Emaz, in *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Figurations, configurations et postures énonciatives, dir. Elisa Bricco, Université Saint-Etienne, 2012, p. 59.

148 KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 41.

149 LLOZE, Evelyne., « Éléments de réflexion sur la configuration énonciative dans la poésie française contemporaine », in *op.cit.*, p. 28.

150 LLOZE, Evelyne, *art.cit.*, p. 28.

« plasticité »¹⁵¹ inhérente au pronom *on*, les potentialités référentielles et figuratives de l'énonciation. La coprésence du pronom *on* avec des modalisations évoquées participe de l'instabilité narrative, autant que d'une relativisation des pouvoirs du *dire*. En effet, ces modalisations autonymiques travaillent le cadre énonciatif en le relativisant ; elles indiquent en effet que le sujet d'énonciation aménage « une distance à l'égard de son propre énoncé »¹⁵², permettant au je lyrique une stratégie de relativisation quant à la validité de sa parole (à cet égard, relevons le vers « Shelley Byron pub où Dickens **dit-on** aimait à boire », p. 98). L'alliance de ce *on* avec cette modalisation spécifique semble conférer à la parole poétique une manière d'ouvrir le poème à une altérité fondamentale. Cette altérité s'invite dans le poème par le caractère référentiel nébuleux du *on*, dont la spécificité, pour Saunier, est de « ne pas prendre en compte la distinction entre énonciateur, co-énonciateur et non-personne »¹⁵³.

Poursuivons l'analyse des instances énonciatives : au bas de la page 98, dans les vers s'étendant de « **Vos** paroles glissaient » jusqu'à « lèvres pour parler », apparaît une énonciation pleinement dialogique, où un *nous* (incluant le je lyrique) s'adresse à un *vous* (ce dernier représentant en l'occurrence Shelley et Byron). Ce rapport d'un locuteur à un destinataire absent, selon Rodriguez, « confirme une dimension autopathique »¹⁵⁴, en activant ce que ce dernier nomme « une adresse directe à un personnage inatteignable »¹⁵⁵.

Le début de la page 99 transforme à nouveau le régime énonciatif : toute trace de première et deuxième personne disparaît, et les poètes qui étaient précédemment les destinataires (Schelley, Byron) du je lyrique sont délocutés et relégués au statut de non-personnes, par conséquent écartés de la situation de communication : « **Ils** furent les premiers [...] **Ils** connurent des temps d'absinthe [...] de **leur** azur ne reste plus ». Puis, par le vers « dans la fragilité d'un dimanche / **Nous** avons senti », le poème retrouve une énonciation en *nous*. Ce retour du *nous* (qui a valeur déictique, référant au groupe de touristes) reprend l'énonciation qui structurait la première strophe du poème. Cette reprise semble ainsi avoir vocation à clore une longue digression réflexive au cours de laquelle le je lyrique, mettant en œuvre différentes stratégies énonciatives (le recours successif au

151 MAINGUENEAU, Dominique, *op.cit.*, p. 69.

152 *Ibid.*, p. 170.

153 SAUNIER, E., *Identité lexicale et régulation de la variété sémantique*, thèse de doctorat en linguistique, Paris X, 1996), chap. 7.

154 RODRIGUEZ, Antonio, *op.cit.*, p. 146.

155 *Ibid.*, p. 185.

on, puis le choix du dialogue, puis la délocution), a souhaité explorer les différentes modalités d'établir un dialogue avec le passé.

Ce retour du *nous*, cependant, ne dure pas. En effet, la strophe suivante commence par le vers « Car à quoi bon donner la voix dès qu'**on** la couvre de tambours », en bas de la page 99. Ce vers instaure une nouvelle rupture, et un nouveau déplacement de la « voix lyrique »¹⁵⁶ ; ce vers, construit avec un *on* qu'entourent un verbe à l'infinitif et un présent de l'indicatif, aménage un double déplacement ; régimes d'énonciation et de temporalité se modifient : par le *on*, la voix lyrique s'ouvre à une altérité plus large voire universelle, et le cadre temporel, rompant avec les passés simples à valeur perfective et accomplie du début de la page 99 (ils **connurent**, ils **furent**), devient imperfectif. Cette construction (*on* – infinitif – présent gnomique), est comme confirmée au niveau sémantique dans la suite de la strophe, où une structure infinitive (« Remords / De plus déplier l'été », p. 99) engage une généralisation du remords, qui, assumée par un *on* (dont l'étymologie renvoie à *homo*)¹⁵⁷, peut désormais s'étendre à tous.

La voix lyrique, dès lors, ménageant au fil des strophes des jeux de focalisation, et instaurant des stratégies d'éloignement ou de rapprochement par rapport à la situation d'énonciation, semble chercher sans cesse le *point de vue* énonciatif le plus approprié pour traduire sans le trahir le regret inconsolable de la perte. Ce poème, qui apparaît comme une tentative de convoquer (et de voir dialoguer) différentes modalités et ressources énonciatives, se déploie dans une tonalité profondément pathique. Plus encore, c'est la dominante élégiaque¹⁵⁸ qui semble prévaloir dans ce poème. Convoquons une citation de Rodriguez, qui dit bien la spécificité de l'élégie :

La structuration élégiaque a une place tout à fait particulière dans la tradition lyrique. Dans cette construction, le temps se scinde en un passé perdu, idéalisé, et en un présent en pure décadence, fait d'étroitesse et d'impossibilité. [...] Ainsi passe-t-on d'un temps révolu, placé sous le signe de l'accompli ou du perfectif, à un temps de présence, imperfectif, qui se teinte d'un douloureux pâtir.¹⁵⁹

Le poème *Hampstead memories* semble effectivement proche de l'élégiaque, dans la mesure où il

156 Nous convoquons ici certains éléments de réflexion proposés par Rodriguez, et notamment le concept de « voix lyrique », cette « instance virtuelle qui produit l'énonciation » (*Le pacte lyrique*, p.142) qui permet de considérer les questions de l'énonciation lyrique contemporaine en assumant son hétérogénéité et sa complexité. Cette « voix lyrique » permet vraisemblablement de dépasser (sans les annuler) certains concepts opératoires antérieurs qui peinent à parler efficacement d'une poésie contemporaine porteuse de nouvelles propositions esthétiques.

157 PIERRE, Maxime, *art.cit.*, p. 57

158 Nous rappelons ici que c'est notre chapitre 1.2. qui est consacré à l'ode et l'élégie chez Barbarant.

159 RODRIGUEZ, Antonio, *op.cit.*, p. 178.

travaille la réalité du deuil, mettant en regard un « temps perdu » regretté et un « temps de présence douloureux ». Or, cette élégie, qui s'étend sur quatre pages, travaille ce sentiment de la perte à partir d'un constant déplacement énonciatif, qui génère une instabilité narrative et énonciative que favorisent l'amplitude des vers autant que la longueur du poème. C'est par l'analyse de certains temps verbaux que nous pourrions mieux appréhender l'instabilité narrative et énonciative à l'œuvre – instabilité que structure en profondeur le choix de Barbarant d'ouvrir le dire (tant sémantiquement que formellement).

Dans ce poème, la diversité des instances d'énonciation (dont nous avons observé la réalité au travers des embrayeurs et des pronoms personnels) se joue également sur le terrain de la temporalité, dont l'oscillation fondamentale (par exemple entre le perfectif et l'imperfectif, ou entre structures verbales et nominales) accompagne celle de la voix lyrique. On pense à l'heureuse citation de Rabaté, qui voit dans la poésie lyrique « une totalisation unificatrice des voix prises dans le même moule rythmique »¹⁶⁰, assertion qui corrobore sous une forme critique l'expression-titre de Barbarant, « essais de voix malgré le vent »¹⁶¹.

Le poème propose une triple temporalité : le locuteur raconte sa visite du quartier de Hampstead, et cette visite fait remonter en lui un monde passé qu'il n'a pas connu et dont Hampstead constitue le présent muséifié. Le poème s'articule dans un schéma temporel bidirectionnel : à la réminiscence temporellement établie de la visite, effectuée « dans la fragilité d'un dimanche » (p. 99), se mêle une évaluation de l'évolution des paradigmes sociaux depuis le monde de Byron ou Keats jusqu'à aujourd'hui. Cohabitent donc le temps de l'« ici-maintenant » de l'écriture, le temps de la visite, et le temps disparu, antérieur aux deux temps cités. L'imparfait de l'indicatif, par exemple, est un temps dominant dans le poème. Or, il instaure une temporalité ambiguë, dans le sens où il sert aussi bien à représenter le temps de la visite (« on eût dit que Freud **fumait** » p. 98) que le temps des poètes (« Dickens dit-on **aimait** à boire »). L'imparfait, conférant au procès verbal une valeur imperfective, et appartenant aussi bien au temps du discours que de l'histoire, est un temps qui ici prend toute sa valeur : il instaure un relatif flou temporel entre les deux temporalités antérieures au moment de l'énonciation (le temps de la visite et celui auquel vécurent les poètes anglais), ce procédé conférant au passé une épaisseur considérable, dont le caractère imperfectif (impliqué par les fréquents

160 RABATE, Dominique., « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans l'ouvrage collectif *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 86.

161 Il s'agit bien entendu ici du titre du recueil de Barbarant.

imparfaits) semble créer une forte continuité temporelle avec le temps présent.

Le poème, au niveau temporel, se constitue ainsi en un dialogue sans cesse repris où deux temporalités passées se rapprochent et s'éloignent du temps présent du locuteur. La longueur du poème semble permettre que s'installe ce jeu de variations temporelles, où le passé, ne *passant* jamais vraiment, contamine le présent, jusqu'à parfois étrangler la temporalité présente du je lyrique (« Tant sous nos mains L'Histoire est comme un puits bouché » p. 98). Cette temporalité spécifique (dans laquelle le passé, souvent représenté à l'imperfectif, ne cesse de vouloir continuer à *se répandre* sur le présent) donne ainsi une coloration singulière à cette élégie. En effet, cette dernière se termine sur une touche d'espoir (dans la mesure où le monde passé essaime, même faiblement, dans la temporalité actuelle) : le vers « Un invisible oiseau s'est remis à chanter » invite (et c'est le verbe au passé composé qui nous l'indique) à considérer que le procès du verbe a commencé dans le passé, et va se poursuivre dans un temps postérieur au temps de l'énonciation.

4.2. Analyse du poème *Complainte du poème peinant à s'engager*

Nous reprenons ici le premier vers de certaines strophes. Dans ce poème, le je lyrique lit le journal « place de la Sorbonne » et, de temps à autre, lève les yeux pour considérer ce qu'il voit alentour.

Strophe 1 : **Trois pigeons un enfant blessé quel rapport**

Sinon que je lis le journal place de la Sorbonne

Strophe 2 : Au feu des autobus brisent le crépuscule [...]

Strophe 3 : Passe un étudiant aux yeux clairs [...]

Strophe 4 : Il y a de profonds débats dans le journal plié

Strophe 9 : L'auteur [...]

Strophe 11 : Un chien tout fou [...]

Si nous avons souligné l'expression « quel rapport », c'est bien pour d'emblée mettre en évidence la tonalité dérisoire (car éclatée) dans laquelle s'inscrit la trame de ce poème qui « peine à s'engager ». La polysémie du verbe « engager » (ce verbe pouvant aussi bien être synonyme de *commencer* que *soutenir une cause*) semble indiquer le caractère ambigu autant qu'indéterminé du procédé poétique qui s'ébauche : entre « pigeons » et « enfant blessé », ou, en termes évaluatifs, entre l'accessoire et l'essentiel. Cette coprésence du détail et du fondamental, c'est bien ce que le je lyrique éprouve en lisant le journal (« je lis le journal », v.2), son regard passant du *monde* du journal à celui, plus concret (palpable) qui l'entoure.

Le titre, tout comme le premier vers, semblent pointer que le poème peinera à quitter son stade liminaire, et aura peine à assumer un *engagement*, engagement qui exige toujours peu ou prou une sorte de responsabilité vis-à-vis de l'autre, ou du réel. Le premier vers du poème a une structure nominale, où l'ellipse du verbe fait songer à une formulation orale. Cette structure nominale, ainsi que l'absence d'embrayeurs, semblent indiquer que le poème aura recours à une structure spatio-temporelle complexe, ou éclatée. La temporalité du poème, dès le vers 2, se structure autour du présent de l'indicatif ; le temps (présent) et le mode (indicatif, mode de la réalité), vont servir de structure verbale au je lyrique au moment de décrire des éléments très disparates (confondant sujets et objets, hommes et choses). Le présent de l'indicatif vaudra aussi bien (nous reprenons les débuts de strophes cités ci-dessus) pour « les pigeons », que pour « des autobus », ou pour « l'auteur », créant ainsi une impression de déhiérarchisation référentielle.

Il ne serait pas abusif de voir dans les deux premières pages du poème une impression d'hypotypose, hommes et choses mises côte-à-côte, évoqués pêle-mêle dans un rythme rapide qui parfois confine à la vitesse du flux (le premier vers du poème, « trois pigeons un enfant blessé quel rapport », indique bien ce procédé de déhiérarchisation des référents). Les articles des trois vers suivants, qui alternent entre défini et indéfini, apparaissent comme des marqueurs d'instabilité, indices évidents signalant que la voix lyrique peine « à s'engager », à se choisir.

Des papiers gras nagent dans le jour mauve

Le boulevard vrombit

Une clocharde chante devant une vitrine (EV, 40)

Le poème semble voué à l'éclatement, à la dispersion, à la dislocation de ses référents, instaurant une narration instable, livrée aux mille vents – fondamentalement dérisoire. Si dérisoire, à vrai dire, que le producteur de l'énonciation avertit ironiquement ses lecteurs (« N'allez pas y voir un symbole », p. 40) qui souhaiteraient, par excès de zèle, se piquer de sérieux pour le contenu du poème. La dérision, souvent liée à l'ironie, active un processus de distanciation à l'endroit du lieu de production de l'énonciation. Cette relativisation du *dire* nous place au cœur du projet barbarantien, qui vise à ouvrir une parole qui tend *cependant* à se refermer ou du moins se retenir dès qu'elle se sent devenir trop sérieuse, moralisatrice ou engagée (ce terme pris cette fois dans son acception d'*évaluation morale*).

La page 39, structurée en quatre strophes, contient des éléments importants du point de vue de

l'énonciation. Deux traces du pronom *je* apparaissent dans cette prolifération de référents (« trois pigeons », « un étudiant », de profonds débats » [...]). Le *je* lyrique apparaît abasourdi (comme noyé) dans un univers saturé de signes, qui l'envahit et le laisse hagard face à un spectacle insensé (« quel rapport », v.1). Cette saturation référentielle et figurative semble davantage assumée par le *on*. Ce pronom, dont nous avons dit l'essentiel ci-dessus, apparaît à cinq reprises dans la page 39. Ce *on* apparaît ici comme la version globalisée d'un *je* bien frileux, quasi absent. Cette faible présence du *je*, et son transvasement dans le *on*, nous invite à nous fonder sur la réflexion d'E. Bricco qui dit que « la poésie contemporaine [est le lieu] où le « je » est devenu plutôt un pronom « à « effet de sujet » qui n'exprime pas forcément les épanchements du moi mais plutôt les doutes de celui-ci sur lui-même»¹⁶². Bien que le *je* soit identifiable (un homme assis sur une place, lisant le journal), il semble ravalé par le *on*, qui dilue l'énonciation (« quoi qu'**on** fasse », « **on** entend un air à la mode »), et semble établir, selon l'heureuse expression de Lloze, « une sorte d'impersonnel du personnel »¹⁶³.

Le poème, long de six pages, ne saurait être analysé dans sa totalité ; néanmoins, nous désirons pointer encore certains éléments qui nous semblent à même d'approfondir et de compléter notre réflexion. Dès la page 41, nous assistons à un changement majeur. Le vers « L'auteur a beau tournant les pages » est le lieu où s'établit une coprésence entre le *je*-écrivain empirique (« l'auteur ») et le sujet parlant (« l'homme qui tourne les pages »). Ce vers fait rupture avec les deux pages précédentes en indiquant que désormais, l'énonciation sera pour partie assumée par « l'auteur-Barbarant » - la mention de cette instance portant avec elle une idée de *responsabilité* face au monde, le régime énonciatif étant soudain rattaché à l'auteur (à son vécu, ses pensées). Le poème, autant que la voix lyrique, semble donc prêts à « s'engager », et ce par le truchement d'une énonciation soudain parfaitement définie – amarrée à un sujet écrivain clairement identifié qui semble soudain bien décidé à hiérarchiser les référents du discours.

En effet, après deux pages (39-40) résolument placées sous le signe du dérisoire et de la prolifération quantitative et insensée des référents (« quel rapport », vers 1), voilà que le *je* se substitue désormais au *on*, et que l'auteur prend en charge ce « rapport » qui relie le fondamental à son antithèse, faisant état d'une réflexion circonscrite d'un côté par « les pigeons », de l'autre par

162 BRICCO, Elisa, *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, *Figurations, configurations et postures énonciatives*, Université de St-Etienne, 2012, p. 11.

163 LLOZE, *art.cit.*, p. 36.

« un enfant blessé ».

Nous venons de mentionner le fait que le régime énonciatif s'était transformé en p. 41. A ce titre, il nous faut observer les deux occurrences de dialogue – ainsi que nous l'avions repéré dans *Hampstead memories*, où un *je* dialoguait avec les poètes disparus ; tout d'abord au bas de la p. 42 (« Anna Akhmatova[...], donnez-moi au moins le courage »), puis au bas de la p. 43 (« Hommes à ma semblance[...], servez-vous »). Cette double adresse crée, non seulement une plus grande détermination énonciative (« je-tu étant des personnes en situation »¹⁶⁴), mais aussi une manière de détacher le discours du dérisoire, en lui conférant une plus grande épaisseur. Le déictique *vous* crée en effet l'impression d'« une participation, d'un être-au-monde plus effectifs »¹⁶⁵. Il peut être en outre intéressant de noter que les deux strophes dialogiques sont construites avec des verbes de sentiment ou des constructions réflexives (« Je pense » p. 42, « servez-vous » p. 43), ces deux modalisations engageant une forte subjectivité (ce potentiel subjectif activant la logique de transitivité, de partage communicationnel inhérent à l'enjeu lyrique). Cette subjectivité est encore accrue par les deux occurrences des impératifs (« Donnez-moi », p. 42, et « Servez-vous », p. 43) qui donnent lieu à une communication non plus floue, non plus dérisoire, mais qui se joue dans *l'ici-maintenant*. A noter également la présence, dans ces deux strophes dialogiques, de verbes non-conclusifs (« pense, savoir » p. 42, « laisse » p. 43), ces derniers, « n'étant pas orientés vers un terme »¹⁶⁶, étendant le procès de la communication en y ménageant une ouverture, un devenir dont la réalité s'origine dans *l'ici-maintenant*.

L'énonciation, dans ce poème, semble s'être construite selon une sorte de dialectique, dont les deux termes (en l'occurrence, les deux régimes énonciatifs différents) trouvent une résolution dans les trois derniers vers du poème. Nous avons assisté dans les deux premières pages du poème à une voix lyrique confrontée (et condamnée) à la polysémie du monde. Puis, dès la page 41, l'énonciation devient le fait de l'auteur et de sa réflexion personnelle (qui se tissera notamment autour de faits historiques réels). La voix lyrique, plus assertive, semble alors désireuse de s'« engager ». Or, les trois derniers vers apporteront une sorte de relativisation-résolution des deux pans énonciatifs évoqués:

164 RODRIGUEZ, Antonio, *op.cit.*, p. 163.

165 LLOZE, Evelyne, *art.cit.*, p. 28.

166 MAINGUENEAU, Dominique, *op.cit.*, p. 119.

- (1) La nuit formant buvard bientôt l'on pourra disparaître
- (2) Sous les bras de fumée un journal illisible
- (3) Et ma révolte lourdement s'envolant avec les pigeons

Ici, un indicatif futur (porteur d'une visée aspectuelle imperfective, en devenir) rompt avec la temporalité qui avait dominé le poème (essentiellement construite au présent, avec quelques temps passés). Le je lyrique, comme en témoigne l'oxymore du vers (3) (« ma révolte **lourdement s'envolant** »), se propose de rejoindre un état précaire, volatile, où haut et bas se confondent et se chevauchent, et où la révolte n'a pas plus de poids que n'est lisible le journal.

Ce poème aura permis de mettre en évidence certaines variations énonciatives qu'un long poème (allant parfois puiser dans le registre de la prose certaines manières de description ou de narration) peut faire surgir; l'une d'entre elles aura consisté ici, par l'inscription dans le corps du poème du sujet écrivant (et de son cadre référentiel directement biographique), à donner au discours une consistance biographique dont semblait dépourvu le début du poème (et son énonciation en *on*). Dans ce poème donc, la voix lyrique, dans sa volonté de ne pas donner raison au règne de la quantité – et notamment de la surinformation (qu'incarne le « journal »), dit son désir de se raccrocher à la solidité d'une expérience personnelle ou directement biographique, et s'inscrit en cela pleinement dans la réflexion contemporaine concernant les liens entre voix poétique et fonds autobiographique. Pinson résume cette tension en disant que « la poésie témoigne d'un désir d'autobiographie ou au moins d'une écriture amarrée à la vie et portée par une voix dont on sait qu'elle est toujours davantage recherchée que donnée »¹⁶⁷.

4.3. Les italiques : traces de subjectivité et d'oralité

S'il est un usage graphique qui est chez Barbarant aussi rare que producteur de sens, c'est celui de l'italique. En effet, de rares italiques s'observent chez Barbarant, et peuvent être considérés, en raison de leur faible récurrence, comme ayant une réelle valeur dans l'analyse de l'appareil énonciatif. La fonction principale de l'italique semble se trouver dans son potentiel de rendre à la voix poétique un accès à la subjectivité (et à l'oralité). Ainsi Rabaté, qui affirme que l'italique « signale, une fois encore, une parole plus que subjective, une voix pour dire le fantasme innommable, une voix qui puisse transgresser l'interdit. Telle est, je crois, la raison d'être de

167 PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve*, *op.cit.*, p. 150.

l'italique, du tremblement sur la source énonciative de ce passage ».¹⁶⁸

Certains italiques sont des marques de discours direct et permettent de faire intervenir un dialogue sans pour autant nommer les interlocuteurs : « *vous voulez vraiment visiter / du coup il baisse la radio* » (OD, 67).

D'autres italiques participent quant à eux d'une déstabilisation énonciative, qui passe par une relativisation de l'acte de parole – et qui a valeur du « tremblement sur la source énonciative » dont parle Rabaté ci-dessus. Prenons quelques exemples pour illustrer le rôle des italiques et les redistributions énonciatives dont ils sont porteurs. Par exemple, un poème débute ainsi : « *Moi prétend-il* j'étais ici pour déchirer les pierres » (OD, 109). Les premiers mots du poème indiquent d'emblée la méfiance du je lyrique au moment d'assumer son acte d'énonciation, comme si le je lyrique devait s'aider, dans son déploiement, tout à la fois d'un italique et d'une délocution en *il*, cette délocution étant encore renforcée par le fait que le verbe « prétendre » est un verbe de doute, indiquant bien le désir de retrait du je lyrique par rapport à sa responsabilité d'énonciation. Le je lyrique apparaît ici comme « tissé, retissé, [apparaissant] en négatif (au sens photographique du terme) »¹⁶⁹, « tremblant »¹⁷⁰ sur sa source énonciative.

Dans un autre poème, qui narre une visite au musée, l'italique apparaît comme un moyen de relater les paroles prononcées au discours direct devant les toiles observées, l'italique instaurant un fort procédé de distanciation morale par le recours à l'ironie : « On fronce les sourcils on se prend au sérieux / *Oui ce doit être la transparence [...] tu ne trouves pas [...]* » (OD, 69). La partie en italique engage des marques d'oralité évidentes (« oui », « tu »), oralité qui devient, par la modalisation qu'instaure le verbe « devoir », le lieu de l'expression de l'incertitude, ou d'une distanciation manifeste par rapport à l'acte de parole.

Un troisième exemple d'italique (le plus intéressant selon nous), tiré d'*Essai de voix prise à un tiers* (EV, 129-134), nous semble travailler les attentes énonciatives du poème. L'italique, en l'occurrence, est un procédé graphique qui permet de faire intervenir l'intertextualité ; c'est un vers tiré de la pièce *Bérénice* de Racine qui se trouve convoqué en intertexte ; ce vers d'Antiochus, « *pourrai-je sans trembler lui dire je vous aime* », va structurer le poème, apposant une seconde

168 RABATE, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, éd. Corti, p. 69.

169 LLOZE, Evelyne, *art.cit.*, p. 22

170 RABATE, Dominique, *op.cit.*, p. 69.

voix (la voix racinienne) sur la voix énonciative du je lyrique ; il est frappant de remarquer que le vers racinien va apparaître dans ce poème à plusieurs reprises, dans sa forme incomplète et fragmentaire au début du poème (« *Pourrai-je* »), puis va retrouver progressivement, par le rajout d'un terme à chaque strophe, l'intégralité de ses douze pieds à la fin du poème.

Les quelques constructions italiques observées ci-dessus nous invitent à voir dans ce choix graphique une manière de faire intervenir dans le poème des traces de parole (nous pensons au discours direct), ou de reconfiguration énonciative (l'intertextualité). Ces marques de subjectivité participent selon nous d'une *ouverture* de la voix poétique, dans le sens où cette dernière, par le recours à l'italique, peut se complexifier autant que se doter de marques d'oralité.

L'abondance lexicale des poèmes barbarantiens, et le *dépli* fondamental que travaille une énonciation que l'on pourrait qualifier de vagabonde, déploie une poésie qui sans cesse semble rejouer la perte de son référent et la reconquête de ce dernier. La longueur des poèmes apparaît comme le lieu privilégié où peut se réaliser pleinement une énonciation aux déploiements parfois inattendus – les strophes étant souvent des lieux de rupture rythmique ou énonciative. Si une relative dissémination référentielle instille dans ces poèmes une atmosphère parfois dérisoire (magnifiée par le « quel rapport » du poème étudié), le recours occasionnel à l'autobiographique apparaît comme un moyen de contrebalancer d'une certaine manière ce que Jenny nomme « la liquidation physique »¹⁷¹ du poète. En effet, ce recours à l'autobiographique (ce point fut traité dans notre partie 1.3) confère une plus grande détermination à la « voix » poétique, en l'« amarrant à la vie »¹⁷².

171 JENNY, Laurent, *op.cit.*, p. 164.

172 *Ibid.*

5. Métissage générique de James Sacré

Puisque nous n'avons eu de cesse dans ce travail de questionner *l'ouverture* du vers (qui revient chez Barbarant à questionner sa *teneur* en prose), nous considérons judicieux de ponctuer notre réflexion par une *ouverture*, qui prendra la forme d'un dialogue entre les positions esthétiques de James Sacré et d'Olivier Barbarant. Notre choix est motivé par le fait que ces deux poètes de l'extrême-contemporain semblent concernés par une commune démarche de reconfigurer et repenser (en mêlant des éléments de prose et de vers, notamment par le recours au verset) les frontières génériques conventionnelles¹⁷³. James Sacré, qui mène depuis de longues années une réflexion subtile sur les possibilités de la poésie lyrique à l'époque contemporaine, a fait des (in)distinctions et chevauchements génériques l'un des axes de son esthétique. Pour Sacré, vouloir définir trop précisément le genre dans lequel s'inscrit toute démarche littéraire tiendrait sinon de la chimère, du moins d'un postulat « arbitraire ». En effet, la poésie est pour Sacré « une écriture déclarée poème arbitrairement »¹⁷⁴.

Bien que la distinction prose-poésie ait de moins en moins de valeur heuristique et littéraire dans le paradigme contemporain, nous ne pouvons malgré tout pas souscrire, au terme de ce travail sur la poésie de Barbarant, à la position trop nivellatrice de Sacré, qui ne tient selon nous pas assez compte des spécificités propres à chaque genre – Sacré affirmant à ce propos que « prose ou vers, cela ne change pas si grand chose »¹⁷⁵. Selon nous, c'est précisément *grâce* à l'existence concrète des différences entre poésie et prose que le dialogue (et la cohabitation) entre les genres et les formes peut être le plus fécond. Notre travail sur le verset, qui devait donc penser *l'entre-deux* formel qui sépare ou relie vers et prose, s'est constamment employé, non à relativiser les différences génériques dans le but de les abolir et de constater qu'elles ne sont que réalités arbitraires et subjectives, mais à ne pas cesser le travail de délimitation – travail dans lequel nous ne voyons rien de moins que le *salut* de la poésie.

Sacré a eu recours dans certains de ses recueils à un type de verset déchantant, dominé par une

173 Nous notons à ce titre que Barbarant a consacré un article à la poésie de Sacré, intitulé *Une poésie de la précarité*, dans lequel Barbarant semble autant traiter la poésie de Sacré que la sienne propre ; comme s'il s'agissait pour l'auteur de faire savoir que cette contribution scientifique était également motivée par une volonté de manifester une proximité esthétique entre les deux poètes.

174 SACRE, James, *Broussaille de prose et de vers (où se trouve pris le mot paysage)*, Obsidiane, Paris, 2006, p. 38.

175 SACRE, James, *op.cit.*, p. 25.

précarité d'ensemble, qui semble à la différence de celui que nous observons chez Barbarant, ne pas avoir le chant comme horizon. Les vers de *Sacré* que nous convoquons ici (tirés de l'ouvrage *Broussaille de prose et de vers*, p. 35), semblent, en plus de représenter certaines similitudes avec les procédés poétiques barbarantiens, illustrer les modulations tant rythmiques que syntaxiques ou typographiques (donc *génériques*) que le travail au *carrefour*¹⁷⁶ des genres peut entraîner :

- (1) Lu beaucoup de ces livres que recommandent les critiques et les institutions
- (2) Ca reposerait cette toujours même question, qui revient comme ça de temps en temps
- (3) Pourquoi d'un coup, le monde ou quelques mots
- (4) Donnent-ils cette impression de vivre
- (5) Plus intensément ? A cause de quoi
- (6) Dans leur agencement ?

Nous remarquons dans ces quelques vers de *Sacré* une illustration intéressante de ce que nous évoquions concernant l'ouverture ou le resserrement du dire au sein du verset barbarantien. Ces vers apparaissent en effet comme un exemple emblématique de la tournure que peut prendre la voix poétique lorsqu'elle a recours à des procédés prosaïques. Si nous n'allons pas nous interroger précisément sur la forme exacte de ces vers (versets, vers libres ?), nous voulons en revanche tenter de « débroussailler », sans réduire pour autant, certains marqueurs de prose, ou de poésie.

Ce qui nous intéresse dans ces vers, c'est la rupture syntaxique et rythmique qui apparaît au vers (3). Cette rupture donne en effet l'impression que le poème passe d'un régime proche de la prose à un autre, plus resserré et moins bavard – plus « poétique ».

Les deux premiers vers, longs d'une vingtaine de pieds, semblent proches de la prose (la subordonnée relative ou la conjonction de coordination « et » dans le vers (1) en attestent). Ces deux vers se déploient dans un rythme apaisé ; les indications référentielles sont imprécises, par exemple le caractère vague des adverbes (« de temps en temps » (2)), ou le non moins vague démonstratif « de ces » (1). Ces vers semblent proches de la prose dans la mesure où chacun représente une « phrase », une idée syntaxique qui tient sur le vers. Nulle rupture syntaxique ou

176 Le terme « carrefour » nous importe particulièrement ; nous l'avons d'ailleurs utilisé comme intitulé de la première partie de notre travail, où il était question du « dérisoire et de la précarité ».

sémantique ne vient travailler le discours qui semble s'étendre « en ligne droite », ainsi que le veut l'étymologie du terme *prosa*. Seule la présence du blanc final semble ramener ces vers dans la sphère poétique.

La rupture rythmique s'opère au vers 3 ; visuellement tout d'abord, les vers vont se réduire, se contracter, jusqu'à l'hexasyllabe final (6). Ces 4 vers sont des vers libres, de plus en plus courts et saccadés, qui se déploient sur un rythme qui s'accélère à mesure que les mots se raréfient : des homophonies apparaissent, (« intensément » et « agencement », « Pourquoi » et « quoi »), et le rythme, structuré par un régime interrogatif, s'accélère à mesure que s'intensifie la portée sémantique. « A cause de quoi / Dans leur agencement (6) » crée une accélération du dire, impression que confirme l'ellipse qu'une linéarité sémantique ordinaire (prosaïque) n'eût tolérée entre les deux vers.

Ce petit poème de 6 vers présente donc deux visages bien distincts. Si les deux premiers vers, d'allure prosaïque, ont servi à *planter le décor*, les 4 derniers vers ont calqué leur longueur métrique sur la sémantique à l'œuvre (celle de l'interrogation pressante du je lyrique souhaitant connaître les conséquences de l'« agencement » (6) du poétique). Ce mouvement d'ouverture / fermeture rythmique ou typographique, que nous avons abondamment observé dans les poèmes barbarantiens, est ici tout à fait frappante, dans la mesure où matériaux prosaïques et poétiques apparaissent comme deux outils permettant, chacun à leur manière, de travailler la tonalité lyrique à l'œuvre.

La réflexion très travaillée (autant que complexe) de Sacré sur le genre littéraire ne saurait être analysée plus avant. Par contre, cette réflexion nous permet d'enrichir la nôtre, dont l'hypothèse axiale est que c'est bien dans cette *distance* constamment reprise entre vers et prose, au sein de cette *altérité* qui voit les deux genres se contaminer mutuellement tout en se sachant dissemblables, qu'une poésie de la précarité, centrée sur des sujets souvent profanes, peut trouver un supplément lyrique à même de soutenir la fragilité de la voix.

Conclusion

« Comme un petit coléoptère, je me déplace d'une manière à la fois hésitante et obstinée, entrecoupée d'arrêts dus à de soudaines et contradictoires attirances, ou à l'effet subit d'un repentir »¹⁷⁷. Bien que ce soit Jacques Réda et non Olivier Barbarant qui soit à la source de cette confession, nous pourrions pleinement imaginer que cet aveu est le fait du second. C'est ce mélange d'« hésitation » et « d'obstination » qui nous semble assez bien synthétiser la tonalité générale des longs poèmes de notre auteur. Lire Olivier Barbarant revient d'abord à se soumettre à un *pacte de lenteur*. C'est que cette écriture déambule, circule, rechigne aux raccourcis, et propose, en une manière de sinieuse poésie narrative, un rythme doux qui égrène son instabilité aux grés d'hésitantes et très travaillées modulations rythmiques. Le poète, déployant une réelle humilité au moment de se faire porte-voix de ses émotions, privilégie l'amplitude lexicale et l'instabilité rythmique qui en émane, faisant ainsi s'ouvrir et se contracter le matériau poétique selon son bon vouloir (parfois en le mâtinant de prose). La métrique irrégulière (mais non moins accentuée), une énonciation instable et vagabonde, l'économie des signes de ponctuation, apparaissent dès lors comme autant de choix formels donnant à la voix poétique l'allure d'un dire qui, plus libre, se rêverait *chant*. Ménager un accès au chant est aussi bien pour Barbarant une manière de réagir face à la paralysie du langage contemporain que le fruit d'une volonté de réinscrire l'acte poétique dans son histoire et sa tradition (par le recours aux odes et aux élégies). Dès lors, quoi de plus efficace pour rendre à la langue poétique sa mobilité et son ouverture que de l'inscrire dans la forme du verset ?

C'est en effet dans le verset que s'inscrivent la plupart des poèmes de Barbarant. Le verset, par son hybridité fondamentale, apparaît comme une forme toute choisie au moment d'accompagner une voix souvent déchantante ou hésitante, souhaitant *cependant* chanter. Ne nous y trompons pas ; le verset barbarantien s'est singularisé et radicalement distancié de ceux pratiqués à des époques antérieures, autant que de son substrat biblique. Plus que de célébration, de prière ou d'oralité, ce verset apparaît avant tout comme un marqueur complexe d'ambivalence formelle et générique, permettant à une poésie originellement précaire et dérisoire de trouver, notamment par le rythme inhérent à la forme-verset, une tonalité lyrique non négligeable. Le verset chez Barbarant apparaît bien comme une redéfinition de cette forme (mais y a-t-il autre chose que des redéfinitions pour

177 REDA, Jacques, *Recommandations aux promeneurs*, Gallimard, 1988, p. 91.

cette forme jamais constituée aux frontières toujours mouvantes?), et son intérêt principal est qu'il n'a peut-être gardé des grand versets antérieurs que l'irrépressible désir de ne pas trop sacrifier au silence ou à la réticence poétique. Si le verset *n'est pas* le chant, il est du moins un véhicule formel à même de réanimer (en l'interrogeant) le souffle originel, ce véritable *garant* de l'écriture lyrique.

Peut-on donc considérer comme un verset une forme qui s'est émancipée de sa filiation avec la Bible, ou avec le haut-langage (ou l'invocation aux Muses)? Van den Bergh a soulevé cette problématique épineuse en se demandant *ce qu'il resterait* du verset une fois celui-ci détaché de son ancrage sacro-religieux. Question légitime que de se demander si le verset est encore admissible à l'heure où dominant des poésies modérément lyriques ancrées dans un terreau précaire ou dérisoire. Nous considérons quant à nous, au terme de notre réflexion, que bien que le verset contemporain apparaisse (chronologiquement et ontologiquement) plus éloigné du substrat biblique et sacré qu'il ne l'a jamais été, il n'en demeure pas moins admissible comme *une forme* de verset. Van den Bergh le note, qui voit dans certaines propriétés du verset contemporain (que nous nous sommes employé à analyser dans notre travail) la rémanence « d'un *ethos* sacré, l'abondance et le souffle associé au verset »¹⁷⁸. Nous retrouvons chez Barbarant ces deux dimensions inhérentes au verset que sont l'« abondance » (lexicale) et le « souffle » (rythmique et syntaxique). Ces deux dimensions instillent dans les poèmes une idée de mouvement et de circulation propice au *lyrique*. Barbarant n'a pas élu le verset par hasard, encore moins par élimination ; nous considérons plutôt que le recours au verset chez le poète est un moyen formel de conférer à la précarité de sa voix un nouveau souffle, un *air* plus frais – comme si le verset barbarantien souhaitait plus que tout questionner la possibilité du chant, se positionnant en cela à contre-courant d'une poésie contemporaine qui, après s'être rétrécie et contractée par excès d'intellectualisme, aurait démissionné devant l'appel de la Lyre.

178 VAN DEN BERGH, Carla, *op.cit.*, p. 46.

Bibliographie

Ouvrages du Corpus

ARAGON, préface d'Olivier Barbarant, *Hourra l'Oural : poème*, Paris, Stock, 1998.

ARAGON, préface et notes d'Olivier Barbarant, *Persécuté, persécuteur: poèmes*, Paris Gallimard, 1996.

BARBARANT, Olivier, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Seyssel : Champ Vallon, 1997.

BARBARANT, Olivier, *Essais de voix malgré le vent*, Seyssel : Champ Vallon, 2004.

BARBARANT, Olivier, *Odes dérisoires et quelques autres un peu moins*, Seyssel : Champ Vallon, 1998.

BARBARANT, Olivier, *Je ne suis pas Victor Hugo*, Seyssel : Champ Vallon, 2007.

BARBARANT, Olivier, *Douze lettres d'amour au soldat inconnu*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

SACRE, James, *Broussaille de prose et de vers (où se trouve pris le mot paysage)*. Coll. « vif d'enclume ». Sens : Obsidiane, 2006.

Dictionnaires et ouvrages spécifiques

AGUIEN, Michèle, MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, LGF, Paris, 2002.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

BUFFARD-MORET, Brigitte, sous la direction de Daniel Bergez, *Précis de versification : avec exercices corrigés*, Paris, Armand Colin, 2010.

CHARPENTREAU, Jacques, *Dictionnaire de la poésie française*, Fayard, 2006.

GREVISSE, Maurice, GOOSSE, André, *Le bon usage, grammaire française*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

JARRETY, Michel, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

MAZALEYRAT, Jean, MOLINIE, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.

RIEGEL, Marin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*,

Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

VAILLANT, Alain, *La Poésie, initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Editions Nathan, Paris, 1992.

Ouvrages généraux

ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles, A. De Boeck, Paris, Duculot, 1985.

ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle, Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Paris, 2005.

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Coll. « Tel », Paris Gallimard, 1968.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BRICCO, Elisa (dir.publ), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008), Figurations, configurations et postures énonciatives*, Publications de l'université de St-Etienne, 2012.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Editions du Seuil, 1987.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris : Dunod, 1998.

FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris : Denoël-Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1976.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris édition du Seuil, 1979.

GUILLAUME, Daniel (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Editions Les auteurs et le temps qu'il fait, 2002.

JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Belin, 1990.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Librairie Armand Colin, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1983.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, La Grasse, Verdier, 1990.

MOREAU, François, *Six études de métrique, de l'alexandrin romantique au verset contemporain*, SEDES, 1987.

MOUNIN, Georges, *La communication poétique, précédé de « avez-vous lu Char ? »*, Paris, Gallimard, 1976.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Paris, Editions Champ Vallon, 1995.

PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

RABATE, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

RABATE, Dominique, *Poétiques de la voix*, Corti, 1999.

RABATE, Dominique, *Gestes lyriques*, Corti, 2013.

REDA, Jacques, *Le Citadin, chronique*, Editions Gallimard, 1998.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique, Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.

RODRIGUEZ, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique, Max Jacob, Francis Ponge*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 2006.

RODRIGUEZ, Antonio, WYSS, André, *Le chant et l'écrit lyrique*, Berne, P. Lang 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, 1989.

THELOT, Jérôme, *La poésie précaire*, Presses universitaires de France, Paris, 1997.

Ouvrages et articles relatifs aux versets

BERTHOMIEU, Gérard, « L'incertitude modale et ses fonctions stylistiques chez L.-S. Senghor », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1988, pp. 201-214.

BISHOP, Michael, « Odes dérisoires by Olivier Barbarant », in *The French Review*, vol. 75 no 6, mai 2002, p. 1306.

BISHOP, Michael, « L'année poétique 2004 : de Barbarant et Pinson, Beausoleil et Tâche, à Moussempès et Hamel, Noël et Maulpoix », in *The French Review*, vol. 79 no 1, octobre 2005, pp. 16-36.

BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Le verset claudélien. Une étude du rythme (Tête d'Or)*, Paris, Minard (Archives des lettres modernes, no 63), 1965.

CHAREST, Nelson (dir. publ.), « Le verset moderne ». Dossier dans *Etudes littéraires*, vol. 39 no 1, automne 2007, pp. 7-147.

CHARLES-WURTZ, Ludmila, « Des *Odes et Ballades aux Orientales*, vers une libre circulation de la parole poétique », Etudes réunies par Cl. Millet, *Revue des Lettres modernes*, Minard, 2001.

CLAUDEL, Paul, *Réflexions et propositions sur le vers français*, dans *Positions et propositions, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965.

CLAUDEL, Paul, *Cinq grandes odes, la cantate à trois voix*. Coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1957.

DOBZYNSKY, Charles, « Le fait et le dit, Jacques Izobard, Barbarant », in *Europe LXXVI*, nov.-déc 1998, pp. 249-254.

JONES, Tobin H., « Essai de voix malgré le vent by Olivier Barbarant », in *The French Review* vol. 79 no 4, mars 2006, pp. 864-865.

MASSON, Jean-Yves, « Essais de voix malgré le vent », in *Magazine littéraire 431*, mai 2004, p. 77.

MONTE, Michèle, « Poésie et effacement énonciatif », in *Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, no 24, 2007.

NOIRET, Gérard, « Ce qui reste ou résiste », in *La Quinzaine littéraire 759*, avril 99, p. 15.

PICHE, Alexandre, *Notes et proposition sur le verset français*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal Québec, 2012.

VADE, Yves, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris: Belin, 1996.

VAN DEN BERGH, Carla, *Le verset dans la poésie française des XIXème et XXème siècles : naissance et développement d'une forme*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2007.