

Olivier Barbarant : *La juste couleur. Chroniques poétiques*, éditions Champ Vallon, 376 p, 25 euros.

Quand des mots arrêtent l'esprit, que quelque chose s'ouvre en nous, et que la lecture suspendue se fait en même temps retour sur le texte et exploration sur soi-même, pour essayer de définir au plus précis un goût, une saveur exacte, et par là son sens, il y a poésie. (p.252)

On connaît Barbarant poète, depuis *Les Parquets du ciel*, jusqu'au récent *Un Grand Instant*. On le sait lecteur d'Aragon, tant par *La Mémoire et l'excès*, *Le Paris d'Aragon*, que par l'édition en Pléiade de son *Œuvre poétique*¹. Mais on le connaît moins, peut-être, comme critique, critique avisé, de la poésie d'aujourd'hui, du moins celle qui se publie aujourd'hui, de Marie de France à Titos Patrikios. *La Juste Couleur, chroniques poétiques*, réunit justement un nombre important de ses articles, publiés entre 2012 et 2020, dans la revue *Europe*. Olivier Barbarant y parle de poètes, de livres, de recueils, individuels ou collectifs, quelquefois d'anthologies, mais surtout de poésie. Il dit ce qu'il aime, ce qu'il n'aime pas, ce qui – dans un vers, dans une strophe, dans une page – arrête son regard, et le fige, et le bouleverse dans une tempête intérieure, un trouble d'âme. Ce à quoi, aussi, il s'oppose, qu'il rejette, ou qu'il désapprouve, comme valeurs poétiques modernes, comme esthétique. Ainsi, est-ce autant lire un livre de chroniques, d'articles critiques, que de découvrir, dans ces pages, ce que lit, et comment peut lire, un poète majeur d'aujourd'hui. Et ce que peut, en même temps, la poésie quand elle s'incarne dans la voix et dans la présence d'un poète-lecteur, qu'on surprend, parfois, debout, livre à la main.

Ébloui, dans une librairie.

*

Dès l'abord, Barbarant l'écrit : « Je n'ai pas coutume de proposer des définitions, ni de formuler des déclarations de principe » (p.12). Et, de fait, si Antoine Emaz a accompagné l'écriture de ses recueils de poésie de carnets, comme *Lichen lichen*, *Lichen encore*, ou *Cuisine*, ou *Planche*², jamais Olivier Barbarant n'a eu souci de prolonger l'écriture de ses propres textes d'un art poétique dûment formulé et revendiqué. Plus encore, il n'a même jamais pensé l'écriture comme le calque, ou l'application appuyée, d'une théorie constituée en amont, et dont la pratique poétique ne serait que l'illustration ou l'exemple. Seul *Temps mort : journal imprécis* (1986-1998), par le biais de quelques formules, esquissait des choix, des rejets³. Ici, c'est « la plume à la main » pour « mieux lire » – dit-il d'emblée (p.10) – qu'il s'essaie à rechercher ce qui est pour lui poésie dans les textes qu'il lit et commente. Et, de loin, « se faufile », alors, une « esthétique », comme il l'écrit en introduction de l'ouvrage, qui

¹ *Les Parquets du ciel*, éditions Champ Vallon, 1991 ; *Un Grand Instant*, éditions Champ Vallon, 2019 ; *Louis Aragon : la mémoire et l'excès*, éditions Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1997 ; *Le Paris d'Aragon*, éditions Alexandrines, 2016 ; *Louis Aragon : Œuvres poétiques complètes*, coll. « La Pléiade », éditions Gallimard, 2007.

² Antoine Emaz : *Lichen lichen*, éditions Rehauts, 2003 ; *Lichen encore*, éditions Rehauts, 2009 ; *Cuisine*, Publie.net, 2012 ; *Planche*, éditions Rehauts, 2016.

³ Comme, par exemple, celle-ci, sur une phrase de Philippe Jaccottet : « Des graines pour replanter la forêt spirituelle », dit Philippe Jaccottet. Quelle formule de curé, finalement ! », *Temps mort : journal imprécis* (1986-1998), éditions Champ Vallon, 1999, p.210.

« s'élabore en s'essayant, chemin faisant » (p.13). Aussi, ces « essais », estime-t-il à juste titre, lui « tiendront(-ils) donc lieu d'art poétique » (id.). Et ce n'en est que plus exaltant.

Pour ce qu'il rejette, tout d'abord. Le lecteur a, d'emblée, compris que Barbarant ne partage pas l'idée d'une poésie à thèse, illustrant un programme précis, prédéfini, ou l'appliquant, d'une poésie dont le propos – chargé d'intentions militantes, pédagogiques – excède de beaucoup l'écriture. La poésie à « intentions », comme il le dit (p.202), l'écriture à thèse, à concept, ne recueille pas son assentiment. Le texte poétique, pour lui, court toujours le risque de se mettre à vouloir dire, ou à *bien dire* – ce qui est pire. « Tant de pages théoriques écrivent au gourdin, pour asséner leurs vérités », déplore-t-il (p.13). Pour lui, militer par l'écrit, vouloir exposer des idées, une thèse, ou défendre un programme, n'est pas poésie, ni même vouloir être parfois trop explicite dans ses propos, dans ses choix, ou trop appliqué.

« Faire poème », comme il le dit encore (p.275), ou asséner des vérités, des certitudes, est bien ce qui tue, selon lui, l'émotion face à un texte, et l'émotion au cœur d'un texte, conservée intacte et frêle. La vibration, le raz-de-marée intérieur, la déflagration, que peut déclencher un seul vers dans l'esprit, le cœur, du lecteur ne peuvent naître alors, si le texte a pour seul but avoué de dire, et d'affirmer. « Dès qu'une parole – estime-t-il – s'assied sur une certitude, elle est définitivement perdue » (p.13). De là, son goût pour Jaccottet, qui est et « demeure le plus grand », écrit-il, « parce qu'il n'a pas d'abord prétendu à la grandeur » (p.104). De là sa réserve, aussi bien, envers certains textes de Bonnefoy, et « sa propension naturelle à la solennité » (p.111), « la voix (...) comme empesée d'une discrète mais permanente liturgie » (p.115). « La poésie n'a pas pour mission », dit encore Barbarant, « de prendre le relais d'aucune sacralité » (p.107). Et c'est là autant le refus d'une poésie religieuse militante, pour laquelle Barbarant n'a pas vraiment de goût même s'il défend Paul Claudel ou Jean Grosjean (p.46 à 63), que d'un certain propos pensé comme sacré, qu'il faudrait dès lors asséner, délivrer au monde.

Exit, alors, la poésie qui se voudrait « purge morale », pour laquelle Barbarant éprouve, comme il l'écrit, une certaine « répulsion assez immédiate » (p.256), comme pour celle qui s'appuierait sur tout un « fonds mythique de vérités oubliées » (id.). C'est le constat qu'il fait en parlant de Sergueï Stratanovski, ne voulant pas le calomnier, comme il dit, mais sentant bien là le danger d'une poésie trop didactique, parfois, ou qui condamne trop vite, banalement, la modernité. En essayant de fuir la pensée qu'un poème doit illustrer, dans laquelle pourrait verser toute poésie trop occupée à dire et à prêcher, Barbarant fait songer au mot célèbre de Mallarmé, adressé à Degas, selon lequel on n'écrit pas avec des idées, mais des mots, avec des concepts, des pensées à défendre, des thèses à prouver, mais avec la matière même du langage, goût, saveur et odeur mêlés⁴. « Les mains de plomb du concept – comme il les nomme, dans une métaphore magnifique – ne permettent pas, pour lui, « de formuler la moindre condition humaine » (p.180). D'où, encore, le peu d'intérêt de Barbarant pour une certaine modernité trop théorique, trop conceptuelle.

Non pas toute la modernité, comme on l'a vu avec Stratanovski, mais plutôt celle qui s'impose et qui affirme, qui exclut et qui revendique, en un mot qui fait du concept la valeur suprême du poème. Barbarant n'y voit que « vacarme », que « bavardages », « rumeur assez inconsistante » (p.271). Il l'exprime dans une longue phrase, où se condensent et se retrouvent bien des déclarations de principes de certains modernistes :

« Tant d'essais, quelquefois de dissertations, pour s'offusquer des excès de confiance que la poésie aurait entretenus avec le monde (un monde plus fragile qu'elle ne le dit, même quand elle en chante, avec trop d'assurance, la fragilité), tant de tentatives pour

⁴ L'anecdote célèbre est rappelée par Valéry dans ses « Souvenirs littéraires », publiés dans ses *Conférences*, en 1939.

éradiquer tout élan, pour célébrer la seule platitude, avec la matité pour tout horizon, tant enfin de théories s'efforçant de sauver des miettes de parole au nom d'un « lyrisme inquiet », d'un « lyrisme critique » apparaissent finalement comme de volumineux bavardages, sans doute nécessaires, mais qui ne sont guère qu'un échauffement de l'orchestre, quand chacun cherche sur son instrument à retrouver sa note et que l'ensemble produit surtout un vacarme, une rumeur assez inconsistante que, par l'évidence de son programme, cette simple formule abolit. » (p.271)

Barbarant dénonce bien ici la théorisation à outrance, celle qui précède le poème, qui n'en est plus que l'illustration, ou la volonté appuyée de faire du texte poétique un programme, ou l'application impeccable d'une pensée prétexte à toutes les expérimentations. Plus encore, il revient ici sur certaines idées qui fleurissent toujours aujourd'hui dans certains livres de poésie, comme la recherche d'abstraction du poème, recherche absolue d'intransitivité du texte – la « poésie-rideau », comme on l'a parfois désignée⁵ –, le lyrisme horizontal ou la logolâtrie. Tout cela appauvrit le texte, l'anéantit, le réduit à presque rien. Il va même jusqu'à qualifier ces années de théorisation de la poésie de « théoriques et terroristes » (p.201). Et il n'est pas indifférent de noter que c'est à propos d'une anthologie de jeunes poètes que Barbarant a cette formule, non pas pour les condamner, et reprocher à ces poètes, dont le plus jeune a à peine vingt ans, leur modernisme trop appuyé, mais bien pour faire le constat que tout cela est terminé désormais, dépassé depuis longtemps. À la veille des années 2000, Dominique Fourcade déjà réclamait que la poésie passe – après l'ère moderne et postmoderne – enfin au contemporain⁶. Et quitte ces diktats, ces ukases (déréalisation, dépersonnalisation, retrait du poète dans l'absolu de la langue⁷), qu'elle avait, après Mallarmé, après Rimbaud, après Baudelaire, érigés en dogme absolu.

L'article le plus éclairant, dans cette perspective, est, sans doute, celui intitulé : « Comment on écrit l'histoire », *Poésies en France 1960-2010*. Olivier Barbarant revient sur l'anthologie *Un Nouveau monde* d'Yves di Manno et Isabelle Garron⁸. Il critique ce qui frappe d'emblée quiconque ouvre, et feuillette un peu, cette somme de plus de 1500 pages : le parti pris ouvertement moderniste, qui fait exclure – de ce panorama de 50 ans de poésie en France – bien des auteurs, pour parler d'autres, moins importants parfois, selon des critères discutables. Les deux notions « radicalité » / « académisme » sont, pour Barbarant, des concepts revendiqués par les auteurs, constamment, mais, pourtant, « jamais (...) élucidés » (p.74). Les textes cités, très souvent, relèvent de la même esthétique, au point, parfois, de paraître presque les mêmes ou identiques. Et Barbarant de citer « l'importance du blanc et des signes typographiques en désordre, (...) l'incapacité à faire syntaxe, (...) l'allure commune de produits d'un clavier malmené, support à saccades masturbatoires » (p.75). L'attaque est rude, sans appel, Barbarant mettant en cause « toute la mauvaise foi des auteurs » (p.72) à ne défendre qu'une seule poésie, au nom de toute la poésie écrite durant cinquante ans en France, à ne présenter qu'une seule option. Il est vrai que l'absence de textes de Jean Ristat, de Jean-Michel Maulpoix (p.73), ou d'Aragon (id.), ou de Jaccottet (p.72), peu cités, comme le remarque Barbarant, n'est pas sans poser problème, sans parler même de celles – criantes – de Paul de Roux, de Jacques Ancet, d'Antoine Emaz, à peine nommés, ou de Jean-Claude Pirotte, que Barbarant ne signale pas, quand Isabelle Garron s'octroie plusieurs pages⁹.

⁵ Le terme est proposé par Jean-Claude Pinson, dans *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, éditions Champ Vallon, 2002, p.138.

⁶ Dominique Fourcade : « Entretien avec Hervé Bauer », *Java*, n° 17, été-automne 1998.

⁷ Ce sont là les trois traits définissant la poésie moderne, selon Hugo Friedrich, dans son essai *Structure de la poésie moderne*, 1956, traduction française Le Livre de Poche, 1999.

⁸ Yves di Manno et Isabelle Garron : *Un Nouveau monde, Poésies en France, 1960-2010*, Flammarion, 2017.

⁹ Paul de Roux, seulement nommé, et même confondu avec Philippe Roux, *Un nouveau monde*, p.256 (et renvoi en p. 1511) ; Jacques Ancet, même pas nommé, malgré une œuvre considérable, commencée en 1972 ; Antoine

L'indignation de Barbarant ne vise pas seulement des absences, trait majeur et critique facile de toutes les anthologies. Elle vise, surtout, le « catéchisme verbeux » (p.71), ou « l'écriture amphigourique » (id.), des notices, « les fioritures, (...) assez fanées, de cette langue prétentieuse, dont les formes fleurent surtout le plastique, et rappellent les rayures brunes et oranges et les poufs en forme de poire des années de nos enfances » (id.). Outre le talent de polémiste évident de Barbarant, qui fait que, parfois, on se prend à sourire devant telle ou telle formule assassine et bien sentie, c'est surtout le dogmatisme hautain, fermé, arrogant, d'un certain modernisme encore très actuel, que Barbarant pointe du doigt. Cette poésie-là se veut être la Poésie à elle seule, à l'exclusion de toute autre. Plus encore, c'est le caractère dépassé, désuet, et daté de ce « textualisme fané » (p.75), que Barbarant considère. Pour lui, c'est « tout un versant de la poésie française (qui) s'est égaré » (id.). « L'art officiel, c'est désormais l'avant-garde réchauffée » (p.76), déclare-t-il, en une formule judicieuse, qui dit beaucoup de la poésie prétendument d'avant-garde, mais devenue institution, gardienne du temple et contrôleuse générale des textes poétiques.

Trois traits émergent de ce constat. C'est que, pour Barbarant, le texte poétique ne doit pas être « la réalisation d'un programme », comme on l'a déjà noté ; que l'écriture doit être pensée en dehors de toute théorie, pour elle-même ; enfin que toute cette rhétorique moderniste est dépassée, a même été un égarement de la poésie française, que d'autres pays n'ont pas connu. Emaz lui-même déclarait, en 2010, lors d'une lecture à l'Arsenal, qu'entre Guillevic et lui il avait sauté tout ce pan moderniste de la poésie qui ne l'intéressait pas. Même constat chez Barbarant, qui condamne ce qu'il appelle une « certaine dessiccation des années d'antipoésie triomphante » (p.158), c'est-à-dire les années mêmes qu'Emaz enjambe ou rejette. Et c'est autant les « arrogances (...) du textualisme le plus pur » que « la prétention ontologique la plus démesurée » (p.159) que Barbarant conteste. Selon lui, ces années d'antipoésie ont enfermé la poésie dans une impasse, ou une ornière, et n'ont pas permis que l'écriture puisse vraiment se renouveler, s'approfondir.

A propos de ce qu'il désigne comme ces « nombreuses et vaines 'poésies de la poésie' » (p.306), Barbarant – outre leur dogmatisme affiché, leurs textes-programme et leur prétention à l'universel, donc à l'abstrait – pointe principalement deux défauts, deux dangers : les excès de voix et ce qu'il nomme « la transparence de ruisseau » (p.61). C'est-à-dire une outrance verbale, qui caractériserait, selon lui, une certaine modernité, et un textualisme forcené, pur et dur, une littéralité, qui aboutirait à vider le poème de toute substance, et partant de tout intérêt. Pour les premiers, c'est fréquemment dans ces chroniques, que Barbarant souligne le risque qu'encourrait une poésie qui pratiquerait « les tentations de l'outrance ou les séductions de l'effet » (p.129 et encore p.162). Et c'est tout autant pour montrer les qualités d'une écriture, comme celle, retenue, de Guillevic (p.129), ou celle, subtile, boiteuse, désarmante, de James Sacré (p.162), que pour émettre quelques réserves face à la tournure que peut prendre un poète comme Cédric Demangeot (p.190).

Quant à la seconde, presque inverse, c'est la pure littéralité – la littéralité, pourrait-on dire, pour elle-même, sans autre intérêt – que condamne Olivier Barbarant. La poésie du peu, du rien, du vide, pour ne pas parler de celle qui se prend constamment pour objet, s'auto-contemple, n'a pas ses faveurs. Barbarant ironise sur cette poésie « qui n'est plus guère qu'une marque d'époque » (p.175), à force d'avoir pratiqué, « saturé jusqu'à l'écœurement » écrit-il même (id.), la question « toujours ouverte et légitime » : « Mais qui parle ? » (id.). Il montre ainsi combien les textes d'un Matthieu Bénézet, par exemple, échappent à cette caricature d'écriture devenue, de longue date, le lieu commun, la tarte à la crème, d'une certaine poésie moderne. Mais il cible aussi les poètes, ou les écrivains de l'infime, du

Emaz, cité seulement dans une énumération, en dépit d'une œuvre majeure, commencée, en 1986 ; Jean-Claude Pirotte, pas même nommé, quand on sait combien son œuvre poétique est importante ; enfin Isabelle Garron, dont plusieurs textes sont cités (pp.1411-1416).

dérisoire, comme Bobin, dont il stigmatise le « ronronnement gris », ou comme Le Clézio qu'il nomme « dévidoir à guimauve » (p.58). Cette « transparence de ruisseau », comme il l'appelle, n'est pas de son fait :

« (D'ordinaire, la revendication de s'en tenir à l'essentiel en art me gêne. Trop de plumes insipides s'en sont réclamées, pour convertir leur insignifiance en absolu. Trop de chantage à la grandeur ont constitué une rhétorique des « choses simples » qui ont tenté de gonfler de l'intérieur, par une autocélébration litanique, la mince baudruche de leur phrasé. Pour le dire au plus court, toute maigreur ne donne pas un Giacometti. L'incolore n'est pas la transparence. » (id.)

Ce qu'il appelle « les mythologies de l'innocence poétique » (p.273), pour les opposer, d'ailleurs, à l'écriture – qu'il célèbre – d'une Wislawa Szymborska, est à fuir autant que les outrances. Le modernisme, décidément, a enfermé la poésie dans une stérilité, dans un assèchement, créant pour le lecteur d'aujourd'hui, en poésie, une forme « d'illisibilité du paysage poétique contemporain » (p.65 et encore p. 200), et partant un délaissement, qui explique, en partie, sans doute, le peu d'intérêt que suscite aujourd'hui une certaine poésie moderne, et son lectorat réduit, la faiblesse de ses ventes.

Olivier Barbarant pense, donc, à juste titre, qu'on traîne depuis trop longtemps les vestiges du modernisme. « On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père », disait Apollinaire¹⁰. Et Barbarant de parler de « l'interminable cérémonie de deuil d'une littérature expérimentale » (p.175), et d'évoquer les « conformismes d'avant-gardes » (id.), la « doxa de l'échec » et « l'auto-contemplation de la page, reprise en refrain » (id.). Pour lui, il est temps d'en sortir, et donc d'en faire le bilan, d'en finir avec la « rupture », la transgression », qui est devenue une « règle de la modernité » (p.166), et même une antienne lancinante, au point de n'être plus ni rupture, ni transgressive, ni modernité, mais cliché convenu et usé. Quitter, enfin, le modernisme à tout prix pour voir ce qu'il nous laisse, en faire son miel, s'il se peut, mais tourner la page : c'est le vœu de Barbarant.

Et, pour ce faire, il demande qu'on en fasse enfin l'inventaire, plutôt que de le prolonger ainsi, vainement, indéfiniment :

« Nulle tâche plus urgente d'ailleurs, écrit-il, dans notre dernière modernité, que celle du tri à effectuer dans des archives de plus en plus lourdes, et de plus en plus insignifiantes. » (p.55)

Le « conflit » « formalisme-lyrisme » est, pour lui, désormais, dépassé. Et les jeunes poètes qu'il commente, dans l'article « L'horizon change à chaque oiseau : Génération Poésie debout » (p.199-206), comme les recueils de poésie étrangère qu'il apprécie, en sont la preuve irréfutable. Rien de plus urgent que de faire le bilan de cette expérience de poésie moderniste, qui traîne depuis bientôt cinquante ans dans les livres de poésie.

Et qui semble avoir trop duré.

*

Dès lors, face à cela, Barbarant va défendre bien d'autres choix, aimer une autre poésie et, surtout, une autre idée de ce que peut être la poésie. Contre la poésie-programme, pleine de certitude et d'idées, il promeut une poésie plus inquiète, moins assurée, et plus sensible à l'émotion, et à la matière du langage. « La poésie comme inquiétude » est la belle formule

¹⁰ Guillaume Apollinaire : *Les Peintres cubistes*, 1913.

qu'il emploie à propos des textes poétiques d'Antoine Vitez (p.78). Et c'est à quoi il est sensible, ce qu'il attend d'un poème quand il le lit. Et, contre les « considérations théoriques (qui) brouillent et parfois même aveuglent une réflexion sur l'écriture » (p.222), il préfère le « tâtonnement » de Jaccottet, comme il l'écrit, son « inquiétude », dont il a fait une « musique » (p.103), son incertitude. Barbarant considère, alors, le texte à écrire comme une œuvre dont l'instabilité permanente est une richesse, dont l'hésitation est un bien, l'indécision le moteur ou la pulsation première, et qui ne doit pas s'enfermer, ou s'enfermer, dans trop d'idées assénées, trop de certitudes. « L'ouverture du poème accompli s'oppose nécessairement aux prisons mentales », déclare-t-il en parlant de la poésie d'Arun Kolaktar (p.315). Le poème, ce n'est pas une thèse à démontrer, ou à appliquer coûte que coûte, un programme d'idées, mais « une action qui ne se replie pas dans la cristallisation de sa forme », estime-t-il (p.84). Et on retrouve là l'idée d'un poème comme force-forme d'Antoine Emaz¹¹, dans ses carnets. C'est dire de la poésie qu'elle n'est pas, qu'elle ne doit pas être, clôture mais ouverture, certitude mais inquiétude, vérité révélée mais tâtonnement, recherche d'une voix qui s'essaie à se dire, sans se figer. C'est vouloir une poésie qui n'est pas enclose, pas fermée sur elle-même, mais bien tournée dans la voie qui mène l'écriture, tâtonnante, vers le réel. Il le dit magnifiquement, dans une belle image, à propos de la poésie d'Anna Akhmatova : en poésie, il ne faut pas « compter sur le pas acquis », mais bien plus sûrement « risquer constamment l'écriture » (p.248), dans l'inquiétude de sa forme et de sa saisie du réel, et de toutes ces émotions qui nous gouvernent et qui nous pressent.

De fait, si Barbarant récuse une poésie de la certitude pour une poésie de l'inquiétude ou de l'intranquillité, c'est d'abord parce qu'il valorise, comme approche ou mode premier de saisie d'un texte poétique, l'émotion ou la sensation que le texte fait ressentir ou qu'il garde, intacte, dans ses rets. La poésie, comme il la pense, naît d'abord d'une sensation, d'une déflagration intérieure, d'une tempête émotionnelle. Nombreux sont les textes dont il parle dont l'approche ou la découverte s'est faite par une forte émotion, que ce soit, dans une librairie, face à un livre qui l'interpelle de Serguei Stratanovski par exemple (p.252), ou dans le métro lisant Shelley (p.209-210), face à deux vers ou une image de Soren Ulrik Thomsen (p.257), ou plus encore dans la rencontre avec des œuvres majeures comme celle de Titos Patrikios, dont il évoque « la force poignante¹² » (p.346) ou celle de Sandro Penna, dont « la rencontre foudroie » (p.336). Pour lui, comme il dit à propos des lais de Marie de France, « la splendeur (...) et la profondeur (...) fascinent avant de signifier, et font pour cela même incontestablement poésie » (p.21). L'émotion, ou la sensation, sont donc premières dans la saisie ou l'approche d'un texte poétique, avant même que de signifier, et ce, non parce que l'émotion, la sensation, doivent servir d'outil d'analyse du texte ; mais parce que le texte doit lui-même être un bloc de sensation, un condensé de perceptions, d'émotions, conservées intactes dans le vers. Pour lui, écrit-il, « quand le vers évite toute explication pour se convertir entièrement en perception ou sensation », on atteint, alors, au « plus haut de la parole » (p.137). Ce que Barbarant définit – dans une métaphore sensible et juste – comme « cristalliser du vivant dans une forme » (id.), conserver quelque chose de l'être que nous sommes, et du monde réel où nous vivons et évoluons. La formule n'est pas sans rappeler

¹¹ Antoine Emaz évoque ce concept de force-forme dans ses carnets, notamment dans *Lichen lichen*, p.89, ou dans *Planche*, p.15.

¹² Lors de la publication de l'anthologie *Sur la Barricade du temps* de Titos Patrikios, dans la collection « Vivre en poésie », aux éditions du Temps des cerises, en 2015, j'avais moi-même, s'il m'est permis de l'évoquer, écrit une note de lecture pour le *Cahier Critique de Poésie* du CipM, qui commençait ainsi : « Depuis Yannis Ristos, je n'avais pas senti décharge aussi forte de poésie. Senti, éprouvé, dans chaque vers, chaque phrase, la douleur de vivre, de porter avec soi des morts, beaucoup de morts, une histoire, toute l'histoire d'un pays incarné en soi, et dont on ne peut se défaire. Et ressenti, avec tant de lucidité, tant d'acuité, ce que peut être la poésie. »

celle de Max Jacob, quand il dit, que « la poésie moderne saute toutes les explications¹³ ». Et c'est heureux.

Le texte poétique est, ainsi, pour lui, d'abord, émotion, matière-émotion, pour reprendre la belle expression de Michel Collot¹⁴, avant d'être idée, ou concept, ou pensée, ou certitude. Il est tremblement du réel, d'un réel perçu à travers l'émotion d'une conscience humaine. Chaque saisie d'un livre nécessite, dès lors, de s'en tenir « à ce qui vibre », comme Barbarant l'a écrit (id.), d'abord et avant tout. Ce qui vibre en soi, on l'a vu, quand on ouvre un livre, et – soudain – on se trouve ému, ébranlé, foudroyé, dans l'intérieur de son être, dans sa conscience, et dans sa conception du monde comme dans sa pensée du réel, et sa manière toute personnelle de ressentir et d'éprouver. Mais, surtout, ce qui vibre aussi dans les mots du texte qu'on découvre, dans l'écriture de l'expérience sensible d'un homme face au monde, face à l'existence, et que le poème conserve et fait trembler. Il le note de nombreuses fois, quand il dit devoir se « concentrer sur ce qui vibre » (id.), ou s'en tenir « à ce qu'il a saisi, ou ce qui l'a saisi, plus exactement » (p.260). La correction est d'importance, puisqu'au verbe abstrait, conceptuel, « saisir » : « comprendre », Barbarant préfère le verbe plus chargé d'émotion « saisir » : « toucher », ou « émouvoir ». « Les mots doivent s'en tenir au plus sensible, au plus proche, à l'émotion », écrit-il encore (p.110), car « parler vient du ventre » (p.187) ajoute-t-il aussi. Tout cela exprime très clairement une pensée de la poésie moins intellectuelle que sensible, moins abstraite que charnelle, physique, corporelle, émotionnelle. Le corps à l'œuvre, comme le cœur, dans l'appréhension du poème, dans sa lecture, comme dans son écriture.

Loin de lui, donc, l'idée que l'œuvre, le poème, est d'abord pensée ou idée, concept ou programme. Pour reprendre et parodier la formule célèbre d'Emmanuel Hocquard, chez Barbarant, la poésie ne doit pas « imprimer ses expressions », comme le pensent les modernistes, mais « exprimer ses impressions¹⁵ ». L'impression, ou la sensation, est moteur premier de l'écriture comme de la saisie d'un poème, dans sa lecture. Ce qu'il installe, de durable, en moi, de tempête, de trouble, de foudre (pour reprendre l'image qu'il emploie à propos de Sandro Penna, p. 336), c'est d'abord ce que le poète a senti, éprouvé, vécu, et su rendre dans son écriture. Derrière cette idée se profile l'ombre, chez Rilke, de « l'éprouvé », du moins telle qu'il la formule dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*¹⁶. Novalis pensait

¹³ La formule apparaît dans son *Art poétique*.

¹⁴ Michel Collot : *La Matière-émotion*, coll. « Ecriture », PUF, 1997.

¹⁵ Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, POL, 2001, ou *Le Cours de Pise*, POL, 2018.

¹⁶ « Oui, mais des vers signifient si peu de chose quand on les a écrit jeune ! On devrait attendre et butiner toute une vie durant, si possible une longue vie durant ; et puis enfin, très tard, peut-être saurait-on écrire les dix lignes qui seraient bonnes. Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystère ne s'est pas éclairci, à ses parents qu'il fallait qu'on froissât lorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas (c'était une joie faite pour un autre), à des maladies d'enfance qui commençaient si singulièrement, par tant de profondes et graves transformations, à des jours passés dans des chambres calmes et contenues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-même, à des mers, à des nuits de voyage qui frémissaient très haut et volaient avec toutes les étoiles – et il ne suffit même pas de savoir penser à tout cela. Il faut avoir des souvenirs de femmes hurlant en mal d'enfant, et de légères, de blanches, de dormantes accouchées qui se refermaient. Il faut encore avoir été auprès de mourants, être resté assis auprès de morts, dans la chambre, avec la fenêtre ouverte et les bruits qui venaient par à-coups. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. 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. », Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, Points/Seuil, pp. 25-26.

que le poème devait être mathématique, sans sens toujours, l'application d'une abstraction¹⁷. Rilke oppose, lui, le vécu, comme levier premier de l'écriture, l'expérience sensible, l'émotion accumulée et restituée par le poème, dans le poème. Barbarant, aussi. De là l'idée, chez Barbarant, que la poésie est, d'abord, une expérience, une expérience de lecture, évidemment, mais qui fait revivre, éprouver, l'expérience que – par l'écriture – le poète a su sauvegarder, et su transmettre. La poésie ? « Rien d'autre que le *soin* mis à transformer une expérience, quelle qu'elle soit, en un chant », écrit Barbarant (pp.198-199). L'écriture ? « Un travail vivant » (p.85), dit-il encore. Il y a donc forcément un lien, il doit y avoir un lien, pour Barbarant, entre le texte poétique et l'existence, entre l'écriture et la vie, et le fait même de vivre, et l'expérience même du vivre.

La formule revient plusieurs fois. Sur Claudel, l'œuvre – pour Barbarant – invite « à repenser à chaque page les relations de l'écriture et de la vie » (p.48). Sur Jérôme Thélot, Jean-Claude Pinson, Laurent Jenny, « c'est bien la relation de l'art ou du poème à la vie qui se trouve au cœur des réflexions » (p.84). Sur Réda, « il en va ici – à propos de l'avenir du vers – de la possibilité de raccorder la langue et la vie » (p.93), afin « d'inscrire par le rythme « le sens de notre appartenance à un tout » (id.). Sur Matthieu Bénézet, « c'est l'écart ouvert entre le vivre et le dire qui hante la création » (p.174). Sur Ales Steger, c'est un livre capable – remarque Barbarant – « de retrousser le visible et de retresser un rapport au monde » (p.270). Enfin, à propos de Hans Magnus Enzensberger, il affirme que « rien (n'est) plus nécessaire et (...) plus urgent que de proposer par la poésie un juste rapport avec l'existence » (p.282). La liste est longue, signifiante, vraiment éclairante, car elle dit l'importance que trouve Barbarant à réarticuler l'écriture poétique avec l'existence, ou plus exactement d'intégrer, ou de réintégrer, l'existence (donc, le réel) dans l'écriture.

Pour lui, assez de « sens formant¹⁸ ». Assez d'autoréférentialité du poème, ne disant que lui-même. Assez « d'auto-contemplation de la page, reprise en refrain », comme il le déplore (p.175). La poésie a charge de dire l'existence, de la signifier, de l'exprimer, c'est-à-dire de la prendre en compte, et d'en restituer la grandeur et la puissance. La poésie doit renouer avec l'être, avec le monde, le réel, et avec la vie. Barbarant ne « demande (rien d'autre) au langage que la seule restitution de ce qui est », comme il le déclare nettement (p.281). Et ce, surtout, parce qu'il envisage le langage sous l'angle – plus ouvert que la poésie autoréférentielle – de la communication, de l'échange avec autrui. Il ose cette comparaison de la poésie « comme une poignée de main » (p.300). Selon lui, c'est même le propre du dire et de la parole, de l'écriture, « une vérité fondamentale », que « nous parlons pour être ensemble, pour l'irrépressible désir de partager ce qui nous constitue » (p.301). Parler, écrire, c'est partager, échanger avec autrui, communiquer. L'écriture comme expression et comme communication est une évidence, selon lui. Et c'est pourquoi il se détourne tellement du textualisme, du texte qui ne parle qu'à lui-même, et renoue avec le lecteur, et avec une poésie qui touche à l'épaisseur des choses, du vivre, et du réel. « Fonction référentielle et fonction poétique » sont « absolument, et sans doute éternellement conjointes et (...) superposées », estime-t-il ainsi (p.136), ce qui revient à dire que, pour lui, écriture et vie, existence et poésie, sont indissociables, et qu'il faut nécessairement que l'écriture dise le réel, et la poésie l'existence.

A cela, deux raisons majeures. La première est que le réel – ou l'existence – est d'une richesse inépuisable, d'une grandeur qu'on ne peut pas mesurer, et dont on ne pourra jamais

¹⁷ « Des récits décousus, incohérents, avec pourtant des associations, tels des rêves. Des poèmes parfaitement harmonieux tout simplement, Et beaux de parfaites paroles, mais aussi sans cohérence ni sens aucun, avec au maximum deux ou trois strophes intelligibles – qui doivent être comme de purs fragments des choses les plus diverses. La poésie, la vraie, peut tout au plus avoir un sens allégorique et produire, comme la musique, etc., un effet indirect », Novalis, *Fragments*, trad. Maurice Maeterlinck, José Corti, 1992, p.207.

¹⁸ L'expression est celle de Jacques Roubaud, dans *L'Invention du fils de Leoprepes*, Circé, 1993.

dire l'ampleur, ou l'immensité. Reverdy, déjà, évoquait la Très Grande Réalité, qui nous dépasse, et nous emporte, dont nous faisons partie pourtant. Barbarant, lui, note « l'éclat indéchiffrable des choses » (p.107), « la tremblante beauté du monde » (p.63), la « profondeur » de « l'existence » (id.), ou de tout « ce qui fut vécu » (p.52). Pour lui, les choses sont comme « d'étranges dieux muets et aveugles » (p.265), que nous voyons sans les comprendre, que nous percevons sans saisir qui elles sont, et pourquoi elles sont. Nous sommes sourds et aveugles au monde, et il nous importe de comprendre ce qui est, et ce que c'est que vivre. Pourquoi ce monde nous dépasse-t-il, est-il tant au-delà de nous, tellement plus grand que ce que nous sommes, et plus immense ? Parce que – écrit Barbarant – nous, nous passons. « Les choses sont vraiment immobiles obstinées, présentes bien plus que nous ne le serons jamais, nous qui passons notre temps à passer », déclare-t-il (p.264), en parlant d'Ales Steger. En cela, elles sont plus que nous, les choses, et bien plus importantes. Plus essentielles. « Telle est la vie », dit-il encore : « un jour ordinaire, inscrit au calendrier, avec son stock d'émotions possibles, de sensations, mais dont il ne reste strictement rien » (p.277). Et d'ajouter : « mais dont la plume un instant espère qu'elle saura en récupérer un éclat » (id.). En disant cela, Barbarant exprime bel et bien combien la vie est supérieure à l'homme, à l'humain, combien elle le dépasse, et combien il lui faut la dire, dès lors, par le poème, absolument, de toute urgence.

C'est aussi pour cela que Barbarant estime que, pour écrire un texte de poésie, « on doit d'abord saisir ce qu'est un jour, et comment en parler » (p.67). Savoir dire simplement les choses du réel, et ce que peut être l'existence, en approcher par les mots et dans le poème, sans en épuiser la richesse, la profondeur. Mais inutile d'en rajouter. La tâche est déjà suffisante, déjà ample, pour tout poète, selon Barbarant. L'existence a assez de force, en elle-même, de profondeur, pour qu'on ait besoin de la « lester » d'une « profondeur métaphysique », déclare-t-il (p.106). Nul besoin de doubler la vie, ou le monde, ou l'existence, d'une quelconque signification, ou d'un quelconque sens, c'est-à-dire à la fois d'une direction et d'une intentionnalité. Le réel a lieu, l'existence est effective. C'est un fait. C'est, déjà, immense de le comprendre, de le dire, de l'interroger, et d'en dessiner les contours. Ou de pouvoir le restituer. Comme il dit : « le local, le concret, le plus proche possède dans son tissu et sa profondeur sensible assez de chair pour proposer un universel nourrissant » (p.312). Pour lui, le monde est « sans transcendance » (p.106), car il possède en lui-même sa propre énigme, qui est là, qui est d'être là, et d'accueillir notre existence, d'être présents, nous-mêmes ainsi, un temps, au monde, un court instant. « Il n'existe – comme l'écrit encore Barbarant – aucun monde normal et évident » (p.273). « Il n'est donc pas d'instant, comme il l'affirme à propos de la poésie de Wislawa Szymborska, pas d'expérience sensible, pas de chose matérielle, pas d'émotion, qui ne réclame d'être dite » (id.) Tout est à dire, car tout est là, d'un sens supérieur à nos yeux, mais qui n'est, pourtant, d'aucune transcendance, ou d'aucune divinité, ou d'aucun dieu. L'immanence des choses suffit à leur donner cette signifiante étonnante, ce sens stupéfiant de l'être de la présence des choses, là, devant nous. Il suffit, donc, pour le poète, d'espérer dire « la présence des choses, en faire affleurer la texture » (p.106). Et c'est beaucoup.

D'où l'appréhension du réel, pour Barbarant, dans l'écriture, « au ras des choses, au plus près du concret » (p.360), la saisie même de l'existence dans ce qu'elle a de plus évident, de plus essentiel, et qui est, pourtant, ce qui est le plus difficile à exprimer et à saisir. En cela, selon lui, la poésie a tout son rôle et toute sa place. C'est, là, la seconde raison qui justifie, selon Barbarant, de réintégrer l'existence à l'intérieur de l'écriture, de réaccorder l'art et la vie. Car la poésie – juge-t-il – est le seul mode d'expression à pouvoir véritablement dire le réel et l'expérience. Elle a, d'abord, comme Barbarant le rappelle plus d'une fois, un mode d'appréhension spécifique de l'existence, une façon de dire particulière, mais aussi une façon de voir. Barbarant parle, à ce propos, de « regard spécifique de la poésie » (p.293), ou de

« vérité poétique », de « mode d'appréhension poétique de la vérité » (p.52). Elle est, par son mode d'existence, par sa manière propre de dire, certainement la plus à même de dire le réel qui est là, devant nous, et qui nous entoure, et dont nous faisons chaque jour l'expérience sensible et concrète. C'est que, contrairement à ce qu'on croit, la poésie n'est pas tant que cela éloignée du réel, artifice, ou artificielle, voire mensongère. Elle est – comme le dit justement, dans un livre déjà ancien, Käte Hamburger – un *énoncé de réalité*¹⁹. Elle est bien ce qui est le plus à même de rendre compte, ou de restituer, la présence concrète des choses, leur dimension sensorielle, leur corps charnel. Baudelaire, déjà, pensait, dans son essai de préface aux *Fleurs du Mal*, que la poésie participe de la cuisine ou de la cosmétique²⁰. Et Bonnefoy que la poésie, par son travail sur la matière du langage, sur sa prise en compte des sonorités, est la seule à pouvoir restituer le monde, l'expérience concrète du monde, dans sa polysensorialité, dans ce qu'elle a, charnellement, d'appel, de sollicitation des sens²¹.

Barbarant pense la même chose. Parlant de Sandro Penna, il a ces formules saisissantes :

« Quand la chose dont on parle trouve à ce point malgré l'arbitraire du signe linguistique son incarnation, quand ce qui est donné à penser l'est aussi et en même temps à voir et à entendre, quand on ne parle pas « sur » ce qui est vécu, mais que la profération même des vers réalise ce dont ils parlent, en livrent non pas l'idée ou l'ombre, mais la pleine expérience, on est bien évidemment au plus haut de la poésie. » (p.338)

Et il ajoute :

« Sans doute n'attendons-nous rien d'autre d'elle que cette transposition : une langue enfin parfaitement adéquate à ce qu'elle tente de dire, et qui par cela même, en nous libérant de l'évocation, de l'approximation, nous permet de ressaisir pleinement ce qui fut vécu, moins sans doute pour le revivre qu'afin de le retrouver, intact, dans un matériau permettant cette fois son exploration. » (id.)

C'est assez dire ce qu'il entend par poésie, du moins ce que peut être le travail même du poème. Dépassez l'arbitraire du signe (ce qu'Yves Bonnefoy, finalement, n'a jamais cessé de dire, en parlant de la poésie). Donner à voir et à entendre, par la puissance même des images comme par la force des vers, du rythme, de la rime, et de toutes les ressources sonores dont le texte poétique joue, ce que la parole ordinaire ne donne seulement qu'à penser ; et réaliser ce qu'elle dit, c'est-à-dire rendre sensible, concret et tangible, ce qui n'est qu'abstrait, conceptuel, dans l'irréalité du langage. Restituer, enfin – dans la langue, dans la parole même du poème – ce qui est et ce qui fut vécu, ce dont le corps a éprouvé l'expérience, mais ce dont les mots ordinairement employés n'en ont pu conserver que l'ombre. Ou le mensonge. Ou l'absence qu'ils disent en creux.

Dès lors, c'est toute une conception singulière de la poésie qui se dégage de ces pages. « Je suis plus », rappelle à bon droit, et avec justesse, toute poésie », écrit Barbarant (p.53).

¹⁹ Käte Hamburger : *Logique des genres littéraires*, 1957, traduction française, coll. « Poétique », Seuil, 1986.

²⁰ Baudelaire écrit notamment : « Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés. Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire. », *Les Fleurs du Mal*, collection « Textes et Contextes », Magnard, 1989, p16.

²¹ Par exemple, dans ses *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990.

Et, en effet, ce « plus » est bien dans ce qu'elle est, dans ce qu'elle réalise, restituant, par la « densité » particulière de sa langue, sa sensorialité, ou son poly-sémantisme, sa dimension sonore, tactile, gustative, et visuelle, la réalité de l'existence. Barbarant la dit comme étant « un énoncé attentif à la substance matérielle des signes » (p.82). Seule la poésie – affirme-t-il – peut « musiquer des lambeaux de vie » (p.319), c'est-à-dire réarticuler les événements d'une existence, leur donner sens, et les faire chanter, ou « musiquer ». Elle seule peut « prendre en charge le réel » peut « ressaisir ce qui fut vécu » et le restituer « intact » (p.338), comme il l'écrit. Elle seule peut « dire la vie » « avec ce qui bouche la bouche » pour reprendre le vers que cite Barbarant de Demongeot (p.187). Par son « attention à la langue », dit Barbarant, la poésie est donc certainement « la plus apte à rendre compte de la singularité des choses » (p.279), « l'éclat indéchiffrable des choses » (p.107), pour reprendre une métaphore déjà citée qu'il emploie, parlant de Philippe Jaccottet, mais surtout ce qui fait « le chant – écrit-il plus précieux » (id.), et plus rare. C'est pourquoi la poésie est, d'après ce que dit Barbarant de la poésie de Jaccottet, reprenant sans nul doute l'image si célèbre d'Alberti à propos de la peinture, « une fenêtre grande ouverte sur le monde réel ²² » (p.104), ou – comme il le dit quelques pages plus loin, en parlant d'Akhmatova – de toute évidence, « une clairvoyance » (p.250). C'est, sans nul conteste, le genre qui peut le mieux renouer les liens de l'homme et du monde, de l'écriture et de l'existence, parce qu'elle contient en elle (et elle seule en est capable) une part de réel incessible, un morceau de réalité brute, qu'elle a su sauvegarder intacte des affres du temps et de la trop grande sécheresse du langage, et de son arbitraire.

Et, en cela, elle est essentielle.

*

Barbarant va, toutefois, plus loin, dans ce qu'il accorde à la poésie. Pour lui, la poésie n'est pas qu'une ouverture sur le réel ou une restitution du monde, ou de l'expérience du monde que l'on a pu vivre et connaître. Ou, plus exactement, elle l'est – et peut l'être – seulement si elle est d'abord, une forme, un rythme, une musique. Comme il le reconnaît lui-même, à propos de la poésie d'Ossip Mandelstam, « les questions techniques (...) sont les seules véritables entrées dans la compréhension de ce que fait et (que) peut la poésie » (p.232). Car la poésie, c'est une forme, pour lui, ou plus exactement elle est, telle qu'il la définit – reprenant, en cela, les mots des « bouleversantes notes punaisées dans sa chambre d'hôpital », par George Oppen (p.222) – « le mot qui se mue en musique » (id.), et qui offre, ainsi, par cela, au lecteur « un regard rincé » (p.222, 258, 294 et 341). La formule n'est pas sans rappeler la phrase célèbre de Valéry, distinguant prose et poésie en assimilant l'une et l'autre à la différence qui existe entre la marche et la danse ²³.

Mais, disant cela, Barbarant ne réduit, toutefois, pas le poème à sa seule dimension sonore et musicale, à sa seule forme, et à son rythme, comme certains formalistes modernes avaient pu l'envisager. Car il reconnaît à la forme singulière de la poésie une importance capitale. Non seulement la forme spécifique de la poésie, c'est, selon lui, ce qui doit et peut lui permettre de déployer au maximum ses potentialités, ses effets, ce qui touche au fond le lecteur et renouvelle son regard. Il parle, alors, à de nombreuses reprises, de « regard rincé » (p.222, 258, 294) par la poésie, ou de « lav(er) ses prunelles » (p.341). C'est pourquoi : « ce qui touche d'abord, mais fondamentalement », pour lui, « c'est la netteté de la forme », déclare-t-il à propos de la poésie de Jean Grosjean (p.57), dans une formule qu'on devine d'une portée plus générale. Mais encore il considère que la poésie ne peut accomplir cette ouverture sur le monde, cette restitution du réel ou de l'expérience même du vivre, que si elle *réalise* sa forme, c'est-à-dire trouve, expérimente, et expose une forme parfaitement ajustée à

²² Voir, notamment, le *De Pictura* d'Alberti, Allia, 2019.

²³ Dans une conférence de 1927, publiée en 1928 dans *Propos sur la poésie*.

son propos. C'est là ce que Barbarant appelle « l'effet d'évidence (...) que produit toute parole véritablement accomplie » (p.361). Et il faut entendre, par là, quelque chose de l'évidence éluardienne des choses, que seule peut rendre la poésie. Il ajoute, même, que c'est, pour lui, indéniablement, « sans doute là (le) principal critère esthétique décidant de la grandeur d'une poésie » (id.). Barbarant, on le voit, dès lors, ne recherche pas, dans le poème, dans toute tentative d'écriture poétique, un pur jeu formel. Il pense plus, tout au contraire, que c'est l'adéquation d'une forme et d'un dire, la coïncidence d'une langue et d'une expérience du monde, qui fonde toute grande poésie. Ce qu'il entend par la « justesse ».

La « justesse », c'est ce que doit viser tout grand poète quand il écrit. C'est l'adéquation optimale, ou parfaite, de la parole poétique à son propos, la rencontre heureuse, mais si rare, de la forme et de ce qu'on dit, ou de la forme qui, en disant, réalise ce qu'elle dit, le donne à vivre. Pour Barbarant, « ce qui vise droit sonne juste », déclare-t-il à propos de Jean Grosjean, en précisant que l'on « touche là à l'un des émerveillements de l'écriture » (p.61). Là encore, la formule rappelle d'autres poètes, comme Jaccottet, dont on connaît le trop célèbre « Juste de vie, juste de voix ». Mais elle dit, surtout, quelque chose de ce qu'attend Barbarant quand il lit de la poésie, et ce qu'il lui demande sans doute : une justesse de fond et de forme, ou une juste adéquation du langage et de l'existence (ce que le langage dit de l'existence), en un juste, mais toujours précaire, équilibre à restituer (Barbarant parle de « dosage », id.), entre les mots et les choses, entre le dire et le dit. Plus encore, il ajoute que « la justesse du mot croise, souvent, la délicatesse du son » (id.). Et sa phrase souligne l'importance de la forme, du rythme, de la musique, en poésie, pour Barbarant, tout autant que la précision du lexique et de l'expression. C'est la justesse qui aide à dire l'existence au plus près des choses. C'est la justesse qui restitue, elle seule, la densité des choses du monde, et la vie si fragile, et si étonnante. Et c'est la justesse qui fait que, lisant, on retrouve un jour, parmi les mots d'un poète, ce qu'on a pu vivre, éprouver, et sentir, et garder en soi.

Mais, singulièrement, cette justesse ne s'obtient, selon Barbarant, que quand la poésie dit plus. On se souvient de cette idée de la « transparence de ruisseau », que critique Barbarant, à propos notamment de Bobin, mais pas seulement, et dont il dénonce l'illusion de platitude. « Je suis plus » définit mieux ce qu'il entend par poésie, c'est-à-dire ce « plus » qui transforme et métamorphose le propos en quelque chose qui en condense l'expérience, en reproduit et en conserve l'évidence, la poly-sensorialité, et la richesse. Réduire, ainsi, la poésie à ce qu'elle dit du monde, et du vivre, et de nous qui vivons dans ce monde, c'est à coup sûr ne pas voir en elle son rythme, sa musique, et sa forme. Par cela, elle « excède » toujours, dit Barbarant, ce qu'elle dit. Et, pour lui, comme il l'écrit :

« c'est un apparent mystère, mais constamment éprouvé, qu'une mise en mots, quand elle est juste, excède la matière dont elle rend compte » (p.352),

précisant que cela

« suppose non pas une exactitude photographique, mais toutes les affaires de tons, de respirations et de rythmes trop souvent prises, à tort, pour purement formelles » (id.).

C'est assez dire ce qu'il trouve d'important, de fondamental, dans la forme et dans la musique d'un poème, durant sa lecture, comme dans sa saisie – par le rythme – du réel et de l'existence. La forme est bien déterminante, selon lui, non pas pour elle-même, bien plutôt pour ce qu'elle transmet d'excédent, ce qu'elle intensifie, ou conserve, ou condense, du monde. Il parle, ainsi, de cette « densité que seule peut manifester l'écriture poétique » elle-même (p.251), de cette « intensité produite par la netteté de la forme » (p.27). Il a même cette belle formule que « c'est ce qui passe de vie dans l'écriture qui en fait l'actualité » (p.96),

c'est-à-dire ce que la forme produit, ou exprime, de vie et de force, comme il dit que « toute parole accomplie travaille l'actualité en enfonçant le coin d'une diction exacte » (p.315).

L'idée mérite qu'on s'y arrête. Car Barbarant dit là vraiment quelque chose de fondamental. La forme n'est pas seulement, pour lui, ce qui condense ou qui restitue l'expérience intranquille de vivre, même si cela est important. Elle est aussi, et surtout, ce qui, la disant, l'actualise, c'est-à-dire la rend pour toujours actuelle, pour chaque lecteur, dorénavant, à chaque lecture, là présente, là toujours vivante. Elle est ce qui « fait chanter les choses » (p.30), ce qui ne « ment pas » (p.52), ce qui fait qu'une « langue tient debout » (p.104), et, plus encore peut-être, ce qui « donne forme à ce qui s'enfuit » (p.107). Parlant d'Yves Bonnefoy et d'Henri Deluy, la formule, placée en clôture d'une longue interrogative, est d'une très grande justesse. Et elle ouvre encore, au lecteur de ces chroniques poétiques qui constituent *La Juste couleur*, un champ de réflexion plus vaste, laissant deviner que, par le rythme, la poésie atteint alors à une « redistribution du temps » (id.), c'est-à-dire une plus grande maîtrise de notre sentiment d'exister, comme de notre passage sur terre.

La poésie, parce qu'elle est forme, et mise en forme, rythme, et musique, est maîtrise de notre existence, condensation de notre vie, certainement, mais aussi, surtout, appel d'air, biorythme primordial, et nouvelle respiration dans notre avancée dans le temps. Aussi Barbarant trouve-t-il, en accord avec Jacques Réda, dont il cite les heureuses formules, qu'en poésie « il en va (...) d'inscrire par le rythme « le sens de notre appartenance à un tout », « dans une réciprocité dansante » (p.93). Dire en vers, en musique, en rythme, c'est réaccorder notre pouls (souvent mis à mal par la vie, si perturbé et, souvent, si peu écouté) au pouls du monde et de l'existence, au pouls de cette réalité dont nous ne sommes qu'une petite partie, qu'un point infime.

C'est pourquoi Barbarant estime « la résonance – en poésie – plus importante que le sens » (p.241), que la poésie nous permet de « se réapproprier un rythme plus proche de notre corps » (p.95), et qu'ainsi la poésie, ou plus exactement, dit-il, « l'émotion poétique », c'est « non la seule délectation d'une forme, mais, prouvée par la justesse d'une écriture, une manière de mieux exister » (p.104). Par son rythme, par sa musique, la poésie aide à mieux vivre, à mieux participer à ce tout qui nous porte, et nous emporte, et dont ne sommes que passagers transitoires, que locataires. Par son rythme, elle donne musique à ce qui doit mieux nous rythmer, nous aider à respirer. Elle met à l'amble notre corps avec les paroles d'un poète, et nous permet de retrouver un rythme primordial essentiel, plus ancien peut-être (sans doute, le bercement de notre corps dans le ventre de notre mère, ou les pulsations de la terre, son rythme cardiaque primitif, quand nous ne la détruisons pas ?). Elle peut ainsi, dit Barbarant, « musiquer des lambeaux de vie » (p.319), et faire que nos vies retrouvent sens, pour une fois, dans ce biorythme.

De là, la défense du vers que prône Olivier Barbarant. On le sait, ce n'est pas nouveau, le vers est jugé dépassé depuis longtemps, depuis la crise de vers, sans doute, dont a parlé Mallarmé, dans ses *Divagations*, mais surtout depuis le modernisme, qui a tout fait pour destituer le vers de son piédestal, et lui préférer la prose, ou un vers libre, du moins libéré de toute contrainte métrique²⁴. Barbarant pense le contraire. Pour lui, le vers n'est pas fini. Il peut encore exister, trouver à vivre, et a encore droit de cité. Il le dit, de façon très claire, dans un entretien à propos de Jean Racine Pour lui, « l'alexandrin n'est pas condamné à l'imitation vaine ou à la référence kitsch » (p.30). Il s'explique, plus complètement, dans un article sur Jacques Réda, et l'avenir de la cavalerie²⁵, et sur William Cliff (p.91 à 97).

²⁴ Barbarant précise, d'ailleurs, que les « formes désormais dominantes (sont celles) du vers libre et de la prose » (p.202).

²⁵ Ce que Jacques Réda appelle « l'avenir de la cavalerie » renvoie à l'avenir de la versification en poésie française.

Pour Réda, d'abord, il constate effectivement que le vers n'est plus tout à fait d'actualité. Il se sert de la métaphore, que cite déjà Réda, de « cheval fourbu » (p.93), pour définir l'avenir du vers. Et il cite ce paradoxe contre lequel bute tout poète qui écrirait de nos jours : « Il n'y a pas d'avenir poétique en dehors du vers, rappelle-t-il, (mais) le vers n'a plus guère d'avenir » (id.). Fort de cette apparente contradiction, Barbarant ne se contente pas, toutefois, de déplorer la mort ou l'extinction du vers, comme paraît le faire Jacques Réda (de ce qu'il en semble, du moins, dans ce que rapporte Barbarant du livre de Jacques Réda). Il oppose, à cela, au contraire, une vitalité retrouvée du vers chez Ristat, ou chez Cliff, qui le rend encore légitime, pleinement actuel. Pour Ristat, c'est bien le « souci d'une forme qui continue » remarque-t-il (p.166). Et, pour Cliff, que c'est avec lui « tout l'avenir de la cavalerie » (p.97), car – explique-t-il – « le vers compté peut encore et toujours nous déchirer et nous délivrer » (id.). Il a encore de l'avenir. Mais comment ? Pour Barbarant, il faut moderniser le vers, si on souhaite le prolonger, lui rendre vie. Pratiquer le « vers compté », écrit-il, « dans la modernité (impose) d'avoir à le banaliser » (p.96), c'est-à-dire de lui ôter la part trop majestueuse, trop sacrée, trop imposante que son histoire millénaire lui a léguée, devenue, de nos jours, encombrante. Le vers, mis au plus près des choses, apte à rendre ou à restituer l'expérience du vivre et du monde, doit perdre de sa superbe.

Barbarant, comme il le rappelle, judicieusement, à propos de « la poésie haïtienne d'aujourd'hui », est conscient que « les formes (...) précédentes », en poésie, « pèsent de leur poids sur une écriture » (p.198), et que « le vers régulier sonne toujours comme une reprise » (p.201). Rien à faire. On ne se déprend pas d'un héritage millénaire – ou on ne s'y réinscrit pas – sans le prendre en compte peu ou prou, sans s'y opposer, s'y soumettre, ou s'y reconnaître tant soit peu. La poésie ne peut s'écrire aujourd'hui sans cet héritage, sans en apprécier l'intérêt, ou l'efficacité, et – dans le même temps – les limites. Le vers, dès lors, doit s'assouplir, pour Barbarant, à la « recherche de la juste tonalité » (p.180). Et ce n'est pas innocent de noter que Barbarant fait cette remarque, parlant de la poésie de Cummings (qui est sans doute l'un des poètes qui a le plus renouvelé l'écriture du poème en vers), et pour l'opposer, justement, aux « mains de plomb du concept (...) inaptés à formuler, selon lui, une condition humaine mêlant inéluctablement profondeur et insignifiance » (id.).

D'où cette « attention à la langue », par le vers, dans le poème, qu'il prône, pour qu'elle « rende compte, dans tous les sens qu'on voudra, de la *singularité* des choses » (p.273). Barbarant a cette formule à propos de la poésie de Wislawa Szymborska. Et l'on sent bien que c'est ce genre de poésie de l'évidence, du refus de l'ostentation et du jargon, cette langue « d'une existence et du travail de toute une vie » (id.), qu'il apprécie particulièrement. La poésie – comme il l'écrit dans une formule magnifique, reprise de Clément Gustin, un jeune poète cité dans l'article « *L'horizon change à chaque oiseau*. Génération poésie debout » – est « la lente maturation du vécu dans l'alambic du verbe » (p.205). C'est, aussi, là une des définitions possibles du vers pour Barbarant. La vie « seule permet d'aboutir, dès lors, pour lui, à la naissance d'un vers » (p.220). Et Barbarant lui-même, ici, note bien la référence claire, explicite, qu'il fait à la pensée de Rilke, notamment dans sa conception de « l'éprouvé » en poésie.

« L'éprouvé » rilkéen, encore, justifie que, pour Barbarant – parlant de Soren Ulrik Thomsen – le vers soit un « art du concret » (p.261). C'est là l'art du poète danois qu'il définit, assurément. Mais c'est aussi, sans aucun doute, ce que pense aussi Barbarant du vers et de la poésie : dire le réel, dire l'existence, dire l'expérience d'exister, je, ici, et maintenant, dans sa plus précise expression. La faire vivre, ou la faire sentir au lecteur, ou en restituer la teneur, la force, la richesse, et toute la diversité, dans une expression la plus juste et la plus adéquate possible. Dire le fait de vivre, simplement, ou d'avoir vécu, un moment. Juste cela. C'est beaucoup, et ce n'est pas beaucoup. C'est immense, et c'est presque infime. C'est gigantesque, et c'est pourtant si fragile à obtenir, et si ténu. Dans l'évidence des choses qu'on

pose sur une table, ou qu'on regarde, un court instant, par la fenêtre, il y a là tout le poids du monde à faire tenir sur la balance si précaire, des vers d'un poème. Une voix juste qui s'accorde au poids de notre être, de notre vie. On comprend, dès lors, que Barbarant, estime que le vers doit dire « ce qui vaut la peine de vivre » (p.323). Et rien de plus.

Plus encore, Barbarant remarque, à propos de Jacques Réda et de William Cliff, que, si le vers pose tant problème de nos jours, c'est qu'il y a peut-être « inadéquation (du vers) avec ce qu'il y aurait à exprimer du monde contemporain » (p.94). Et il ajoute, parlant du vers :

« Que devient la cavalerie, au milieu des autos, puis des avions, ou désormais des trottinettes, dont le silencieux glissando propose d'autres expériences du mouvement que le pas cadencé des sabots ? » (id.)

En prenant l'exemple d'Aragon, puis de William Cliff (et l'on pourrait songer encore à James Sacré, à Franck Venaille, dont il admire le « fascinant vertige », p.154, pour Venaille, et, pour James Sacré, « la syntaxe savamment boiteuse », p.160), Barbarant propose des pistes de renouvellement de la métrique et du vers, en poésie. Et il suggère même un vers « à la cadence régulière dans l'explosion des temporalités numériques » (p.95), un vers par qui on peut apprendre à « respirer avec régularité dans le déchiqûtement de nos activités » (id.), enfin un vers qui aide à se « réapproprier un rythme, plus proche de notre corps que des urgences managériales » (id.).

C'est assez dire combien il pense que le vers a encore sa place, toute sa place, en poésie. Mais plus encore, combien il pense le vers indispensable à dire comme à vivre, indispensable à l'écriture comme à la vie. Le vers « donne forme à nos vies » (p.203). Le vers aide « à mieux respirer » (p. 95). Le vers est, pour lui, un « réglage préalable de tout ce qui en nous fait du bruit », écrit-il encore (p.137). Enfin, le vers est, selon lui, d'une « indéniable efficacité aujourd'hui » (p.201). Tout, ici, serait à commenter, dans ces formules qui émaillent les pages de *La Juste couleur*, à commencer par « ce réglage » ou cette « forme (donnée) à nos vies », que permettrait, seul, le vers. Pour mieux éclairer cette idée, il suffit de lire ce qu'il dit à propos de Marie de France. Il s'agit du premier article qu'il reprend de ses chroniques dans *Europe*, et qu'il cite ici. Et, s'il parle des « discrètes clochettes de la rime plate », selon une heureuse formule qu'on peut, souvent, lui envier, il a notamment ces mots, à propos de l'octosyllabe : « ces unités de 8 syllabes particulièrement adaptées à la taille de la plupart des groupes syntaxiques du français moderne » (p.24), ce qui montre qu'il y a concordance, et donc toute légitimité, entre la langue et le vers, entre la syntaxe de la phrase la plus courante, la plus moderne, et la métrique que certains pensent, à tort, datée, ou dévaluée. Et il ajoute que les vers sont « des unités de sens ou de vision » (id.), en faisant là une remarque capitale, car elle dit combien le vers est propre, est le plus apte, sans aucun doute, à nous signifier, à nous faire vivre, et apte à nous faire voir le monde, dans son évidence première.

Quant aux images, Barbarant en parle très fréquemment. Il est sensible à celles qu'il trouve en lisant, en feuilletant un livre. Et, bien souvent, c'est une image qui le fige, qui arrête son regard, et même, par moments, le « foudroie », comme il le dit de Sandro Penna : « *E poi come una mosca / impigliata nel miele... – Et puis comme une mouche / engluée dans le miel* » (p.337). Pour lui, l'image est essentielle en poésie, comme l'est le vers. Loin de lui, cette poésie qui se voudrait pauvre d'images, « aussi sèche qu'une biscotte sans beurre », pour reprendre le mot célèbre d'Emmanuel Hocquard, ou quasi-littérale, à l'exemple de celle des objectivistes américains, comme Charles Reznikoff ou Williams Carlos Williams²⁶. La poésie, si elle dit, doit dire en images, par l'image, ou exister dans ses images qui sont sa façon d'être au monde, et de parler. Mais, pour lui, les « vraies métaphores (...) n'ont plus rien

²⁶ Barbarant note encore, à propos des textes écrits en français par Agota Kristof, que « le danger de tout miser sur une sécheresse de paume nue est de se perdre dans l'explicite » (p.145).

d'ornemental » (p.257), « parce qu'elles n'ajoutent pas au monde – poursuit-il – une torsion ou contorsion personnelle, mais font évidence, aident à voir, restituent à une réalité si neutralisée par notre inattention quotidienne qu'il en faut en passer par une formulation inédite pour la percevoir vraiment » (p.257-258).

La citation est importante de ce qu'elle fait comprendre de l'image, pour Barbarant. Non pas la recherche forcenée d'une feinte originalité, non pas le « souci de « *bien dire* » (p.258), mais une « évidence » qui laisse voir que l'image vient d'un équilibre entre la forme et le contenu, plus encore naît d'une coïncidence heureuse d'un regard sur les choses et de l'être des choses elles-mêmes, de leur présence dans le monde qui nous entoure. L'image aide à voir, fait voir. L'idée n'est pas vraiment nouvelle. Mais elle est toujours juste, quand l'image d'un poème apparaît délestée de ses faux atours, est nue, évidente et sensible, de l'évidence même des choses quand nous y prêtons attention. « La force de l'image tient aussi », écrit encore Barbarant, « à ce qu'elle incarne immédiatement dans le poème » (p.258). Le verbe n'est pas innocent. « Incarner » serait la plus belle définition qui se pourrait dire de l'image, selon Barbarant. Donner vie. Ou restituer la part d'existence des choses, et du monde, et de nos vies, dans l'abstraction même du langage, dans le poème.

La même idée se trouve évoquée à propos de Sandro Penna, dans une phrase déjà citée : « Quand la chose dont on parle trouve à ce point malgré l'arbitraire du signe linguistique son incarnation (...) on est bien évidemment au plus haut de la poésie » (p.338). « Incarner » ou « incarnation », dans un vers, c'est ce qui condense – par l'image, dans une image – notre propre rapport au monde, ou l'expérience que nous avons du fait de vivre. Ce qui les fige dans une forme qui en restitue toute la force, toute la richesse (et ce, dans toutes les dimensions que le réel peut avoir, et que le langage, linéaire et abstrait, ne peut conserver, sinon à travers une image sollicitant tous les sens, et dans le même temps adéquate parfaitement à ce qu'elle dit). C'est aussi pourquoi Barbarant parle de la poésie comme d'une « parole capable de faire lever malgré son abstraction l'éclat du monde réel » (p.118). Il a, à propos de Vallejo – immense poète s'il en est, et d'une sensibilité au réel vraiment stupéfiante, dont les textes sont tant riches d'images qu'on a pu le lui reprocher²⁷ – une formule presque identique, et saisissante : « Ecrire, dit-il, c'est arracher de la clarté » (p.329).

On comprend mieux, dès lors, qu'il puisse avancer cette définition de l'image en poésie :

« Une image (comparaison ou métaphore peu importe, en dépit des incessants débats les opposant) fournit ainsi une déflagration, où se joue du sens, qui lui-même dépasse ses diverses significations » (p.252).

L'image d'une « déflagration », pour définir l'effet que fait l'image, en poésie, n'est pas sans rappeler ce qu'il dit, par ailleurs, à propos des vers du poète grec Alexandrou, dans l'anthologie des poètes au camp de Makronissos : « L'exigence envers la pensée, le refus de tout effet font de chaque vers une déflagration de liberté » (p.356). Vers / image : une déflagration. La définition est la même, tant l'image n'est, pour Barbarant, pas dissociable du vers, et le vers forcément image. La poésie a yeux d'étoiles, faite de lune et de trouées d'ombres. Mais elle réfléchit la lumière (comme la lune, quand il fait nuit). Et nous pouvons, alors, voir clair dans le monde qui nous entoure. Et c'est là le rôle des images, en poésie, pour Barbarant.

Ainsi avance-t-il cette idée, au détour d'une phrase sur Vitez et sur la poésie, de « la métaphore ou l'oxymore, et plus encore (des) espaces de pensée qu'elles peuvent ouvrir » (p.81). L'idée est considérable, d'une langue tellement normée qu'elle produit une pensée

²⁷ Voir, notamment, la préface de l'édition des poèmes de César Vallejo : *Espagne, écarte de moi ce calice*, traduit de l'espagnol par François Maspero, Seuil, 2011.

normée et prévisible, et d'une charge telle des images (métaphore ou oxymore) qui, soudain, déverrouillent la langue, et font se découvrir des lieux, des espaces inconnus de la pensée, où l'on peut s'aventurer. Et en revenir, les yeux riches. On saisit mieux, alors, pourquoi Barbarant parle, de nombreuses fois, de ce « regard rincé » que permet la poésie. Nous sommes sourds et aveugles au monde. Nous ne voyons les choses que de manière attendue et formatée. Et, soudain, un vers, une image créent en nous des espaces nouveaux qu'il nous est riche d'explorer, et qui renouvellent nos yeux, notre regard. « Laver nos prunelles », découvrir que le monde est plus grand, plus vaste, plus immense que ce à quoi nous préparait la langue normée ordinaire, c'est la tâche de la poésie.

« On crée des brèches dans la nuit, mais on ne la vainc pas »,

écrit-il parlant d'un poème « Déchiqueter la nuit » de Jean Ristat (p.170). Mais il ajoute :

« On ne vainc pas cette nuit ; (mais) on peut lui donner forme. Et la retourner en occasions de songes, peupler son mur opaque de trouées d'étoiles, de propositions de printemps. L'image sert à cela, et la musique » (id.)

La métaphore qu'il file ici n'est pas seulement pour évoquer le propos de Jean Ristat. Elle suggère bien plus que cela, et vient nous dire combien nous sommes tâtonnants dans la nuit de l'être, et incapables de comprendre ce qui est autour de nous, qui nous sommes et pourquoi nous sommes. Seule la poésie nous permet – par l'image, mais pas seulement – d'entrevoir un peu quelque chose de ce que nous ne pouvons comprendre. Ou, du moins, de mieux maîtriser cette ignorance, ce tâtonnement, et tout cet aveuglement.

Dès lors, le travail est immense pour la poésie de nos jours. Il n'y a « pas de tâche plus urgente – pour Barbarant – que de se réapproprier sa vie » (p.210), écrit-il parlant de Shelley. Et c'est le propre de la poésie que de réussir à cela. Dire le réel, ou le faire entendre dans ce qu'il est, pluridimensionnel, pour que nous puissions, nous, humains, le comprendre et le maîtriser un tant soit peu. Retrouver sens à l'existence. Réintégrer l'ordre du monde, mais sans dieux, sans ces abstractions que les hommes ont inventées à leur image, et qui traînent, allégorisées, dans tant de pages de poésie.

C'est donc « à partir du travail – dit-il encore – des poètes qu'il serait urgent, selon lui, de reconsidérer la vérité de l'activité humaine » (p.86). Disant cela, Barbarant ne prêche pas pour une poésie politique, ou engagée. Mais il voit, bien plus hautement et plus intelligemment, la poésie comme une lampe qui éclaire notre condition, la seule lumière dont nous pouvons disposer pour voir plus clair, un peu plus, à peine peut-être, dans l'obscur de notre existence et de notre présence au monde. On comprend que, pour lui, « le chant – comme il dit – est plus précieux quand il restitue l'éclat indéchiffrable des choses » (p.107), par ce qu'il « y a – dit-il encore, en reprenant les mots de Jean Grosjean – des pépites dans le gravier de nos jours » (p.63).

Il nous faut apprendre à les voir²⁸.

*

²⁸ On comprend, dès lors, ce que veut dire Barbarant quand il dit, à la fin de l'article consacré à Jean Grosjean : « pour n'en rien dire de plus, qu'il suffise de citer une furtive vision offerte par *Le Messie*, où se résume à mes yeux la tremblante beauté du monde et la joie déchirante que procure de parvenir à la préserver : « Contre un mur il y avait un baquet dont l'eau, plissée par la brise, contenait un soleil plissé », qui ne verrait ici la définition la plus exacte de la poésie, faudrait-il la lui expliquer ? » (p.63).

La poésie comme expérience, celle du vivre et celle du réel. La poésie comme inquiétude, pour dire notre inquiétude face au monde, ou nos trajectoires tâtonnantes dans cette existence dans laquelle nous sommes plongés, sans bien comprendre. La poésie comme sensation, émotion, comme déflagration. La poésie comme du vécu, au moment même que l'on lit. Et la poésie art concret du réel et de l'existence, que, seuls, la musique, et le vers, et l'image, peuvent restituer. Tels sont quelques traits de cet art poétique de Barbarant dispersé au fil de ces pages. Mais qu'on ne s'y trompe pas, pourtant. *La Juste couleur* dépasse, bien au-delà et plus amplement, ces quelques considérations faites au fil de sa lecture. Car sa lecture, justement, est un moment de pur délice pour l'esprit et l'intelligence, un moment d'où la poésie sort grandie, et sort magnifiée. Elle a, devant elle, désormais, de nouvelles routes à suivre, de nouvelles voies à découvrir, et de nouvelles manières de dire à tenter, à essayer. La poésie, comme il la dit, est si proche de notre existence qu'il semblerait qu'on puisse y lire, tour à tour, chacun, dans ces pages de chroniques sur la poésie, une image de qui l'on est, de ce que l'on vit.

Et c'est heureux.

Christian Travaux