

Olivier Barbarant

# *La juste couleur*

Chroniques poétiques



**Champ Vallon**  
*recueil*



*recueil*

collection de littérature

*LA JUSTE COULEUR*

DU MÊME AUTEUR

*Aux mêmes Éditions*

Les parquets du ciel, *poèmes*, 1991.

Douze lettres d'amour au soldat inconnu, 1993.

Odes dérisoires et quelques autres un peu moins, *poèmes*, 1998. *Prix Tzara* 1996.

Temps mort : journal imprécis (1986-1998), 1999.

Essais de voix malgré le vent, 2004. *Prix Mallarmé* 2004.

Je ne suis pas Victor Hugo, 2007.

Élégies étranglées, 2013.

Un grand instant, 2019. *Prix Apollinaire* 2019.

*collection « Champ poétique »*

Louis Aragon : la mémoire et l'excès, 1997.

*Chez d'autres éditeurs*

Odes dérisoires et autres poèmes (anthologie), *Poésie / Gallimard*, 2016.

Le Paris d'Aragon, *Éditions Alexandrines*, 2016.

Aurélien, Paris / Poésie, *Éditions Les Venterniers*, 2017.

Olivier Barbarant

*La juste couleur*

Chroniques poétiques

Champ Vallon

© 2021, Éditions Champ Vallon, 01350 Ceyzérieu

[www.champ-vallon.com](http://www.champ-vallon.com)

ISBN : 979-10-267-1005-9

*« Il y a des pépites dans le gravier de nos jours »*

*Jean Grosjean, Kleist.*





La pratique de l'écriture ne va pas sans celle, quotidienne et inépuisable, de la lecture. Cette évidence n'en est pas une, ou ne l'est plus vraiment, dès lors que dominent une mythologie de l'expression directe et une forme d'hostilité à un passé rapidement pris pour du révolu, sinon dans les travaux des écrivains, du moins dans la vulgate qui produit le bruit de fond de notre temps. Les poètes du moins lisent, se lisent ; trop souvent, il arrive qu'ils ne soient lus qu'entre eux.

Quand Charles Dobzynski m'a proposé de partager la chronique qu'il a tenue, des années durant, dans la revue *Europe*, je n'ai hésité que devant la crainte de la comparaison, et l'évidente fragilité de mes premiers pas en regard d'une expérience et d'une admirable connaissance de la poésie internationale que j'étais loin de posséder. Sans doute avais-je pratiqué, comme tous les fervents lecteurs de poésie, la note de lecture, dans cette revue comme dans d'autres, et assez régulièrement pour des bulletins et des journaux<sup>1</sup>. Mais disposer d'une place importante, de ce luxe merveilleux que n'offrent jamais que des revues en précaire équilibre financier, impose une véritable étude, la possibilité de mobiliser les contextes, de faire toute leur place aux nuances – autant de chances que je mesure chaque mois. Quand Charles Dobzynski décida, la fatigue du grand âge l'expliquant, de me confier la totalité des « Quatre vents de la poésie » (titre qu'il avait choisi, et que ni Jean-Baptiste Para, le rédacteur en chef, ni moi-même n'avons souhaité depuis lors modifier), j'avais pu bénéficier d'une heu-

1. Aussi bien trouvera-t-on dans les pages qui suivent une exception à la parution dans *Europe*, avec « Les vies en épure de Jean Grosjean », publiées d'abord dans *Lueurs* n° 2, août 2017, le Bulletin de l'association « La lueur des jours de Jean Grosjean ».

reuse transmission – sans laquelle je crois d’ailleurs qu’il n’est pas de littérature.

Lire la plume à la main, c’est mieux lire, qu’il s’agisse d’essayer de cerner une émotion de lecture, ou simplement de découvrir un auteur ou un livre pour rendre compte de ce qu’on en a compris, ou qu’il soit seulement question de citer. Bien des formulations, dans les études qui suivront, ne sont nées qu’à partir des vers lus, à tenter de les intégrer dans une phrase qui s’efforce de tenir debout, et en découvrant que la syntaxe parvient à s’assouplir pour les recevoir convenablement. Je crois que, parmi tout ce que réclame l’écriture critique, rien ne me retient davantage que ce travail pour sertir, comme la pierre sur l’anneau, la voix admirée dans une phrase qui la porte, et qui trouve sa forme en raison même de cet accueil.

Si j’ai trouvé, les relisant, à ces textes quelques qualités, ce sont d’abord et presque essentiellement celles-là. Savoir aimer, et découvrir que l’admiration enrichit, non pas seulement l’esprit, mais la parole même de celui qui tente de la dire ; comprendre que l’écho s’approfondit d’écouter la voix qu’il s’efforce de réverbérer sans trop la trahir : ce n’est pas seulement à long terme, c’est immédiatement, au moment de l’écrire, que la langue se nourrit de ce dont elle parle, et peut quelquefois trouver l’exactitude de forme et de ton.

Il en irait alors de l’écriture critique comme de celle qu’on appelle « de création ». Si nous consacrons encore tant de temps à mettre en mots des idées, des émotions, des lectures, c’est pour avoir fait l’expérience, à chaque tentative, de ce que dire ne va pas de soi, de ce que les choses, les pensées, les sentiments résistent au passage à la parole : de ce que presque toujours elle ne convient pas. Qu’elle glisse comme un tissu sur une épaule, pour le formuler en termes plaisants, ou qu’elle laisse un résidu dont on pressent qu’il demeure l’essentiel, pour élaborer une moins glorieuse image, la parole échoue à enclorre ce qu’elle désigne, à contenir ce qu’elle ne fait qu’atteindre – encore le verbe n’est-il justifié que dans le meilleur des cas. Mais elle apprend aussi qu’à force d’attention (et cependant quelquefois d’abandon, voire d’irréflexion), à croiser la vigilance et le refus de toute fausse maîtrise, elle se découvre

parfois un peu plus de justesse, et même quelques étincellements près desquels on peut se réchauffer, parce qu'on y a retrouvé, sans bien saisir comment, la part du feu. Les livres que j'ai la chance de commenter ne font pas autre chose que chaque expérience vécue, quand elle réclame la parole : ils résistent, ils arrêtent le discours, mettent en crise une langue soudain gauche, mais aussi régulièrement l'aident, proposent une entrée, un mot, par lequel tirer le fil, et voir soudain ruisseler tout le tissu.

L'irremplaçable poésie, qui approfondit la vie tout simplement parce qu'elle ne la néglige pas, qui élargit la conscience avec la parole qui la porte, n'a guère tiré profit de la démocratisation de l'accès au savoir ou de la multiplication des moyens de communication. On s'en désole souvent, dans des éloges, fréquemment désastreux, qui sentent, malgré l'élan toujours un peu surjoué, leur parfum de catacombes. Méconnue des passeurs que devraient être les journalistes, réclamant un temps et une culture dont ils ne disposent pas, écrasée par des pratiques scolaires qui trop souvent parviennent, ce qui est un comble, à la rendre ennuyeuse, doit-elle devant une surdité majoritaire encore se *manifester*? Sans doute pas sous des formes qui d'avance la nient : le culte de l'événementiel, la confusion du spectacle et de la vision. Mais peut-être n'est-il pas tout à fait vain de livrer de temps à autre une preuve de sa vitalité, au-delà de nos frontières aussi (parfois surtout, tant la poésie en langue étrangère et la riche fabrique de traduction qui travaille en France, dans une indifférence sidérante, sont parmi les plus beaux témoignages de notre temps). Si ce livre faisait découvrir à certains quelques rencontres, proposait des noms, des titres, comme on donne accès à des trésors après la découverte desquels on ne vit pas de la même manière qu'auparavant, il ne serait pas inutile.

Mais le critique ici est aussi un auteur de poésie. Il serait inutile de le dissimuler : c'est sous cette forme, avec ce regard, qu'il s'efforce d'entrer dans la variété des œuvres ici rassemblées. Je ne sais pas lire autrement qu'en espérant des pages cette « preuve de vie » que j'évoque à propos du poète danois Søren Ulrik Thomsen. Je ne sais pas trouver « intéressante » une parole qui ne me trouble, ne me déplace, ne m'éblouisse... – qui ne me révèle quelque chose du monde et de la vie. Je ne sais pas apprécier une « tentative esthé-

tique», une « nouveauté » ou une « invention », si elles n'ont pas provoqué ce soudain regain d'attention, de vibration, par lequel l'on sait avec certitude qu'il y a de la poésie, et avec lequel désormais se déroulera le reste de notre existence, parce que cela a été dit. Et si rien de cela ne se produit, je reviens vers le texte, pour comprendre par où il me semble qu'il échoue. Il m'arrive aussi, dans ces pages, de le dire.

De tout cela est née, plus qu'une série d'études dispersées (en dépit ou plutôt grâce à la variété des œuvres ici présentées, et, je l'espère, pour la plupart servies), une considération sur l'état de la poésie aujourd'hui, et peut-être même une réflexion en acte. L'ensemble n'a pas plus la prétention du panorama (toujours fautif, et oublié) que du palmarès ; il est né des hasards des parutions, lesquelles ne concernent pas que la création contemporaine, mais redonnent régulièrement accès à des auteurs qui peuvent être très anciens, et évidemment actuels, puisque agissant aujourd'hui. L'un des traits frappants, à la relecture, concerne le rapprochement que favorise la conjonction de publications, mais qui dépasse de beaucoup je crois le fait du hasard : des esthétiques apparemment antagonistes, des œuvres qui ne sauraient être comparées quand on s'en tient aux quelques éléments généraux de présentation qu'on retrouverait dans des études, des manuels ou plus encore dans ces « panoramas » jouant les tables d'orientation dans l'actuelle création, révèlent des parentés inattendues. Tantôt d'objectifs, tantôt de formes, tantôt d'effets par des moyens pourtant distincts, et même quelquefois antithétiques : ce phénomène a achevé de me détourner de toutes les discussions qui théorisent l'écriture en cultivant soigneusement les écarts pour mieux se distinguer. Au culte des différences, ces pages préfèrent la reconnaissance des enjeux communs, qui font que dans telle ou telle forme, c'est bien la poésie qui naît.

Je n'ai pas non plus coutume de proposer de la poésie des définitions, ni de formuler de ces déclarations de principe, souvent tonitruantes et, comme le faisait justement remarquer Lionel Ray, bardées désormais surtout d'interdits, par lesquelles tout un pan de la création se définit par ses exclusions ou une autopromotion généralement aussi solennelle que dérisoire. La guerre des camps,

qui fournit aux contemporains l'illusion de l'importance, dans la surdité généralisée qui les entoure, ne m'intéresse pas. Pourtant, même à tenter de dire le plus sincèrement possible ce qu'est la littérature comme expérience, il me semble qu'on bascule très vite (et peut-être fut-ce déjà le cas dans les quelques lignes qui pr c dent) dans une série de poses, de faussetés, de grandiloquences.   l'issue d'une conversation entre étudiants, dans les années 1980, j'étais parvenu à cette formule qui avait fait sourire des amis heideggeriens comme on pouvait l'être alors (c'est-à-dire sans aucun recul) : « Peut-être bien après tout que la poésie "dit l'être"... Mais il ne faut pas le dire, et encore moins le lui dire ! » Dès qu'une parole s'assied sur une certitude, elle est définitivement perdue. Il en va du poème comme du désir : s'il ne palpite pas, s'il se *sait*, s'il ne s'invente plus, mais se rejoue et se condamne à la répétition. Dès qu'elle se célèbre elle-même, la poésie devient cadavre : le cimetière est vaste ; comment dès lors la définir sans l'*achever* ?

Il y a cependant dans les pages qui suivent quelque chose comme une appréhension de ce que peut être la poésie, puisque c'est elle que je cherche, et que je tente de dire, dans les œuvres d'où elle surgit. Mais il s'agit d'une appréhension qui ne naît pas armée, qui se comprend au fil d'une lecture et des efforts pour en rendre compte, et c'est là je crois l'intérêt de ce rassemblement de chroniques. Tant de pages théoriques écrivent au gourdin, pour nous ass ner leurs vérités, qu'il ne me déplaît pas qu'une esthétique ici se faufile, et s'élabore en s'essayant, chemin faisant, en compagnie d'excellents guides. Ces essais me tiendront donc lieu d'art poétique.

Un condensé de quelques-unes de ces réflexions r v lerait a posteriori une incontestable unité de vision. C'est ainsi en lisant *Cyrano de Bergerac* (le dramaturge et poète, non la cocardi re représentation qu'un mauvais théâtre en donna) que m'est apparue cette certitude : « Que la poésie ne relève pas seulement d'un genre littéraire, mais d'un degré d'intensité atteint par une langue dès lors qu'elle ne sacrifie plus au seul sens son corps sonore, c'est ce que le théâtre peut régulièrement prouver ». C'est Marie de France, prouvant qu'il n'est pas de passé poétique, puisqu'un vers produit sa détonation par-delà les siècles et les modulations de la

langue, qui m'a permis d'écrire : «“Del sanc trova l'erbe mulliee” la splendeur picturale et la profondeur symbolique fascinent avant de signifier». Ce sont les poètes emprisonnés par la dictature grecque dans les camps de Makronissos qui m'ont révélé qu'«Écrire l'instantané, c'est se tenir au plus près de l'émotion passagère, mais c'est aussi [pour eux] faire le choix du bref comme d'un format *critique*, en prise directe avec l'Histoire, son désarroi et ses colères.» Ce sont eux qui me conduisent à formuler cette idée, que je traînais sans l'avoir jamais précisément cernée : «C'est un apparent mystère, mais constamment éprouvé, qu'une mise en mots, quand elle est juste, excède la matière dont elle rend compte (ce qui 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).» C'est en comparant le carnaval parisien de mai 1968 à la splendeur des poètes tchèques dans la même période, que j'ai pu comprendre que «Toute grande poésie est hérétique, blasphématoire, et si l'on veut dissidente ; mais elle le doit moins à l'inscription de l'actualité immédiate qui peut régulièrement la réclamer qu'à ce que Dominique Grandmont appelle “le parti du réel contre celui de la réalité”».

Ce sont enfin quelques vers brefs de Sandro Penna (sans doute, avec Racine, Arun Kolaktar et Anna Akhmatova, l'un de mes poètes préférés dans cette exploration pourtant si diverse) qui m'ont convaincu de ce qui suit, et qui me paraît à peu près condenser ce que je crois avoir compris concernant ce bref trait de foudre qui arrache à soi, quand on le découvre, surgi de la page, tout palpitant et cuivré, comme un poisson fraîchement sorti de la nasse : «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. 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

## LA JUSTE COULEUR

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 ».

Autant de banalités, peut-être, pour des esprits plus théoriques que je ne le suis. Mais qui tirent leur valeur, à mes yeux, de n'être pas des déclarations préalables, mais des explicitations de ce qui joue dans les textes, et que les textes prouvent. Car que vaudrait une vérité, demande sans cesse la poésie, qui ne serait pas éprouvée ?

Ainsi ai-je appris, grâce aux poètes admirés, ce qui pourrait au mieux représenter un poète, c'est-à-dire quiconque se refuse à devenir le touriste de sa propre vie. Pour Titos Patrikios, ce serait le Sisyphe singulier qu'il invente, qui se découvre, tout étonné, parvenu au sommet... et qui pousse d'un doigt négligent son rocher, pour qu'il redescende... Plus simplement, et plus en phase encore avec ce que me proposerait ma propre expérience, le poète serait la mer d'Aris Alexandrou, qui ne cesse de mêler algues et ciel, cherchant sans fin sa juste couleur.





I.

DIVERSITÉ LYRIQUE



## *Merveilles de l'octosyllabe*

### LAIS DU MOYEN-ÂGE

« Oëz, seignurs, ke dit Marie, / Ki en sun tens pas ne s'oblie » : cet incipit du conte « Guigemar », premier du recueil d'une femme dont, rappelle Philippe Walter, « l'histoire littéraire ignore à peu près tout », offre d'emblée la souplesse de l'octosyllabe, si adapté aux unités d'une syntaxe alors elliptique qu'il ferait presque oublier, n'étaient les discrètes clochettes de la rime plate, son pas de poème dans l'avancée du récit. On entend alors, dans l'anglo-normand de la fin du douzième siècle, à la fois le son et le sens, moyennant quelques efforts, au vrai peu coûteux, pour rétablir par exemple « ce que » dans « ke », ou « Oyez » dans « Oëz ». La belle édition dirigée par Philippe Walter dans la bibliothèque de la Pléiade propose à raison tout au long du volume une traduction en français moderne, dans une prose fluide, sans tentative de versification artificielle ; mais bien souvent le recours au texte original permettra à tout lecteur d'accéder directement à la chair d'une langue où se reconnaît souvent la nôtre. L'on peut donc lire ces contes, plonger dans la richesse de leurs images, songer à la subtilité de leurs significations sédimentées, parce qu'ils nous concernent, et qu'ils constituent incontestablement une *actualité* poétique.

Réunissant les douze lais de Marie de France, puis vingt-quatre récits anonymes ou dus à d'autres auteurs, enfin quelques récits traduits du moyen-anglais ou du norrois, le volume révèle leur diversité, mais aussi la cohérence d'un imaginaire dont un remarquable

appareil critique éclaire les enjeux. Pour répertorier l'ensemble des manuscrits, décider d'un texte de référence dans l'instabilité des copies médiévales, éclairer des contextes si lointains, brasser l'ensemble d'une culture souvent méconnue où se combinent des sources (ou, comme eût dit d'elle-même cette littérature en train de naître, des « matières ») qui ne sont pas que « de Bretagne », on peut se représenter la masse de savoir initial, comme le travail des savants réunis autour de Philippe Walter<sup>1</sup>. L'effort pourtant n'est jamais perceptible, évitant toute pesanteur pédagogique comme tout jargon de spécialistes. « Marie sait qu'un jour ses œuvres subiront le même sort que celles des Anciens ; elles deviendront obscures. Aussi, c'est à l'art subtil du dévoilement qu'elle invite son lecteur », note en fin de son « Introduction » le directeur de l'édition. Visant la richesse des interprétations, les indications données dans les notes et notices ne sont nullement dévoratrices des œuvres. Le lecteur, qui doit s'y reporter tant l'univers de référence peut lui être étranger, gagne assurément un approfondissement de sa lecture ; mais l'accès à un plus haut sens n'est pas ici une lecture figée. L'édition a su donner accès au texte sans jamais verrouiller son interprétation : l'opacité repoussée, c'est la polysémie qui se dégage, et qui conduit chacun à trouver, dans une épaisse tapisserie de significations superposées, son propre chemin pour en rassembler les fils.

Si les « lais » sont essentiellement des contes, le merveilleux qui fit leur réputation ne se limite pas aux fées et chevaliers dont les modernes mythologies du cinéma ou des jeux vidéo se souviennent non sans confusions. Ils tirent leur intacte puissance, et sans doute une grande part de leur dimension poétique, d'être comme l'écrit Philippe Walter « un foyer d'images ». Ce feu des métaphores est partout notable dans ces histoires de chasseurs blessés, d'oiseaux messagers et de métamorphoses (du loup-garou à l'amant-oiseau, bien pratique pour accéder d'un vol aux plus hautes fenêtres avant de reprendre la forme humaine désirée...). L'art du lai montre ainsi ce que sont des « métaphores vives », celles qui sont si fasci-

1. Il convient donc de les citer : Lucie Kaempfer, Ásdís. R. Magnúsdóttir et Karin Ueltschi.

nantes qu'on ne peut s'en préserver en les limitant trop rapidement à une fixité de symboles. On a beau repousser, par tous les efforts d'une psychologie qui se défend de la sidération, chaque lecture inscrit dans l'esprit une galerie intérieure, des tableaux où l'âme s'accroche, et ne peut s'empêcher de revenir... Ainsi dans «Yonec», où un amant-oiseau se déchire sur une fenêtre piégée: «En la fenestre vient volant/ Mes les broches furent devant». Et la vivacité du récit bref n'interdit pas ici de peindre fortement les tiges qui «se dressent devant lui»: «L'une le fiert par mi le cors/ Li sanc vermeil en eissi fort» («L'une lui transperce le milieu du corps et un sang vermeil en gicle»).

Mais l'image à mes yeux la plus intense est celle du chemin de sang, elle aussi régulièrement exploitée par plusieurs fables, avec une puissance obsessionnelle encore une fois dans «Yonec», où la vision se répercute sur plus de quarante vers. Le blessé dans sa fuite teinte de son sang son passage, et l'autre personnage peut alors tenter de le suivre, le plus souvent pour être conduit dans un autre monde où retrouver ou non l'être aimé, mais par lequel l'amour a pu le conduire dans une nouvelle dimension. Fil initiatique donc que cette piste où se nouent des réminiscences de chasses et les deux sens de la Passion – celle du Christ n'étant jamais loin de la pensée médiévale. Peut-être cette métaphore constitue-t-elle le cœur de la littérature courtoise; ce n'est pas par hasard qu'étudiant d'autres gouttes de sang sur la neige aperçues par Perceval dans le roman de Chrétien de Troyes, contemporain de Marie de France, Henri Rey-Flaud a pu parler «d'image-écran»<sup>1</sup>. Dans le contraste du blanc et du rouge, pour Perceval, ou dans l'incessante réapparition d'une tache sur des supports divers chez Marie de France («une entree/ de cel sanc fut tute arusee»; «Del sanc trova l'erbe mulliee»; «La dame est en la ville entree/ Tuz jurs apres le sanc novel»...), la splendeur picturale et la profondeur symbolique fascinent avant de signifier, et font pour cela même incontestablement poésie. Entre l'explosion de la couleur, l'intensité érotique, la violence sacrificielle et le vertige métaphysique, il s'agit donc moins d'articuler une signification que d'éprouver d'abord

1. Henri Rey-Flaud, «Le sang sur la neige – analyse d'une image-écran de Chrétien de Troyes», *Littérature* n°37 février 1980, «Le détail et son inconscient».

le rayonnement propre à chacun de ces traits. Solution paresseuse, pourrait-on dire, que de plaider le ressenti plutôt que l'analyse; c'est cependant ce qui sépare à mes yeux la poésie du folklore, quand le mythe par la transfiguration que lui confère une écriture accomplie échappe au systématisme que lui donnerait une lecture purement allégorique, où chaque élément équivaut à une idée, où l'ensemble prétend se résumer dans une «moralité» oublieuse du choc ressenti, et de l'incertitude du sens.

De même, pour le plus fameux des récits de Marie de France, l'entrelacs d'un chèvrefeuille autour d'un coudrier qui donne son titre au «Lai du chèvrefeuille» s'inscrira nécessairement dans la mémoire du lecteur. Et de même ne se résume-t-il à sa seule symbolique amoureuse. Certes, le texte prend soin d'expliquer cette figuration de la force d'un lien devenu vital. Qui veut les désunir constatera leur mort, est-il mentionné avant les vers qui firent précisément la gloire de ce conte: «Bele amie, si est de nus/ ni vuz sanz mei, ne mei sans vus» («Belle amie, il est en ainsi de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous»). Mais par-delà cette explicitation, les cent dix-huit vers de ce bref récit fournissent aussi un art poétique, qui place la question de l'écriture au cœur du récit amoureux. D'une part, Tristan, pour sceller l'union, décide d'inscrire son nom sur la branche de coudrier qu'il vient de tailler (et dont la notice nous apprend qu'il était le bois des baguettes de sourcier...). À la fin du conte, surtout, la joie des retrouvailles ne serait pas pleinement accomplie si, «Pur les paroles remembrer,/ Tristam, ki bien saveit harper», n'«En aveit fet un nuvel lai» («pour garder le souvenir des paroles [...], Tristan, qui savait bien jouer de la harpe avait commencé un nouveau lai»). Et Marie de France de conclure en donnant le titre de ce chant du Chèvrefeuille, dont son conte «a dit toute la vérité», si bien que le récit qui se boucle s'enroule, à son tour, sur le chant de Tristan qu'il recouvre et dont il est devenu indissociable désormais. L'emblème amoureux se fait donc aussi allégorie esthétique: l'auteur médiéval, qui vise bien moins l'originalité que la reprise, en re-disant un récit, en prolonge la mémoire. Mais ce faisant, le nouveau genre littéraire inauguré par Marie de France se noue à la source d'un chant, dont le récit célèbre sur la page à la fois l'absence, et le prolongement...

Genre instable, le «Lai» tire d'ailleurs son nom dans la tradition littéraire d'une équivoque, qu'explique fort clairement l'introduction. Le mot, dont «l'origine celtique est à privilégier», désigne en moyen irlandais un chant. Le volume de la Pléiade s'ouvre ainsi sur l'une de ses toutes premières occurrences : en marge d'une lecture d'un traité latin, un moine irlandais du neuvième siècle a noté un bref quatrain pour célébrer l'interruption de sa tâche par le chant d'un merle. Philippe Walter commente alors : «Ce "haïku" irlandais met en évidence le mot *laid*, ancêtre probable du français *lai*, trois siècles avant Marie de France. En un timide aveu, la petite scène célèbre un événement : l'irruption du chant poétique dans la banalité du quotidien». Lorsque Marie de France reprend le mot «lai», c'est toujours pour désigner la source lyrique de son récit, et non pas son texte lui-même. C'est ainsi par analogie que, «dès le dix-huitième siècle, les érudits ont pris l'habitude d'appeler "lais"» ces récits brefs qui se sont déployés durant un siècle environ, «entre 1170 et 1270». Si la désignation générique relève ainsi d'un malentendu, l'unité du corpus n'est cependant pas contestable, les éditeurs ayant fait le choix de finir avec «Le Vair Palefroi» d'Huon le Roi, dont la chronologie nous apprend qu'il constitue le «dernier récit à revendiquer la filiation du lai».

Tenant quelquefois de la fable, reprenant des sources qui peuvent relever de la mythologie antique et d'Ovide comme de l'imaginaire breton ou de légendes picardes, jouant de tonalités qui ne sont pas toutes lyriques, les récits montrent aussi, jusque dans le seul recueil des douze lais de Marie de France, une véritable variété de tons. Comme dans le lai anonyme de «Pyrame et Thisbé», chez Marie de France la mort tragique des «Deux amants» (récit postérieur, nous dit l'édition, au Tristan de Thomas) rivalise avec la dimension comique d'«Équitan», où «le trio traditionnel de fine amor : un roi, un sénéchal et sa femme» peut prendre des allures de comédie grinçante, par la vivacité des dialogues ou certaine trivialité des situations. Rien n'est d'ailleurs jamais éthéré dans cette poésie médiévale que les filtres de nos représentations ont eu tendance à édulcorer par malentendu sur la notion de courtoisie, et le conte ne rate pas l'occasion de punir le séducteur surpris en pleine action qui, «pour couvrir sa honte»,



saute tout nu dans une cuve en oubliant qu'elle est bouillante, où le mari trompé ne manque pas de plonger l'infidèle à son tour. « Issi mururent ambedui » (C'est ainsi que tous deux moururent) : le couple grotesque est bien loin des glorieux modèles de pur amour. Une telle diversité traduit d'abord la formidable souplesse de l'écriture et du vers capable de contenir aussi bien de puissantes fresques métaphoriques que de restituer la vivacité d'un dialogue.

Aussi l'admirable éclairage de l'imaginaire dans l'édition s'effectue-t-il quelquefois aux dépens de l'étude d'autres qualités des textes, à commencer par celles de l'écriture. Sans doute l'octosyllabe est-il en partie transparent pour l'époque : il était tout autant la mesure du roman, et son usage ne valait pas plus poésie qu'aucun recours à un nombre régulier de syllabes n'a jamais suffi à produire un poème. Mais si assurément le recours au vers ne constitue pas la poésie, il reste que le récit, ici comme chez Chrétien de Troyes, travaille avec un tel matériau, dont la plupart des lais montrent les mérites et la plasticité. Ce sont ces mêmes unités de huit syllabes, qu'on sait aujourd'hui encore particulièrement adaptées à la taille de la plupart des groupes syntaxiques du français usuel, dont tirèrent profit pour leur naturel Musset (« J'ai perdu ma force et ma vie/ et mes amis et ma gaîté »), et plus tard encore Apollinaire ou Aragon. Elles proposent chez Marie de France tout particulièrement, et presque à chaque ligne, des unités de sens ou de vision que leur brièveté et leur fermeté rendent presque toujours savoureuses, et que la rime plate cadence discrètement. La priorité accordée à l'exploration anthropologique sur l'instrument verbal dans le commentaire fait un peu regretter qu'un guidage ne nous accompagne pas aussi dans la compréhension de cette dimension, que la mise en page elle aussi défavorise. Le choix de placer la traduction sur les « belles pages » a fait en effet le pari d'une lecture de la seule prose moderne, laquelle devrait plutôt servir d'élucidation accompagnant la découverte du texte dans son rythme propre. S'il fallait le justifier, le simple recours aux passages conclusifs suffit à mesurer l'étendue des pertes. « Ceux qui entendirent cette aventure, longtemps après en firent un lai inspiré par la pitié des douleurs que les deux amants avaient souffertes dans leur amour » : on ne voit guère ici qu'une conclusion conventionnelle, qui sent au

mieux l'ourlet, le souci du fini. Tout change avec : « Cil que ceste aventure oïrent/ Lunc tens après un lai en firent,/ de la pité, de la dour, / Que cil suffrirent pur amur »... Merveille encore de l'octosyllabe, qui fait chantonner la fable, comme en mémoire lointaine du lai dont on a perdu ou volontairement écarté la musique.

C'est là précisément ce que raconte l'admirable « Laostic », titre que Marie de France aussitôt explicite : « Ceo est russinol en françois » (« Cela veut dire *rossignol* en français »). Le jeune chevalier épris de la dame mariée habite la maison voisine de son aimée ; chaque soir, de fenêtre à fenêtre, ils peuvent se voir et se parler, de l'hiver à la reverdie, quand les oiseaux à leur tour expriment leur joie. Au mari soupçonneux, le chant du rossignol est donné pour alibi de la fréquentation assidue de la fenêtre – ce qui fournit une première superposition symbolique de l'amant et de l'oiseau, comme de l'amour et du chant. Pour la détourner de ce divertissement, l'époux a « le laüstic englué [...] / Il ne vus esveillerat meis ». Il tue alors l'oiseau pris au piège, et le lui remet par cruauté (non sans tacher du sang de la victime le devant de la robe de son épouse). Désespérée, la dame, pour ne pas laisser croire à son ami qu'elle l'oublie, enveloppe l'oiseau dans un tissu et le lui fait parvenir. Le récit jusqu'ici paraît surtout redresser les éléments de la communication amoureuse déployés dans bien des lais ; le lecteur pourrait s'attendre dès lors à ce que le contact rétabli entre les amants permette une péripétie, et leurs retrouvailles. Or il tourne court au plan narratif : douze derniers vers exposent comment l'amoureux fait forger un coffret précieux (« Tut fu de or fin od bones pieres / Mut precïuses e mut cheres ») où déposer le rossignol pour le conserver toujours près de lui. Et c'est de s'arrêter à cette possible déception au regard des attentes romanesques que « Laostic » est l'un des plus somptueux poèmes du recueil, et la plus actuelle réflexion sur l'écriture. Un reliquaire pour un chant mort, mais qui ne se contente pas d'en déplorer la perte, puisqu'il métamorphose les sons disparus dans les muettes beautés de la pierre et des métaux : tel fut le lai pour Marie de France ; telle est l'actualité du lyrisme.

*Un durable emportement*

## ENTRETIEN SUR RACINE

Jean-Baptiste PARA. — *Il arrive qu'à l'invitation d'une revue ou d'un éditeur, pour un dos de couverture ou tout autre usage, un poète ait à rédiger une notice biographique et à se présenter brièvement aux lecteurs. Dans un petit texte de cet ordre, je me souviens que vous aviez un jour tenu à faire cet aveu : « Idolâtrie adolescente pour Racine, qui demeure. » Le souvenir de Racine affleure dans vos livres et se manifeste de diverses façons. Pourriez-vous nous parler de cette passion précoce que les années n'ont pas refroidie ?*

Olivier BARBARANT. — J'ai rencontré Racine par le lycée, comme nombre d'entre nous, avec les tragédies « amoureuses », *Andromaque* et *Phèdre*, étudiées en seconde et en première, et que mon admiration, immédiate, rêva doctement comme les deux faces d'une médaille : ombre du deuil et soleil tragique, élégie et fureur. Ce petit système oubliait rien moins, dans son schématisme, que la fureur d'Oreste, et avec lui les extraordinaires entrelacs de tonalités qui font que chaque pièce réorganise toute l'esthétique, forme une expérience nouvelle de la scène tragique, et offre cependant une parfaite unité de langue et de voix. Tout Racine, chaque fois, mais jamais le même. Repenser comme vous m'y invitez à cette appréhension confuse mais éblouie, à ces tentatives adolescentes pour me constituer une vision de l'œuvre, révèle a posteriori bien des éléments d'une lecture. Elle me rappelle en premier lieu qu'offert en cours de français, Racine ne me fut jamais un objet scolaire : je ne saurais en dire autant de Ronsard, notamment, dont tout m'ennuyait, et avec lequel je mis bien des années à me réconcilier après ce rendez-vous raté... Je vois mieux aussi, jusque dans les naïvetés de mes représentations d'alors, combien l'immédiateté de ma passion tenait aux grandes héroïnes, puisque justement la réduction des deux pièces à l'élégie du deuil ou au feu amoureux ne se justifie qu'autour d'elles. Racine, c'était donc ses femmes, et leur pouvoir de fascination. J'avais quatorze, quinze

ans, et je découvrais en même temps l'opéra : un même frisson, ourlé d'effroi, me saisissait aux premières notes lancées par la cantatrice, et à la lecture, à l'entrée en scène de ses grandes divas ! J'ai lu avidement, frénétiquement tout Racine au long de la classe de première, et Roxane, Agrippine ou Athalie n'ont pu que me confirmer dans cette toute-puissance. Tout cela palpait dans le brouillard narcissique de l'adolescence, dans la difficulté, liée à cet âge, à s'extraire de soi pour mieux entendre, en évitant de projeter partout son propre visage... L'intensité de l'amour, l'emportement du désir, le rapport à la mère, et à la langue maternelle extraordinairement réalisée dans des alexandrins dont l'accès me fut immédiat, peut-être même ce culte bien connu de la femme de la part de ceux qui les aiment sans les désirer se mêlaient assurément... mais qu'importe, au fond. Par de tels errements, et jusque dans les pires confusions, une rencontre personnelle se produit : si Racine me parlait, directement, si je donnais théâtralement à mes propres amours la forme glorieuse et déchirée des vers de Phèdre, c'est qu'en dépit de l'ankylose de certains discours des manuels, il fut pour moi, d'emblée, un poète d'aujourd'hui. Je ne comprenais pas grand-chose à ce qu'on me racontait du jansénisme, je rejetais fermement ce qu'on m'apprenait à raison de la redoutable carrière du courtisan, parce qu'elle contrevenait beaucoup trop à la mythologie du poète nécessairement rimbaldien et révolté dans laquelle je baignais, mais j'avais touché dans tout ce fatras à quelques vérités fondamentales : la splendeur déchirante du chant tragique ; l'intensité, non pas contenue, mais produite par la netteté de la forme. C'est Racine aussi qui m'a éloigné, définitivement, des symphonies tonitruantes et touffues que j'ai cru quelques mois apprécier. Purcell, Haendel, Bach ont vite remplacé un wagnérisme artificiellement greffé qui ne me ressemblait pas... Ajoutons que Racine ne me fut pas d'abord théâtre, même si son génie tient aussi à l'avancée de l'action, à la distribution des scènes, tous éléments qui ne me sont apparus que plus tard, quand j'ai travaillé de plus près ses œuvres, notamment quand je me suis retrouvé en position de l'enseigner à mon tour. J'ai l'impression qu'il m'a fallu certaine accoutumance, comme à de trop vives lumières, pour voir la forme d'ensemble se dessiner sous mes yeux, aveuglés d'abord

par le vers, par quelques tirades fulgurantes, que je n'ai jamais cessé de me réciter. La mélodie du vers, dans la voix intérieure de la lecture, est si profondément ancrée en moi que je fus presque toujours un spectateur insupportable, systématiquement déçu, et comme écorché, de l'entendre portée par d'autres timbres, avec d'autres inflexions, et très souvent d'autres rythmes, que ceux que je perçois à le lire. J'ai ainsi très rarement du plaisir à voir Racine mis en scène. Sauf à une occasion, dont je sais qu'elle ne relève pas de la reconstitution rétrospective, dont je suis certain que je n'y ai pas projeté des fantasmes, malgré l'allure de songe qu'a pu prendre depuis cette représentation dans ma mémoire. C'est un soir d'hiver. Quelques années après le lycée, alors que nous étions dispersés, un ancien camarade de classe me propose, par raccroc, de rejoindre un trio de ses nouveaux amis qui disposait de places, pour une salle que je ne connaissais pas, au fin fond du quinzième arrondissement. Le chapiteau dans lequel nous pénétrons me surprend, et l'impression d'aller au cirque est redoublée quand je découvre du regard une scène entourée de barreaux : une cage. Vide, nue. Depuis laquelle ont jailli, deux heures durant, des étoiles dures et coupantes, parfaites : j'ai vu, j'ai entendu Silvia Monfort jouer Roxane. Un cristal noir, frémissant de violence, étincelant d'intensité... Ce qu'on a pu analyser de la « cérémonie » racinienne, toute cette part de pulsionnel, d'archaïque, dans une lave figée sans pourtant être refroidie, cette sorte de fourreau apollinien dans lequel est rangée la violence dionysiaque, et cette diction par laquelle chaque syllabe est une lame de rasoir, je les ai entendues, je les ai vues, dans une forme d'extase sacrée dont, et je vous jure que c'est sans emphase, le frisson me reprend rien qu'à l'évocation du geste du bras accompagnant le sublime « Sortez » par lequel Roxane met à mort un Bajazet dégoulinant d'excuses, ou l'exacte prononciation du mot « perfide », dont les sonorités n'ont jamais si parfaitement réalisé le sens... Outre la beauté saisissante de Silvia Monfort, et de sa voix, c'est je crois l'économie absolue de moyens, et le pari de tout confier à la langue de Racine, qui m'ont à jamais emporté.

– *Un versant de votre œuvre relève de l'essai critique et l'on vous doit en ce domaine des travaux importants sur Aragon. Votre admiration pour*

*ce dernier me semble au demeurant ne pas être sans rapport avec celle que vous éprouvez pour Racine. Ce que je voudrais surtout vous inviter à éclairer, c'est la présence de Racine chez Aragon. Elle semble avoir été durable, depuis Les Aventures de Télémaque (1922) jusqu'à Théâtre/Roman (1974), mais ce n'est peut-être pas toujours le même Racine, ou le même « usage » de Racine selon les circonstances et le moment historique ?*

– Racine me paraît former un bord, le point limite d'une esthétique, de ce que l'on peut faire de plus net avec le français : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur »... C'est si évident que cet effet de sommet a conduit à de complètes confusions, où l'on attribua au génie de la langue ce qui est le génie d'une œuvre – alors que le français a pu se déployer aussi bien chez Rabelais que chez Racine, ce qui renvoie les célébrations de la clarté et de l'épuration comme caractéristiques fondamentales de la langue française à leur statut d'inepties idéologiques... Mais pour ce que l'on peut faire avec cet instrument dans cette perspective, Racine est au sens propre indépassable. Quiconque s'intéresse au vers ne peut donc pas l'ignorer, et ne pas percevoir le retentissement, à longue portée, d'une sorte de modèle d'alexandrin avec lequel ou face auquel les autres poètes ont dû écrire. Le constant mais sinueux dialogue d'Aragon avec Racine a-t-il contribué à me conduire de l'un à l'autre ? Dans le détail des œuvres, sur lequel je reviendrai, évidemment non : j'ai lu il est vrai *Le Crève-cœur* et *Le Roman inachevé* dans les mêmes périodes où je découvrais Racine, mais je n'allais à l'époque guère loin dans la perception des phénomènes d'intertextualité, de citation ou de connivence... En revanche, que la puissance d'un vers, découverte pleinement chez Racine, m'ait rendu sensible à jamais à ce dont j'éprouvais pleinement les pouvoirs d'enchantement comme de déchirure, c'est certain. Et je me souviens d'avoir tout de même saisi la référence, quand j'ai lu pour la première fois « Je demeurai longtemps derrière un Vit-tel-menthe », mais la question de la tonalité ne m'a pas vraiment effleuré. Qu'Aragon sourie, profane en partie le vers fameux en modifiant Césarée en une eau minérale, me concernait moins que la fluidité de cet alexandrin, et la part d'aveu mélancolique que voile et révèle à la fois ici l'allusion. On n'est pas quitte en effet de ce vers pour avoir relevé sa part de renversement burlesque, qui

autorise aussi Aragon / Antiochus à confier ce que contenait d'errance, amoureuse et intellectuelle, la jeunesse qu'il évoque dans ce poème de 1956.

Autrement dit l'alexandrin n'est pas condamné à l'imitation vaine ou à la référence kitsch : mais il est vrai que des siècles de génies successifs ont considérablement couvert le champ, et qu'il est très difficile de faire entendre un timbre singulier, le son d'une démarche personnelle, dans des avenues si arpentées. Il faut être Aragon pour que certains vers portent la réalité d'aujourd'hui tout en disposant de la même allure d'évidence que dans les premiers temps où l'alexandrin avait triomphé du décasyllabe. « Oh la gare de l'Est et le premier croissant / Le café noir qu'on prend près du percolateur / Les journaux frais Les boulevards pleins de senteurs » : voilà qui est aussi naturel, dans son contexte d'évocation émue du Paris de Desnos, que « Retirez-vous, Seigneur, l'Empereur va venir » dans le sien, quand Junie prévient Britannicus de l'arrivée de Néron. L'alexandrin fait chanter les choses, mais son pas n'était nullement condamné à la majesté, ou ne le serait de nos jours à la seule parodie. Sans doute une prodigieuse souplesse réunit-elle Racine et Aragon, dans l'usage d'un instrument poétique plus divers et plus ouvert qu'on ne se le représente généralement, qui fut capable avec Racine d'exprimer aussi bien le chantage galant, le persiflage cruel, la menace, la puissance presque mythique du désir que la conquête du pouvoir ou la désolation majestueuse d'un roi privé d'un coup de son fils et de sa maîtresse. Aragon mentionne à juste titre, dans ses *Chroniques du bel canto*, ce que le vers de Baudelaire doit à celui de Racine. Il est permis de tirer ce fil : Mallarmé en hérite aussi, et est le seul sans doute à tenter de dépasser le « bord », d'excéder le sommet dont je parlais, au risque quelquefois de l'asphyxie ; lorsqu'il revient au vers compté, Aragon retrouve à son tour Racine, tantôt pour reconduire dans sa langue propre le mélange de délicatesse et d'intensité qui fait la puissance de son pathétique, tantôt pour restituer à l'alexandrin une discrétion de basse continue, soutenant les paroles sans les ensevelir sous la pourpre et l'hermine.

La versification est centrale ici, et c'est pourquoi Racine apparaît avec une intensité toute particulière chez Aragon durant la Résistance, lorsque sa poésie reprend (faut-il dire « racine » ?), mettons

« contact »...) avec le vers traditionnel. Auparavant, Racine agit bien plus souterrainement dans les cadences du poète et du prosateur. Vous citez *Les Aventures de Télémaque*, mais ce livre juvénile réécrit surtout Fénelon dans l'esthétique Dada. Si ma mémoire est bonne, Racine n'apparaît qu'une seule fois dans ce texte, à travers une citation très insolente : « Que savons-nous de l'avenir, substantif masculin qui désigne le temps futur, ce qui doit arriver en ce temps-là, notre destinée, la postérité (*Qu'à l'avenir/ Un silence éternel cache ce souvenir, – Rac*) ». Tout ici est profanation : le vers tronqué, le nom de l'écrivain écourté, enfin et surtout la vision de l'auteur classique dont la postérité consiste à avoir produit de beaux exemples pour éclairer les dictionnaires. C'est cependant bien moins à *Phèdre* que le jeune Aragon s'en prend ici qu'à une forme d'académisme et de docte neutralisation de la littérature. Aragon avait d'ailleurs très tôt assumé son admiration pour Racine, en lui attribuant la note de « 18/20 » quand Breton lui avait mis 11, Éluard 1, Soupault 6 et Tzara -25, dans un jeu de sondage sur les goûts littéraires publié dans *Littérature* en 1921. Mais cette admiration a surtout agi souterrainement dans la période Dada et surréaliste : la figure de l'auteur classique, ce qu'en a fait l'histoire de la littérature française, la célébration par ce qu'était l'université française brouillaient la possibilité de se réclamer de lui, si bien que l'amour, même ainsi affiché, ne pouvait guère se retrouver dans l'écriture. Seule peut-être la prose racinienne a pu trouver un écho dans les talents de polémiste déjà à l'œuvre chez le jeune Aragon. Passé le pensum élogieux des épîtres dédicatoires, les préfaces des tragédies offrent en effet un régal de réflexion esthétique et de querelle de circonstance, où l'on retrouve chez Racine la plume affûtée qu'il mit au service de sa lutte contre les condamnations jansénistes du théâtre. Mais sur ce point aussi, l'humour froid, la fausse concession, l'ironie mordante se retrouveront chez Aragon après la période des tracts explosifs et des invectives directes qui caractérisent ses débuts.

Tout change avec la Seconde Guerre mondiale, et le retour d'Aragon sur l'ensemble de la littérature française, qu'il va dès lors, et dans tous les sens qu'on voudra, *mobiliser* dans son écriture. Il serait trop long de proposer ici une étude de cette reconfigura-



tion esthétique bien connue. Notons seulement que, de l'éloge dans *Les Yeux d'Elsa* (« L'ombre de Jean Racine à La Ferté-Milon » compte parmi les motifs d'amour de la France) à l'extraordinaire extension romanesque de la tragédie *Bérénice* dans *Aurélien*, Racine se fait omniprésent. Aragon le relit, et rend compte de ses relectures, notamment dans le poème « Nymphée » : « C'est par désœuvrement que j'ai pris Mithridate / J'y lisais sans trop suivre un vers de temps en temps ». La référence joue son rôle dans la contrebande poétique par laquelle tisser le poème d'allusions interdites : Nymphée, où se déroule l'action de la tragédie, porte en 1942 le nom de Kertch, port de Crimée alors assiégé par l'armée allemande. Toutefois l'intertextualité ne se résume pas dans le poème à un clin d'œil transparent pour le lecteur contemporain ; toute l'intrigue de la pièce sert de filtre pour représenter la situation politique et militaire, si bien qu'Aragon, comme il s'en expliquera plus tard, expérimente ce qu'un contexte nouveau apporte d'inflexions et de sens à une œuvre classique. Il ouvre ainsi, sans forcément en avoir conscience, l'ère de la superposition des pré-occupations contemporaines aux enjeux d'un texte ancien, qui connaîtra une grande fortune dans le travail des metteurs en scène, pour le meilleur parfois, et, osons l'avouer, souvent le pire, quand l'alibi de la réactualisation devient prétexte à un maquillage anachronique, comme si la capacité d'un chef-d'œuvre à agir encore dans le temps présent passait par de superficielles transpositions. C'est pourquoi je pense que la question racinienne passe, plus profondément que dans chacune des nombreuses références explicites d'Aragon aux différentes tragédies, par la profonde infusion de l'écriture, et tout particulièrement du vers.

Le parcours de Racine chez Aragon, considérable, suit donc dans son mouvement une logique générale que l'on retrouve chez ce dernier pour bien d'autres motifs : les préférences littéraires, les connivences profondes sont présentes d'emblée, mais, comme vous le soulignez, elles se traduisent et se répercutent différemment dans son écriture selon les périodes et leurs enjeux. Racine est depuis toujours admiré sans que son esthétique puisse participer vraiment de la première création d'Aragon ; puis il est réellement *mis en œuvre*, d'une part parce qu'il est mentionné, mais

surtout parce que le chant de la résistance travaille avec le vers français et s’empare de l’apport racinien. Enfin, dans ce qu’il est convenu d’appeler le troisième temps de la création et de la vie d’Aragon, Racine poursuit son brasillage dans le feu poétique aragonien, mais se voit aussi interrogé selon les modalités du grand moment «réflexif», au sens aussi du miroir, que connaît l’œuvre d’Aragon après 1956. Je songe ici aux *Poètes*, où Aragon dialogue longuement avec *Andromaque*. Commentant un vers de sa «Complainte de Robert le diable», il en explicite clairement la source : «Je pense à toi Desnos Qu’est-ce que cela me dit Cela ne vous dit rien L’autre fois c’était Andromaque», renvoyant ainsi à Baudelaire : «Andromaque, je pense à vous!» Mais il poursuit : «il y a comme cela des tours de phrases qui font tour de chant» et, avec l’humour et la virtuosité de qui peut dialoguer avec les plus grands phares désormais, tout à la fois avoue certaine lassitude devant l’efficacité du vers hérité, et plaide cependant pour la continuelle réécriture qui caractérise la poésie : «La poésie est tout autant qu’invention plagiat». Comment mieux dire, dans ce superbe art poétique que constitue l’ensemble du volume *Les Poètes*, combien Racine a pu circuler dans la voix d’Aragon, par-delà même les phénomènes de réminiscence, et les citations qui les avouent? Mais le dernier Aragon ne s’en tient pas là. Aussitôt après le passage invoqué, la gouaille de bateleur qui marquait le texte passe évidemment au tableau déchirant des exilés et des vaincus. Andromaque ouvre la porte à la mémoire de la guerre d’Espagne, aux flux de la *Retirada*, puis à une confrontation du peu de poids des mots au regard de la brutalité des faits : «Andromaque ce bruit de bec», «Andromaque un mythe embrassant un micmac de sanglots», «Andromaque assurément c’était dans ce bruit de roues»... Il faudrait citer tout le texte, stupéfiant par le mélange, si aragonien, de rire parfois grinçant et d’ouverture soudaine sur la nuit la plus désespérée. Tant dans cette rêverie de 1959 que dans la longue réflexion sur la tentation théâtrale qu’est *Théâtre/Roman*, Racine conjugue désormais pour Aragon la beauté des vers au bilan de la tragédie de notre siècle, proportionnée à celle, jugée bien faible en comparaison, que représentait le théâtre classique. C’est là tout ce qui se joue en 1974 dans *Théâtre/Roman* entre la section «Je vais tuer

Britannicus» et celle, au titre très explicite, par laquelle le démarquage d'une formule rimbaldienne interroge devant l'Histoire la fascination pour Racine : « La tragédie est ailleurs ».

– Vous avez longtemps enseigné la littérature française à des lycéens. Cette part importante de votre vie a trouvé un écho dans votre Ode à la sortie du lycée, un poème magnifique où apparaît justement le nom de Racine. Ce nom devient comme l'emblème de tout ce que l'on peut avoir à cœur de transmettre de plus précieux à des jeunes gens et des jeunes filles, en un temps où leur avenir semble tellement obscurci : « Jeune gens l'avenir devant vous est couleur de charbon / Et je suis chargé cinq à six heures hebdomadaires de vous fournir des songes / Et peut-être des morceaux d'armes sans bien savoir jusqu'ou j'en aurais le droit... » Peut-être pourriez-vous mêler souvenirs et réflexions pour évoquer ici quelques aspects de la transmission de l'œuvre de Racine en milieu scolaire, tant dans sa pratique que dans ses enjeux ?

– Le premier souvenir qui me revienne, nécessairement, est d'ordre intime, quoique en contexte professionnel. J'étudiais *Bérénice* avec une classe de seconde que j'avais en partage avec la collègue d'anglais. Un jour, comprenant avec un mélange d'émerveillement et d'effroi ce qui se produisait entre nous depuis quelques semaines d'une amitié de moins en moins amicale, j'ai glissé dans son casier un papier où j'avais griffonné : « Pourrai-je, sans trembler, lui dire : je vous aime ? » Je ne peux pas me lasser de ce vers, creusé en deux fois par la finesse des *e* atones et prononcés devant des consonnes en un rythme en reflux qui figure si exactement celui de l'hésitation, de l'élan et de son arrêt, que connaît comme Antiochus tout cœur épris et empêtré dans ses aveux. La destinataire est devenue mon épouse, et ce billet doux d'un petit matin dans un casier métallique jaune et bleu explique aussi qu'elle figure, via un léger déplacement de sonorités de son prénom d'état-civil, sous celui de Bérénice dans mes poèmes, et par exemple dans l'« Essai de voix prise à un tiers » qui raconte précisément ce moment<sup>1</sup>.

Nous avons sympathisé notamment parce qu'elle fut la seule à ne pas trouver délirante la proposition que je faisais aux élèves : l'idée, toute banale à mes yeux mais apparemment nouvelle dans

1. Ce poème figure dans *Essais de voix malgré le vent*, Champ Vallon, 2004. Il a été repris dans l'anthologie *Odes dérisoires et autres poèmes*, Poésie / Gallimard, 2015. (N.d.l.R.)

l'établissement à dominante technique et professionnelle où nous exerçons alors, de faire lire une œuvre classique, versifiée, dans la langue du dix-septième siècle, avait suscité autour du nouveau venu une vague de sourires en coin devant tant d'inexpérience. La majorité trouvait une telle exigence vouée à l'échec, qu'elle attendait avec un peu de joie mauvaise pour des raisons qui relèvent pour une part des inégalités, de statut et de salaire qui traversent aussi une salle des professeurs. Ce fut évidemment l'inverse, et les adolescents, en très grande majorité des garçons, ont très vite confronté leurs propres émois à ceux des personnages de la tragédie, puis, ne s'en tenant pas à cette lecture naïve mais nécessaire, ont entendu et, je peux l'affirmer, savouré une langue dont, en toute bonne conscience et pour s'adapter à ce qu'on se figurait qu'ils étaient, on leur avait jusqu'ici barré l'accès. Je crains que cette situation, ancienne désormais puisqu'elle date du milieu des années 1990, n'ait pas connu partout de grandes évolutions. Racine est, avec quelques autres classiques (témoin l'affaire liée aux déclarations d'un président de la République concernant *La Princesse de Clèves*), mais peut-être au plus haut point tant il en est le symbole, la victime d'un effet de ressac dans l'institution scolaire. Parce qu'il représentait l'essentiel de la culture littéraire traditionnelle, il est un temps apparu nimbé de poussière, et a vécu un purgatoire proportionnel à son règne ou à la dyarchie qu'avec Corneille il s'agissait d'analyser dans de sempiternelles confrontations entre le tragique politique et le tragique des passions, dont la recherche universitaire a montré d'ailleurs toute l'inexactitude les concernant. Car Racine est aussi profondément politique... Cette défiance au nom de la modernité est sans doute un peu moins répandue désormais, et je sais que de nombreux collègues continuent de l'enseigner ; mais l'observatoire général dont je dispose à présent<sup>1</sup> me permet d'affirmer qu'il l'est beaucoup moins que Beaumarchais ou que Marivaux. Bien évidemment l'école ne peut pas tout faire, et ces deux auteurs ne manquent pas non plus de génie. Mais je suis frappé plus encore par la fragilisation des études universitaires. Alors que Racine fut l'objet, on s'en souvient, de

1. Olivier Barbarant est actuellement le doyen du groupe des Lettres de l'Inspection générale de l'éducation, du sport et de la recherche. (N.d.l.R.)

débats critiques qui se jouaient à travers lui, ou de recherches qui ont profondément renouvelé sa compréhension dans la deuxième moitié du vingtième siècle, la raréfaction des thèses, celle des postes en littérature française classique conduisent certains jeunes chercheurs à trouver refuge outre-Atlantique, et des professeurs à nouer de fructueux partenariats avec l'étranger. L'un d'entre eux m'a confirmé que le Japon manifeste un véritable intérêt pour le classicisme français : preuve peut-être que le raffinement dans la codification, la violence ritualisée dialoguent profondément chez Racine avec le Nô ? Mais preuve aussi, par le nombre, que l'intérêt légitime pour les littératures actuelles ou comparées, qui furent longtemps minorées dans l'institution, ne devrait pas se transformer à terme en quasi-monopole. Nous peinerons, dans le secondaire, à transmettre Racine si un jour la recherche ne s'y consacre plus ; pour l'heure, les programmes des concours de recrutement des professeurs lui assurent une place encore importante.

Au lycée, je crains qu'une autre raison de la moindre résistance de Racine ne tienne justement à la versification, plus encore qu'à la difficulté d'enseigner convenablement la question du tragique, et même qu'à l'évolution historique par laquelle la langue classique s'éloigne de nous au point qu'on la croit devenue aussi opaque pour les élèves que pouvait l'être, pour notre génération, celle de la première Renaissance, quand nous peinions à lire des Rabelais non transposés. Ce serait pourtant, pour des professeurs toujours en quête de temps, un grand atout que de pouvoir enseigner à la fois le théâtre, et quelques connaissances nécessaires pour la lecture de la poésie ! Ajoutons enfin des motifs idéologiques. Ce que les anciennes histoires de la littérature française appelaient le Grand Siècle, ce n'est plus l'âge classique, mais clairement celui des Lumières, par lesquelles l'école, plus ou moins consciemment, veut retrouver et espère transmettre des valeurs. Lors de la précédente réforme de la voie professionnelle, en 2009, alors que le programme de français ne souhaitait pas procéder par périodisations, une seule époque a été ainsi imposée politiquement, donnant lieu à un objet d'étude très clairement libellé : « Les philosophes des Lumières et le combat contre l'injustice ». Face à la nouvelle édification, Racine est merveilleusement irrécupérable, et je ne sou-

haïterais pas qu'on en fasse une lecture mettant en garde contre les conduites à risques...

Mais il est certain que la constance avec laquelle le monde du théâtre a toujours continué de porter Racine, l'abondance des mises en scène, son omniprésence dans la réflexion dramaturgique (que l'on songe à Vitez, à Mesguich, tout récemment à Stéphane Braunschweig, parmi tant d'autres) ont mis à disposition des représentations, mais aussi des captations, qui servent souvent de socle pour l'enseignement du théâtre. À l'étude exclusivement textuelle, assortie pour les plus chanceux d'un passage final à la Comédie-Française, qui prévalait autrefois, succède une pédagogie soutenue par tous les moyens du numérique : on peut entendre le théâtre, le voir, s'arrêter sur une scène, rentrer par la dramaturgie (au risque quelquefois de substituer le visionnement à la lecture). Ce sont là autant d'éléments favorables. La réforme actuelle des programmes de lycée passe par une proposition nationale de douze œuvres, qui a fait beaucoup débat, mais qui a le mérite de s'opposer à ce qui était en train de se dérouler : par souci aussi généreux qu'on voudra d'adaptation aux élèves, la création de deux cultures séparées, l'une pour les établissements de centre-ville, circulant dans l'histoire littéraire, l'autre ne mettant l'accent que sur le contemporain, et très souvent sur des thématiques censées attirer les élèves, comme si l'école n'avait pas pour mission essentielle d'extraire du monde et de forger des rêves, autant que de le réfléchir et, comme on dit, de s'y « insérer ». Dans cette liste nationale, *Phèdre* figure pour les classes générales. Il sera intéressant d'observer, en fin d'année, combien de professeurs l'auront retenue, face au choix qui leur est proposé pour le théâtre : *Le Mariage de Figaro* et *Oh ! les beaux jours* (reconnaissons que la concurrence est rude).

Mais il n'est pas que les œuvres intégrales : Racine peut aussi figurer dans des groupements de textes, et je fais le vœu que ce sommet de langue, encore une fois l'un des possibles du massif montagneux, puisse avoir été rencontré et éprouvé par tous les élèves, au moins une fois au fil de leur scolarité. Les élèves de lycée technologique (pour lesquels cette année la liste privilégie Molière) ont ainsi tout loisir en ce moment de le découvrir sous cette forme, en attendant qu'une autre œuvre leur soit proposée.