



**HAL**  
open science

## La poésie de Guy Goffette : une intimité anonyme

Isabelle Chol

► **To cite this version:**

Isabelle Chol. La poésie de Guy Goffette : une intimité anonyme. *L'information littéraire*, 2006, 4, pp.28-34. halshs-01292860

**HAL Id: halshs-01292860**

**<https://shs.hal.science/halshs-01292860>**

Submitted on 20 May 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La poésie de Guy Goffette : une intimité anonyme

L'œuvre du poète contemporain Guy Goffette <sup>1</sup>, placée sous le signe de Verlaine et de Rimbaud <sup>2</sup>, interroge, ou plutôt parcourt l'espace laissé vacant par le refus de la domination d'un sujet conçu comme substance et identité, inscrit dans la sphère psychologique individuelle. Évoquant le réel le plus quotidien, elle fait le choix du simple et du banal, qui construisent alors un espace habitable.

Les titres des recueils – *Solo d'ombres*, *Nomadie*, *Éloge pour une cuisine de province*, *Un Manteau de fortune* – témoignent ainsi d'une double tension de l'œuvre entre le parcours et le repli, l'extérieur et l'intérieur, que figure *la maison d'exil* <sup>3</sup>. Plus encore, la cuisine de province, lieu de l'intimité devient l'espace même du don poétique – et de l'éloge – dans ce qu'il présente de plus humble, espace où le silence permet l'émergence d'une voix, aux modulations diverses.

Entre absence et présence, le sujet poétique, dans l'œuvre de Guy Goffette, réfracte ses multiples modalités d'inscription possibles, du choix de la non-personne au *je* affiché <sup>4</sup>, devenant tour à tour *nous* ou *tu*, au fil des poèmes. Et si le poète ne souhaite pas être *rangé sous une de ces éti-*

*quettes* [...], *néo-lyrisme*, *poésie du quotidien* <sup>5</sup>, si ses textes sont *a priori* disparates du point de vue énonciatif, un sujet poétique émerge cependant, en ces variations mêmes, de ces miroitements. Le discours se fait circulation de voix, susceptible de délimiter en retour un espace poétique. Il reformule la fonction d'accueil et d'adresse du poème, rendue possible par l'espace intime que devient le recueil.

C'est donc aussi ce cheminement que nous souhaitons analyser ici, comme *construction du sujet lyrique par son discours ou le croisement de plusieurs voix* <sup>6</sup>, mais encore comme construction d'un espace poétique ouvert par le mouvement même de l'émergence du sujet en devenir.

### Les lieux de l'intimité

Poète du plus simple, poète du repli, de la province, Guy Goffette n'en est pas moins celui pour qui l'exil ou le simple déplacement ont une importance. Si ses textes réitérent sans cesse ce constat emprunté à Rimbaud, *On ne part pas* <sup>7</sup>, c'est que le voyage est moins considéré comme un déplacement n'ayant pour ligne d'horizon que le but à atteindre <sup>8</sup>, que comme départ et *voyages à l'aveugle* <sup>9</sup>. Le sens du voyage ne réside alors plus dans sa direction et son objectif mais dans ce qu'il est lui-même, par essence, mouvement, errance. Et c'est au retour qu'il conduit : *Je fus longtemps moi aussi exposé à l'errance, jusqu'à ce qu'un poète, mort il y a un siècle et des poussières, Verlaine, ce fils prodigue de*

1. Les ouvrages de Guy Goffette cités dans cet article sont les suivants :

– Recueils de poèmes :

*Le Pêcheur d'eau*, Paris, Gallimard, 1995.

*Éloge pour une cuisine de province*, suivi de *La Vie promise*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000. La première édition de *Éloge pour une cuisine de province* date de 1988 (Champ Vallon) et celle de *La Vie promise* de 1991 (Gallimard).

*Un Manteau de fortune*, Paris, Gallimard, 2001.

*Solo d'ombres*, précédé de *Nomadie*, Paris, Gallimard, 2003 (abréviations : SO et N). La première édition de *Solo d'ombres* date de 1983 (Ipoméie).

– Récits :

*Verlaine d'ardoise et de pluie*, Paris, Gallimard, 1996.

*Partance et autres lieux*, Paris, Gallimard, 2000.

*Une Enfance lingère*, Paris, Gallimard, 2006.

2. Entre Paul Verlaine, *ce fils prodigue de l'Ardenne et de la pluie* (*Partance et autres lieux*, *op. cit.*, p. 55), Arthur Rimbaud, né à Charleville, et Guy Goffette, né dans les Ardennes Belges, le lien est biographique. Mais les références de ce dernier à ces prédécesseurs dépassent ce point commun anecdotique. Elles sont nombreuses dans l'œuvre, des titres de récit (*Verlaine d'ardoise et de pluie*, *Une Enfance lingère*) à ceux des poèmes : « Défense de Verlaine », « (Rimbaud de Noël) » ou « (Faux Lélian) » (*Un Manteau de fortune*).

3. « La Maison d'exil » est le titre d'une section de *Nomadie*.

4. Un poème de *Solo d'ombre* (*op. cit.*, p. 91) est introduit par la forme insistante « Moi je », aussitôt abandonnée après le blanc – vide permettant le renversement – au profit d'une nomination impersonnelle.

5. Guy Goffette, « Comme un je de caresse », dans *Poésie d'aujourd'hui*, 2<sup>e</sup> rencontre de Chédigny, Touts, Farrago, 2000, p. 38.

6. C'est ainsi que Dominique Rabaté présente l'un des aspects de la poésie lyrique, supposant que le sujet lyrique n'est pas un *donné* mais un *procès* (« Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figure du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 67).

7. Le titre de *Partance* est complété par cette citation (*op. cit.*, p. 11) reprise dans la neuvième section du récit. Le poème « Ô caravelles », de la première section d'*Un manteau de fortune* (*op. cit.*, p. 11), est aussi placé sous le signe de cette formule. Dans le même recueil, elle est présente à l'intérieur du poème « Adieu château », de la section « Blues à Charlestown ».

8. Guy Goffette évoque avec distance ces « voyages [...] réduits à cette caricature moderne qui fait que l'essentiel n'est pas de partir mais d'arriver, et le plus vite possible, qu'importe la pluie, le vent, la poussière de la route, les mouvements du paysage et ceux de l'âme en marchant. » (*Partance et autres lieux*, *op. cit.*, p. 36).

9. Guy Goffette, *Partance et autres lieux*, *op. cit.*, p. 36.

*l'Ardenne et de la pluie, me ramène au pays des loups gris, des sapins bleus et du tabac.*<sup>10</sup>

Si les récits de *Partance* évoquent le voyage, c'est d'abord en tant que posture du sujet, sujet instable, incertain. L'errance et le retour qu'elle suppose sont alors remplacés par le voyage immobile : « *Avant, je rêvais de partir pour partir et revenais toujours. Je pars sans bouger à présent, et il n'y a pas de retour. On ne part pas* écrivait Rimbaud, *ce qui pourrait s'entendre aussi par : on ne cesse de partir, et les vrais voyages ne sont pas ceux qu'on croit* ». <sup>11</sup> L'immobilité est figurée par la caravane au fond du jardin, baptisée « Partance » <sup>12</sup>. Que le sujet soit sur le retour ou en partance, le lieu où se croisent les chemins de son existence, où se rencontrent ses trajectoires poétiques, demeure cette province évoquée dans *Éloge pour une cuisine de province*. Le lieu est celui de l'enfance, de l'intimité, espace premier dont la profondeur enclose s'oppose à l'horizontalité du déplacement, comme la nuit au jour :

*La nuit peut bien fermer la mer  
dans les miroirs : les fêtes sont finies  
le sang seul continue de mûrir  
dans l'ombre qui arrondit la terre  
comme ce grain de raisin noir  
oublié dans la chambre de l'œil  
qu'un aigle déchirant la toile  
enfonce  
dans la gorge du temps*

« Goya » (*Éloge pour une cuisine de province*, p. 40)

L'écriture de Guy Goffette est placée sous le signe de cette double tension, entre le départ et le retour, le lieu de l'exil et le lieu de l'origine, mais encore entre le monde ouvert et l'espace fermé, le mouvement et l'immobilité. Le mouvement est celui du corps, de l'émotion devenant chant et retrait ou silence.

Les textes de *Partance et autres lieux* associent ainsi le départ, comme moment à venir, à un espace, celui de l'intimité que représente l'intérieur de la caravane. Dans les autres livres, les lieux évoqués relèvent aussi de la délimitation d'un espace intime : *la maison à veilleuse rouge dans l'impasse*<sup>13</sup>, *la cuisine où tout repose dans la maison qu'on a quittée*<sup>14</sup>, *le jardin plein de mousse aux parfums emmêlés*<sup>15</sup>. Bien des textes participent alors de la nomination

lyrique<sup>16</sup> du lieu : le sujet se met à distance et ce qui relève de la circonstance prend une valeur plus essentielle, que construit l'emploi récurrent de l'article défini<sup>17</sup>. De la cuisine de l'enfance, située dans le passé, à celle que désigne le texte, au présent, le parcours est celui de la disparition du sujet anecdotique, dans un mouvement que consignent les textes construits à partir d'une double localisation temporelle, marquée par l'imparfait et le présent de l'énonciation. Ainsi, le changement temporel est mis en valeur, dans « *Crépuscule, 2* » et « *Crépuscule, 3* »<sup>18</sup> par le déictique *À présent* :

*CREPUSCULE, 2*

*La maison à veilleuse rouge dans l'impasse  
tu attendais de grandir, le cœur  
et les doigts tachés d'encre  
pour y chercher des roses  
À présent qu'une route à quatre bandes  
la traverse tu es entré toi aussi sans savoir  
dans la file qui fait reculer l'horizon  
où cet enfant t'appelle qui n'a pas pu grandir  
portant jour après jour en ses mains sombres  
le bouquet rouge au fond du ciel  
que tu n'as pas cueilli*

Mais si la rupture est manifeste, comme disparition d'une partie de soi, la présence du sujet, mis à distance dans le *tu*, en refuse la négation. Dans les textes où le mode énonciatif privilégie la non-personne, le sujet de l'énonciation s'inscrit dans la forme déictique *voici*. C'est encore Verlaine qui est convoqué – on se souviendra du début de « *Green* » –, et non pas Baudelaire ou Apollinaire qui privilégient dans leur œuvre le présentatif *il y a ou il est*. *Voici* suppose une proximité du monde concret, que transcrit ce poème du *Pêcheur d'eau* :

*9 heures en mars*

*Mais revoici la cuisine et son train  
d'ombres cassées par la fine lumière  
de mars. [...]*

Le texte est une parole qui offre. L'emploi en début de poème de la coordination *mais*, inverseur d'orientation du discours, marque plus encore une rupture, au niveau de l'énoncé<sup>19</sup>

16. Nous reprenons ici l'une des trois modalités du lyrisme évoquées par Wolfgang Kayser dans *Das sprachlich Kunstwerk*, Bern, A. Francke, 1948, p. 340.

17. Voir à ce sujet l'étude de Laurent Jenny, dans *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 50.

18. *Éloge pour une cuisine de province*, *op. cit.*, pp. 35 et 36.

19. Le procédé qui consiste à inscrire un avant-texte qui est l'en-deçà de la parole est fréquent : les adverbes et conjonctions placés en début de texte (« *Et puis un jour vient encore, un autre jour* », dans *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 15 ; « *Et dire que le printemps* », *ibid.*, p. 29) renvoient ainsi à cet autre aspect du sujet, lié au passé ou plus largement à l'expérience à partir de laquelle et contre laquelle émerge une parole poétique.

10. *Ibid.*, p. 55.

11. *Ibid.*, p. 29.

12. *Ibid.*, p. 18.

13. Dans « *Crépuscule, 2* », *Éloge pour une cuisine de province*, *op. cit.*, p. 35.

14. Dans « *Un rien l'habille* », *ibid.*, p. 101.

15. Dans « *Les vagabonds* », *ibid.*, p. 102.

(entre l'absence et la présence du lieu), et de l'énonciation (entre le silence et la parole). Présence du lieu, présence de la parole, elle donne au texte une valeur illocutoire. La réalité concrète, objective, est intimement mêlée à une subjectivité fondamentale, qui se construit dans la répétition : les locutions *et puis, une fois de plus, une fois encore* ainsi que certains mots, comme *la cuisine* de province, sont réitérés.

La cuisine, lieu de l'enfance, devient le lieu de l'écriture poétique, le lieu vers lequel convergent les poèmes :

*Le jardin est entré dans la cuisine  
avec le cheval ivre et le ruisseau lointain  
parce que la table était ouverte  
à la page la plus blanche de l'été  
là où convergent toutes ces routes  
que tisse le poème  
pour l'aveugle immobile  
mains posées sur le bois  
la pointe du couteau fichée dans la mémoire.  
(Éloge pour une cuisine de province, p. 57)*

L'intimité est alors construite dans le poème, par l'évocation de ces lieux devenus corps, *corps large ouvert avant l'aube*, giron maternel. Et la cuisine suscite l'émergence d'une *voix de sucre candi*<sup>20</sup>. Elle permet de retrouver, dans la sensation, l'enfance révolue. Le poème ne peut alors être prospection ou introspection de ce qui est absent, mais il creuse cette absence même, pour se retrouver au plus près de l'émotion première suscitant l'émergence d'une voix à partir du silence. Une section d'*Éloge pour une cuisine de province* s'intitule en effet « Une montagne de silence », le silence de celui qui ne parle pas encore, *une montagne de silence à traverser*<sup>21</sup> le temps du poème. Le sujet poétique est ainsi moins une instance stable que ce qui naît d'un mouvement, d'un déplacement, à partir d'une rupture consommée :

*La cuisine, Icare y fut aussi  
avant de fondre sur la mer – aigle  
et proie de l'aigle –  
[...]*

« Jeunesse d'Icare » (*Éloge pour une cuisine de province*, p. 67)

L'expérience de l'enfance, située, prend une valeur plus essentielle et générale. Dès lors que le lieu de l'intimité, la cuisine, peut permettre d'évoquer Icare, le sujet poétique peut devenir aussi sujet mythique. Mais, en retour, la figure d'Icare, fréquemment convoquée dans l'œuvre, en ce qu'elle représente l'orgueil de l'homme, anéanti, participe d'une réflexion sur l'humilité, que suppose toute intimité. Les textes de la « Montée au sonnet », dans *La Vie promise*, évo-

quent cette tension entre une poésie tentée par l'élévation et la nécessité d'une humilité :

*De ces mots de rien, de peu, ces verbes  
ramassés par la route et traînés dans la pluie  
comme les papiers gras de la fête à l'aube,  
dans l'herbe écrasée*

Les *mots de peu*, le registre à l'occasion familial, les comparaisons et métaphores empruntées au quotidien le plus concret<sup>22</sup> constituent cette humilité de la poésie et du sujet. Les lieux de l'intimité sont aussi les lieux du langage simple où l'humilité devient retrait<sup>23</sup>, qui est aussi retrait du sujet en tant que singularité : *C'est moi l'anonyme* écrit le poète<sup>24</sup>. Mais l'effacement du sujet n'est pas une dépersonnalisation. L'anonymat n'exclut pas ce qui constitue une des modalités poétiques et lyriques, l'exclamation, dont il conserve la charge émotive : *Aimer ô l'infinif amer*<sup>25</sup>. Poésie de l'être-au-monde, elle construit alors une place pour le sujet, dans l'intimité d'un lieu et de la langue :

*Prendre langue dans une histoire  
qu'on aura vécue du bout du cœur à peine  
Si riche d'aimer qu'on se dise en poèmes  
on manque de mots pour louer l'Autre  
de jour en jour plus poignante piège ouvert  
ou porte sur notre propre désert  
Ainsi consens-tu au premier visage  
qui s'arrête fût-ce une photographie  
que le voyage d'écrire au moins se poursuive  
et que la voile d'horizon  
linceul de tant de vies  
un vent furieux la déchire*

« Envoi », de « Herbertstrasse » (*Éloge pour une cuisine de province*, p.124)

### La modulation d'une voix

*Que le voyage d'écrire au moins se poursuive*. Le voyage à travers les lieux est aussi un voyage au pays des mots et de la langue. Le sujet poétique et le lieu se confondent alors : *un*

22. Ainsi en est-il de ces quelques exemples, extraits de *La Vie promise* : « le fuyard surpris dans son élan / comme un chaton qui retombe sur ses pattes » (*op. cit.* p. 271), « cet homme / debout sur l'horizon qui charge les nuages / dans sa brouette » (*ibid.*, p. 203).

23. Muriel Louâpre, dans son article « Dans les plis du *Manteau de fortune* de Guy Goffette » (dans *Poétiques et poésies contemporaines*, sous la direction de Daniel Guillaume, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 350), montre, à partir des faits de modalisation, comment s'élabore un tel mouvement de retrait.

24. Dans *Solo d'ombre*, *op. cit.*, p. 127. Guy Goffette écrit encore dans *Vingt Poètes pour l'an 2000* (Paris, Gallimard, coll. « Folio / Junior », 1999, p. 102) : « la poésie est anonyme, elle souffle où elle veut. »

25. *Éloge pour une cuisine de province*, p. 42.

20. *Éloge pour une cuisine de province*, *op. cit.*, p. 105.

21. *Ibid.*, p. 90.

poète, *c'est toujours un pays qui marche*<sup>26</sup>. Et ce pays ne saurait se concevoir que comme cette relation étroite entre une émotion et son expression :

Voilà d'où je viens, voilà mon terreau musical : l'émotion primaire, oui, au premier degré. Je sais, les larmes sont passées de mode. Tant pis, je suis un béotien – c'est ainsi du moins que me traitent ceux de mes amis qui ne jurent que par Weber, Monteverdi et compagnie, mais je ne jure pas, moi, ni par X ou Y. Je vais seulement où le pas me porte, insoucieux des gloires figées dans la cire, l'oreille plus près du cœur que de la tête<sup>27</sup>.

Ce qui demeure de cette marche, c'est alors la modulation d'une voix. Par-delà les variations du sujet d'énonciation dans les marques grammaticales, le sujet poétique est d'abord une instance émotive et émue, sensible, voire sensuelle dès lors que le lieu est corps. Les sensations visuelles, auditives – des voix, des rires –, olfactives – comme cette « *odeur entêtée du lilas*<sup>28</sup> – manifestent la présence du monde sensible et donc celle du sujet. *Odeur entêtée* et non pas *entêtante* : la métaphore personnifiante déplace ainsi la référence subjective. *Mon paysage poétique est sensuel* précise Guy Goffette dans « Comme un je de caresse »<sup>29</sup>. Le sujet poétique réside dans cette sensualité qui est la poésie même :

La poésie que j'aime a un corps, un ventre, des cuisses, un sexe [...] Elle a du souffle, elle peut chanter, crier, grogner, traverser la langue ou la renverser<sup>30</sup>.

Dans un mouvement de débordement, de sortie de soi permettant l'extase – *le rêve de la mer sauvage / dans le corps dépossédé*<sup>31</sup> – le sujet de l'expérience sensible devient sujet poétique. Partant, il est la poésie même qui *sait rire et pleurer, qui fait l'amour avec la langue qu'elle caresse, écorche, enflamme, gifle, apaise*<sup>32</sup>.

Les lieux de l'intimité dessinent alors un paysage et circonscrivent un pays où habiter :

*Te voici soudain plus paumé que l'horloge de bois  
Dans la cuisine surchauffée au transistor*

« Génération », (*Éloge pour une cuisine de province*, p. 68)

La comparaison réunit l'une des modalités d'expression du sujet, le *tu*, et l'objet familier du lieu intime. Plus encore, le sujet s'approprie l'objet :

*Premier essai du printemps sur la neige  
tu sors ton visage éteint, la carcasse  
que l'hiver a rouillé et qui grince au-dedans  
(...)*

*et pourtant tout a changé  
l'arbre au bout du pré est un arbre  
vers lequel tu marches léger :  
c'est toi qui portes ses feuilles*

« Mars 1984 », (*Éloge pour une cuisine de province*, p. 53)

Marcher vers la réalité extérieure, c'est alors se l'approprier et plus encore s'extérioriser soi-même. Tel est en fin de compte le mouvement de l'émotion : une sortie de soi<sup>33</sup>. Plus largement, l'émotion primaire et l'*extase*<sup>34</sup> constituent en quelque sorte les symptômes ou la pulsation du sujet poétique hors de soi, tissant un lien entre les différentes formes d'énonciation, entre le monde, la langue et le sujet de l'expérience sensible, lien qui annule la répartition des actants en objet (le monde), sujet et moyen (la langue).

Entre retrait et attrait, la présence du sujet poétique prend corps dans cette rencontre entre l'objectif et le subjectif, le monde extérieur et le monde intérieur. Ainsi, la fenêtre est cet espace où le dehors et le dedans se rencontrent, et *par la porte ouverte la lumière / un instant se fait chair et frissonne*. L'espace transitoire est celui de l'émotion, vibration du corps qui *s'incarne dans la chair des mots*<sup>35</sup>, corps d'un sujet anonyme, donc générique, et tout autant particulier comme le montre l'emploi de *quelqu'un* et *chacun* :

(...) et s'il s'écarte parfois c'est pour laisser à sa place une fenêtre ouverte où quelqu'un appelle invisible et chacun croit l'entendre dans sa langue<sup>36</sup>.

La chair des mots est une *modulation infinie*. La modulation de l'émotion par et dans le langage devient chant. La qualité sensible est ainsi sonore. Elle relève des glissements jouant de l'homophonie et de la paronomase qui réactualise le lien entre la mer et l'amer, la mort et l'amour. Elle tisse une intertextualité avec la poésie baroque et ses entrelacs multiples, que l'on peut aussi lire dans l'allégorie reformulée de la mort et du jardin (*Le Pêcheur d'eau*, p. 33) :

*Mais la mort a passé sa main lourde  
dans la chevelure des étés*

*et le dernier soleil a fait une torche  
devant nous des oripeaux de tilleuls,*

*éclaboussant de pourpre et d'or  
le jardin fermé de notre amour*

26. Verlaine *d'ardoise et de pluie*, op. cit., p. 28.

27. *Partance et autres lieux*, op. cit., p. 73.

28. *Éloge pour une cuisine de province*, op. cit., p. 103.

29. « Comme un je de caresse », dans *Poésie d'aujourd'hui*, op. cit., p. 38.

30. *Ibid.*, p. 38.

31. *Éloge pour une cuisine de province*, op. cit., p. 96.

32. *Ibid.*, p. 38.

33. Cf. Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1998.

34. *Éloge pour une cuisine de province*, op. cit., p. 79.

35. Michel Collot, op. cit., p. 28.

36. *Éloge pour une cuisine de province*, op. cit., p. 39.

*et nos yeux d'habitude, puis la brume  
est venue, et tes larmes, et l'hiver*

*accrochant aux barbelés de l'horizon  
la robe du premier bal, la robe*

*sans couture et la promesse non tenue  
de changer l'eau des jours en vin,*

*de changer l'eau, chaque jour,  
et la soif, et la mer,*

*l'amer visage du monde,  
chaque jour*

*– en vain.*

La conjonction de coordination *et*, doublée de l'adverbe *puis*, manifeste ce lien et l'aspect successif de la lecture, qui est aussi celui de l'expérience musicale. Celle-ci est profondément inscrite dans les textes, qu'il s'agisse des réflexions de *Partance* sur l'émotion primaire conçue comme le *terreau musical* du sujet, ou des références intertextuelles plus ou moins explicites qui parcourent l'œuvre poétique. *Terreau*, ou *humus*, l'émotion primaire est étroitement liée au territoire, celui de la province ou celui que constitue toute expérience sensible. La métaphore du *terreau*, suggérant l'*humus*, ramène encore le poète à ce qui demeure fondamental, l'humilité.

En souvenir de Rimbaud ou de Verlaine, en écho à ce *terreau musical*, l'écriture de Guy Goffette prend corps dans les glissements sonores et renoue avec la musicalité du texte, écriture d'un *poète-aède*, pour qui importe avant tout la question lyrique de la voix, du rythme et du chant<sup>37</sup>. Les modulations du chant et du rythme sont multiples. L'œuvre est d'abord une suite de variations autour des formes attestées de la versification. Elle privilégie le mètre pair dans les « vieux dizains »<sup>38</sup> ou, au contraire, les formes impaires, plus proches de l'émotion primaire née de l'expérience sensible : *la pluie sur le toit chante sans effort, et son vers est impair et passe en sautillant*<sup>39</sup>. Treize encore et non douze ou quatorze : ce vers initial d'un poème de *La Vie promise* répond à l'*espace innombrable des étoiles* qui clôt le texte. C'est donc sous le signe de la diversité et de la variation que sont placés les textes de Guy Goffette ; cette diversité est celle du réel et des formes poétiques, qui ne sauraient se satisfaire du seul nombre fixé, c'est-à-dire d'un système métrique régulier, parce qu'il présente le risque de laisser à l'orée du texte ce qui échappe au dénombrement et à la finitude.

37. C'est ainsi que Jean-Claude Pinson définit le *poète-aède*, dans *Habiter en poète* (Paris, Champ Vallon, 1995, p. 56).

38. Les « vieux dizains » sont une section d'*Un Manteau de fortune*.

39. *Partance et autres lieux*, op. cit., p. 27.

Le rythme se construit encore à partir de discordances, toutefois atténuées par une certaine homogénéité visuelle des vers. Si la plupart des textes introduisent une concordance entre l'unité syntaxique et l'unité typographique, d'autres au contraire proposent une discordance, notamment dans le recueil *Un Manteau de fortune* :

*Le corps de l'homme en proie  
à l'errance s'habitue vite  
au visage nombreux de la mort :  
fatigue, dégoût, ruine de tous*

*projets, ces promesses pas à pas  
qui reculent, s'enfoncent dans l'hier  
et la nuit. Sur quoi vient la rouille  
du moindre geste. On dirait*

*qu'elle se pose comme une feuille  
quand le sang ne veut plus courir,  
à bout de tant de regrets, remords,  
souples, ce qu'on porte malgré soi :*

*l'encombrant bouclier des vaincus.*

« Parenthèse noire » (*Un Manteau de fortune*, p. 33)

Ce qui est rejeté au début du vers suivant, c'est l'*errance* et les *projets*, deux termes qui évoquent un mouvement. Mais ce mouvement n'est pas le cheminement régulier. L'*errance* suppose à elle seule un parcours dont l'orientation est aléatoire. La proposition subordonnée relative *qui reculent*, placée en début de vers, fait écho à la *ruine de tous les projets*. Dans l'un et l'autre cas, le terme positif, *projet* ou *promesse*, est dissocié du mot porteur de négativité, *ruine* ou *reculent*. Cette construction met en valeur une opposition sémantique. Elle réunit aussi dans le même vers ce qui suppose une intention (*projets*) doublée d'une attention (*promesses*), vouées à l'échec. Le rythme du poème est alors celui de cette expérience de la déception de l'homme, c'est-à-dire de tout sujet. Il fait alterner la régularité – lié ici à la reprise de la forme du quatrain – et l'irrégularité, la concordance et la discordance.

La particularité de l'œuvre réside ainsi moins dans chacun de ces faits isolés que dans leur coexistence. Elle introduit une tension entre le trébuchement et le pas régulier de la marche, et fait du sujet poétique non pas un centre unificateur mais une instance qui se diffracte en réfractant ses diverses modalités d'inscription possibles.

Le sujet poétique retrouve place dans le chant, sans pour autant en constituer la source ou l'origine stable : *on m'excusera d'avoir le blues et qu'il me chante : je ne l'ai pas fait exprès*, écrit-il dans *Partance*<sup>40</sup>. Reformulant le lien entre le poète et le chant, l'expression *il me chante* engage une autre

40. *Op. cit.*, p. 64.

posture du sujet. Elle instaure une nouvelle transitivité dans la mesure où la première personne devient prédicat. *Il me chante* peut supposer l'adresse : *me* est complément d'objet indirect, sur le modèle de la forme *il me parle*. L'expression formule encore une transitivité directe : l'objet du chant, son thème, devient le locuteur, permettant l'émergence du sujet lyrique<sup>41</sup>. La dissociation entre le chant et le sujet devenu objet maintient un lien, transitif, qui est celui de l'adresse et de l'éloge. Le sujet poétique, à l'horizon du texte, est ce vers quoi tend le chant, évitant l'enfermement dans le solipsisme. Le sujet se diffracte encore en ces voix multiples qui l'accompagnent comme autant de miroirs.

### La voix des miroirs, les voix de l'intimité autre

Il s'agit maintenant de revenir sur les différentes voix qui traversent les textes et inscrivent un sujet lyrique tel que le présente Jean-Michel Maulpoix :

Le sujet lyrique ne se reconnaît pas, comme le sujet pensant, dans l'unité stable du « cogito », mais se diffracte et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits.<sup>42</sup>

*Nomination lyrique, dialogue lyrique, parole chantée*, les trois strates de l'expression lyrique que distingue Wolfgang Kayser<sup>43</sup> sont ainsi représentées dans l'œuvre de Guy Goffette, du moins apparemment, si l'on s'en tient au repérage du jeu des pronoms. Mais nous avons pu observer comment, dans la *nomination lyrique*, le sujet qui *se met à distance de lui-même* prend corps dans l'expérience sensible qu'elle ne cesse de réitérer. De même, si, dans la *parole chantée*, le *je* reste près de lui-même en s'exprimant par le chant, celle-ci produit aussi une objectivation du sujet, parce que le sujet poétique est exprimé par le chant et ne se confond donc plus avec le *je* producteur de l'énonciation. Enfin, le *dialogue lyrique* dans lequel le *je* devient *tu*, dans ce que Wolfgang Kayser analyse comme un dédoublement devenant monologue, est lui-même réorienté. Sujet métonymique pour le *nous* – le singulier étant inclus dans l'universel –, enallage de personne pour le *tu*, telles sont les interprétations rhétoriques que l'on peut proposer à première vue pour certains emplois.

Mais, dans un poème comme « Tutoyons-nous » (*La Vie promise*), le *nous* est aussi plus simplement cette association du *je* et du *tu*, adresse oblique aux lecteurs, *amis*. Et si dans les poèmes d'*Éloge pour une cuisine de province* qui évoquent la rupture entre le passé et le présent, le *tu* est généralisé, il introduit une séparation de soi à soi, du sujet adulte par rapport au sujet enfant, et du sujet poétique par rapport à lui-même, devenu autre. Enfin, si le titre « la voix des miroirs » suppose que toute projection grammaticale en dehors de la première personne peut n'être que le reflet d'un sujet permettant le monologue, voix unique que suggère le singulier, le pluriel *miroirs* soulignent les multiples réfractations possibles.

Miroirs multiples ou miroir réfractant un *double profil, ton visage, le mien*<sup>44</sup>, la parole poétique ne saurait se laisser enfermer sur elle-même. Elle naît au contraire de ces divers éclats ou reflets fondés sur une absence, sur le silence, faisant émerger la voix qui en constitue la chair. Narcisse polymorphe, Narcisse mort dont il ne reste que des reflets, Narcisse faisant l'expérience de l'altérité, le sujet poétique dans l'œuvre de Goffette s'élabore ainsi en ces strates multiples à travers lesquelles il est circulation, mouvement.

C'est finalement l'énigme fondamentale du *qui je suis* qui donne à l'œuvre l'allure d'une quête du sujet et de sa reformulation :

*Qui je suis, je l'ignore. Celui  
qui marche dans mes jambes  
a le poids d'une feuille interrogeant  
la brise, et s'il joue*

*Dans les bras d'une femme  
à brûler les vieilles peurs,  
c'est une lampe qui ne voit rien  
dans le tunnel creusé*

*Entre les flancs de l'insomnie,  
rien qui le console d'attendre  
le réveil de ce corps  
traversé par l'inconnu qui dit je*

*Avec la bouche d'un autre*

(*Le Pêcheur d'eau*, p. 90)

Le constat de l'ignorance sur lequel s'ouvre le texte est repris dans la périphrase *l'inconnu qui dit je*. À la suite de Philippe Jaccottet<sup>45</sup>, ce constat conduit à une interrogation : *mais qui parle, qui / parle donc ainsi, à toute heure*<sup>46</sup>. Les

41. Le sujet est lyrique dans le sens que donne Hegel à ce mot, dans sa définition du genre : « ce qu'elle [la poésie lyrique] exprime, c'est le subjectif, le monde intérieur, les sentiments, les contemplations et les émotions de l'âme » (G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 488).

42. Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 375.

43. *Op. cit.*, p. 340.

44. *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 245.

45. Dans le recueil de Philippe Jaccottet qui s'intitule *L'Ignorant*, le poème « La voix » commence sur ces mots : « Qui chante là quand toute voix se tait ? ».

46. *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 91.

textes du *Pêcheur d'eau* interrogent ainsi le sujet et son rapport de transparence avec le langage et le monde, problématique. Sujet inconnu, il n'est pas le seul garant de la parole et du chant. Reste l'expérience corporelle, de l'ordre de la sensation, reste encore cet *autre*, ou plutôt ces *autres* qui délimitent à leur tour, comme les lieux évoqués préalablement, un cadastre du sujet, sur le mode de l'accompagnement.

Les *dilectures* traversent l'œuvre de Guy Goffette. Réunies dans la section « Accompagnements » de *La Vie promise*, organisées en ensembles dont l'un s'intitule « Compagnons de silence » dans *Un Manteau de fortune*, elles participent aux voyages, *voyages avec les poètes enfin, qui tiennent à merci l'horizon au bout d'un vers et déboutonnent les confins comme une chemise de papier*<sup>47</sup>. Par-delà la mémoire poétique, qui inscrit le texte dans une historicité, le souvenir des lectures est d'abord celui d'un cheminement à travers les œuvres les plus diverses, cheminement quotidien, tout aussi bien intime et humble. Les *dilectures* rendent alors compte de cette circulation. La référence prend une fonction d'accompagnement dans l'élaboration d'un parcours. Demeurent aussi les voix, ce *solo d'ombres et de voix*, qui, tout en étant en dehors du sujet poétique, en délimitent cependant les contours. Accompagnement d'un sujet diffus qui émerge de ces voix, croisement de la lecture et de la dilection, le lien qui réunit ces espaces intimes est encore ici celui de l'émotion primaire. Et le sujet poétique se constitue par l'évocation de ces multiples présences accompagnatrices. Le sujet et l'autre, les autres, ne s'inscrivent pas dans une opposition séparatrice mais dans un rapport de complémentarité, de laquelle émerge l'unité<sup>48</sup>.

L'expression « sujet poétique » prend alors sens au regard de ces jeux de miroirs et de ces modulations. François Cheng<sup>49</sup> souligne la polysémie du mot *sens* qui *crystallise en quelque sorte les trois niveaux essentiels de notre existence au sein de l'univers vivant : sensation, direction, signification*. La présence du sujet poétique est alors d'abord de l'ordre de la sensation, d'une expérience sensible face au monde, aux lieux comme aux œuvres littéraires, musicales ou picturales. La parole est ainsi une circulation. Elle est ainsi tendue vers ce qui est autre. Elle manifeste alors une intentionnalité trouvant ses marques dans le don, celui que suppose l'éloge, ou les nombreuses dédicaces.

Exprimé au moyen de la préposition *pour* (*Éloge pour une cuisine de province*), le don trouve une signification plus concrète, mettant en valeur le déplacement, la destination<sup>50</sup>. *Pour* est encore une préposition qui fait *accroître la distance entre les deux instances*<sup>51</sup> et s'inscrit en affinité avec un *faire*. Retrouvant une des particularités du texte poétique, qui est d'abord un faire, les textes de Guy Goffette proposent une variation autour de la distance, métaphorique, et de la destination ou du cheminement que suppose la disjonction introduite par *pour*<sup>52</sup>. *Écrire, parler pour* insiste sur la valeur illocutoire du texte poétique. Le sujet poétique est alors essentiellement cette intentionnalité d'une parole, qui est aussi le lieu où quelque chose s'offre. Les textes de Guy Goffette réunissent ainsi les deux modalités du texte offert que met en valeur Jean-Michel Maulpoix, l'intention et l'attention<sup>53</sup>.

La poésie de Guy Goffette propose ainsi une intimité, intimité des lieux, intimité des lectures. Le sujet se dit *anonyme* tout en se manifestant grammaticalement à travers toutes les possibilités énonciatives que propose la langue. Le constat du « cogito », *je pense donc je suis*, est remplacé par le questionnement ontologique. *Qui je suis ?* devient plutôt *qui dit je ?* Cette question sans réponse sur l'origine de la parole fait du sujet une présence, dont la poésie est le témoin, dans son évidente simplicité. Présence d'un sujet sensible, elle fonde une intimité anonyme. Présence au monde et aux autres, elle construit une relation d'accueil et de don. Si la référence au voyage est fréquente, elle peut être interprétée sur le mode métaphorique. Voyage à l'aveugle, voyage immobile, le texte poétique présente l'émergence du sujet, par-delà et à travers le silence. Le voyage, ou plutôt la circulation à travers les lieux et les œuvres, est à l'origine de l'apparition d'un espace textuel, plus précisément d'un espace poétique ouvert par ce qui n'est en fin de compte *rien qu'un souffle*<sup>54</sup>.

Isabelle CHOL  
Université Blaise Pascal / Clermont-Ferrand II

47. *Partance et autres lieux*, op. cit., p. 37.

48. Cette conception semble se confirmer dans la référence au taoïsme, explicite dans le poème IV (Tao) de *La Vie promise* (p. 222) mais aussi plus largement dans l'ensemble de cette section intitulée « Rien qu'un souffle », qui s'ouvre sur cette autre citation, empruntée cette fois à la Bible, « *Oui tout homme debout n'est qu'un souffle* ».

49. François Cheng, *Le Dialogue*, Desclée de Brouwer / Presses littéraires et artistiques de Shanghai, 2002, p. 5.

50. Telle est la valeur que Gérard Moignet associe à la préposition « pour », dans *Systématique de la langue française* (Paris, Klincksieck, 1981).

51. Jean Cervoni, *La Préposition, étude sémantique et pragmatique*, Paris, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1991, p. 160.

52. Cf. Pierre Cadiot, *Les Prépositions abstraites en français*, Paris, A. Colin, 1997, p. 177.

53. *Poétique du texte offert*, textes réunis par Jean-Michel Maulpoix, Fontenay / Saint-Cloud, ENS Editions, 1996, p. 12.

54. Tel est le titre d'une section de *La Vie promise*.