



**HAL**  
open science

# Les mutations de la rhétorique dans l'oeuvre de Guillevic

Delphine Garnaud

► **To cite this version:**

Delphine Garnaud. Les mutations de la rhétorique dans l'oeuvre de Guillevic. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30015 . tel-01188984

**HAL Id: tel-01188984**

**<https://theses.hal.science/tel-01188984>**

Submitted on 1 Sep 2015

**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.

# Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne – Humanités

Equipe d'accueil 4195- TELEM : Textes, littératures : écritures et modèles  
Laboratoire Centre de recherches sur les Modernités littéraires

Doctorat nouveau régime

Littérature française

*Mme Delphine GARNAUD*

## Les mutations de la rhétorique dans l'œuvre de Guillevic

*Thèse dirigée par M. le professeur Eric BENOIT*

Soutenance : le 19 juin 2013

### Composition du jury :

*M. Eric BENOIT, Professeur à l'Université Bordeaux 3*

*M. Michel JARRETY, Professeur à l'Université Paris IV-Sorbonne*

*Mme. Aude PRETA-DE-BEAUFORT, Professeur à l'Université de Lorraine - Nancy*

*M. Jérôme ROGER, Professeur à l'Université Bordeaux 3*



## Remerciements

Au professeur Eric Benoit pour ses conseils, sa disponibilité et sa confiance.

A Lucie Albertini-Guillevic, pour avoir permis à *Etier* de m'accompagner, ainsi que pour son amitié qui m'est très chère (qu'il me soit permis de le lui rappeler ici).

Aux Guilleviciens ; à leurs conseils ; à leur écoute. En souvenir des bons moments passés à Rennes, à Carnac, à Dublin et à Cerisy.

A Michael Brophy, plus particulièrement, pour les colloques de Dublin et de Cerisy, ainsi qu'à Bernard Fournier.

A Jean-Yves Debreuille pour son invitation à relire Tardieu.

A Jean-Louis Elloy, pour sa relecture attentive des pages consacrées à Georg Trakl.

A Muriel Tenne.



« Pas de larmes pour la rhétorique ».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2006, p.81.



## **INTRODUCTION GENERALE**





Etudier la notion de rhétorique dans l'œuvre de Guillevic peut sembler très paradoxal. Toute l'œuvre est en effet traversée par une double exigence : un impératif des choses et du réel s'accompagne d'un vœu de simplicité :

Ce n'est pas allégorie,  
Ce n'est pas métaphore,  
C'est réalité.<sup>2</sup>

Il s'agit d'être au plus près du monde et en aucun cas de recouvrir « la vibration de la matière »<sup>3</sup> sous un flot de mots trop éclatants :

Il te faut de la pauvreté  
Dans ton domaine.

C'est comme ce besoin qu'on peut avoir  
D'un mur blanchi à la chaux.

Une richesse, une profusion  
De mots, de phrases, d'idées

T'empêcheraient de te centrer,  
D'aller, de rester  
[...]  
Ta chambre intérieure  
Est un lieu de pauvreté<sup>4</sup>.

Prendre en compte la réalité dans son immédiateté rapproche le verbe poétique du quotidien le plus simple et le plus nu. Ce vœu constant d'un retour aux objets et aux choses, l'importance toujours accrue d'un rapport au réel, et cette nécessité de renouer avec le monde sensible vont de paire avec une parole qui se caractérise par un dépouillement toujours plus grand<sup>5</sup>, et qui ne se retrouve que dans sa dimension la plus élémentaire et la plus rigoureuse. De fait, le moins d'effets possible. Une voix qui prend souvent la forme du dénuement du monde qu'elle exprime. Une écriture qui frappe par sa concision et qui ne saurait exhiber autre chose que sa sécheresse. Des vers sous tension qui, tout en affichant leur liberté par rapport aux contraintes<sup>6</sup>, refusent les mollesse poétiques et les facilités sonores. Des poèmes brefs, repliés sur leur densité et dans l'espace blanc de la page ; des mots qui sont eux-mêmes

<sup>2</sup> *Paroi*, in *Art poétique, précédé de Paroi, et suivi de Le chant*, éd. Gallimard, coll. Poésie, rééd. 2001, p. 84.

<sup>3</sup> Guillevic, *Choses parlées*, éd. Champ Vallon, diffusion Presses Universitaires de France, coll. Champ poétique, Seyssel, 1982, p. 81.

<sup>4</sup> *Art poétique*, in *Art poétique précédé de Paroi, et suivi de Le chant*, op. cit., p. 170.

<sup>5</sup> Guillevic, « Guillevic hors de soi », in Anne-Marie Mitchell, *Guillevic, éd. Le Temps parallèle*, coll. Rencontres, 1989, p. 21 : « J'aime la nudité. Plus le poème est nu, plus j'adhère ».

<sup>6</sup> Guillevic, *Carnets 1923-1938*, in *L'Expérience Guillevic*, recueil fondé par Jean-Louis Giovannoni et Pierre Vilar, Deyrolle Editeur/Opales, Paris, 1994, p. 97 : « Il est possible que tout le monde revienne au vers régulier. Moi non. [...] Je le déteste [...]. Et que le vers libre est plus riche ! On m'accusera de prosaïsme. Et que m'importe. / Ce qu'il faut c'est donner la sensation vécue, être aussi simple et vrai que possible. Et le vers régulier, artificiel, ne le permet pas. [...] ».

entourés de silence. Cet impératif du monde et du réel passe donc par un refus constant des enchantements et des harmonies faciles. Le poème de Guillevic se situe bien loin des ivresses langagières et d'une pratique jubilatoire de l'écriture et, au contraire, se distingue par sa résistance à la fluidité du langage. Il interroge les objets sans être tenté de développer autour d'eux quelque mythologie de la trouvaille langagière. Le refus des joliessees poétiques y est tout aussi constant que celui du bavardage. Et une méfiance est également plus que manifeste à l'égard du lyrisme et de ses effusions, puisqu'il s'agit de détourner le regard de la seule exploration du continent intérieur pour l'orienter vers la réalité dans ce qu'elle a de plus évident. Ainsi, l'œuvre de Guillevic frappe par sa concision et par le peu de moyens langagiers qu'elle emploie. *A priori*, donc, pas de rhétorique. Celle-ci semble avoir été exténuée au profit de l'immédiat et du simple. Et, surtout, compte tenu du statut de l'image et d'un refus constant et véhément de la métaphore, on pourrait même aller jusqu'à penser que l'œuvre de Guillevic signe l'arrêt de mort de la rhétorique.

En effet, l'image, et plus particulièrement la métaphore, a longtemps incarné l'unique possibilité de survivance de la rhétorique en poésie. On a considéré que l'histoire de la rhétorique, dans la littérature en général - et plus encore dans la poésie - est celle d'une restriction accompagnée d'un déclin. Ou, pour le dire autrement, « c'est l'histoire de la peau de chagrin »<sup>7</sup>. On peut d'abord parler d'une scission historique entre l'art de persuader, d'une part, et l'art de bien dire, d'autre part ; soit entre la rhétorique des conflits, dans laquelle s'est réfugié le champ de l'argumentation, et la rhétorique des figures, qui est devenue l'objet de la poétique.

« [...] Nul n'ignore plus [...] les restrictions progressives de son champ à l'art de l'éloquence, puis à une théorie des figures. [...] Faut-il en rappeler, pour l'exemple, deux recueils inauguraux ? 1968 : *Points de vue sur la rhétorique*, numéro spécial de *XVII<sup>e</sup> siècle* (n°80-81) ; 1970 : *Recherches rhétoriques*, dans le numéro 16 de *Communications*. »<sup>8</sup>

Le fameux titre de Gérard Genette, « La rhétorique restreinte »<sup>9</sup>, a effectivement entériné ce constat : dans cet article, le critique déplore que la rhétorique se limite, désormais, non seulement à une théorie des figures, mais à une théorie des tropes, voire à la métaphore seule, et dans ce numéro de *Communications*, « d'autres articles – notamment ceux de Jean Cohen, Tzvetan Todorov, du Groupe Mu, de Pierre Kuentz – prenaient tous la rhétorique au sens d'un

<sup>7</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, éd. du Seuil, Paris, 1975, p. 14.

<sup>8</sup> Christine Noille-Clauzade, « Introduction », in Bernard Lamy, *La Rhétorique ou L'Art de parler*, éd. Honoré Champion, Paris, 1998, p. 7.

<sup>9</sup> Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Revue Communications*, n°16, *Recherches rhétoriques*, 1960 ; repris dans *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, p. 21-40.

traité des figures, ou même d'une théorie de la seule métaphore »<sup>10</sup>. Non seulement le nom de rhétorique n'a plus désigné que la seule *elocutio*, mais « le processus réducteur ne s'arrêta pas là, puisque l'*elocutio* est souvent compris comme une théorie des tropes [...] quand, enfin, on ne ramène pas tout trope à la seule métaphore »<sup>11</sup>. Et il est vrai que la métaphore est la seule figure qui soit restée essentielle en poésie. Le dix-neuvième siècle, avec Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, avait chassé l'oratoire de la poésie et « tordu le cou à l'éloquence »<sup>12</sup>. A l'exemple de Victor Hugo, et de sa « Réponse à un acte d'accusation », ainsi qu'au nom du style et de l'expression personnelle, il avait déclaré « la guerre à la rhétorique »<sup>13</sup> et s'était méfié, comme Rimbaud, de tout l'arsenal de figures de la « vieillerie poétique ». Seule la métaphore a vu son prestige augmenter. Le romantisme et le symbolisme puis, surtout, le surréalisme, ont tant préconisé son emploi qu'elle est devenue un critère définitoire du genre poétique : « les métaphores, les images, sont considérées comme la marque propre de la poésie » ; « pour le sens commun, la poésie consiste en l'utilisation systématique des images » et « la ressource essentielle de la poésie pure est l'image »<sup>14</sup> :

« Dans le grand mouvement poétique qui s'ouvre avec le Romantisme, et se poursuit avec le Symbolisme et le Surréalisme, la poésie en vient à s'identifier à l'image : à mesure que les caractéristiques formelles de la poésie se relâchent et disparaissent, elle prend une part progressivement plus importante, et devient peu à peu la caractéristique définitoire de la poésie, [...] seule marque qui oppose la poésie à tous les autres usages du langage »<sup>15</sup>.

Le champ de la rhétorique a donc été annexé à celui de la poétique, qui prend pour objet d'étude les figures et qui promeut la métaphore « au rang de figure d'analogie par excellence »<sup>16</sup>. Mais Guillevic, non seulement utilise peu de figures rhétoriques, mais ne cesse de se méfier des images<sup>17</sup>. Et ses déclarations contre la métaphore sont nombreuses et véhémentes. En effet, telle qu'elle se présente à Guillevic, celle-ci est en complète opposition avec la nécessité de dire le monde. La préconisation d'un culte de l'analogie, d'un écart toujours plus grand entre le comparé et le comparant, de son emploi déréglé et passionné, ainsi que la valorisation de l'arbitraire comme source d'un jaillissement sans préméditation et de la révélation poétique, ont notablement infléchi sa pratique. Même si la métaphore a pu

<sup>10</sup> Antoine Compagnon, « La réhabilitation de la rhétorique au 20<sup>ème</sup> siècle », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450-1950*, sous la direction de Marc Fumaroli, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1275.

<sup>11</sup> Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, [1977], éd. du Seuil, coll. Points, Paris, 1982, p. 7-8.

<sup>12</sup> Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère, in Œuvres poétiques complètes*, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, p. 151 : « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! ».

<sup>13</sup> Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les contemplations*, Livre I, poème 7 : « Silence ! et je criai dans la foudre et le vent : / Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe ! ».

<sup>14</sup> Joëlle Gardes Tamine et Jean Molino, « Ecart et déviations : métaphore, comparaison, image », *Introduction à l'analyse de la poésie, tome 1 : Vers et figures*, éd. P.U.F., Coll. Linguistique Nouvelle, Paris, 1987, p. 172.

<sup>15</sup> *Idem.*, p. 179.

<sup>16</sup> Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Figures III, op. cit.*, p. 31.

<sup>17</sup> Jean -Yves Debreuille, « Guillevic », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de M. Jarrety, P.U.F., Paris, 2001, p. 325 : « [p]lus l'œuvre avance et plus les images s'en absentent ».

s'écarter de ces provocations surréalistes, elle se définit toujours, aux yeux de Guillevic, par sa capacité d'ouverture du poème à l'inconscient et à l'imaginaire, ainsi que par la vision subjective des rapports entre le langage et le monde qu'elle propose. Elle libère le langage de la simple représentation des choses. Elle reste l'affirmation d'un pouvoir, celui de donner à voir, non pas simplement, mais en transfigurant le réel, et en figurant, par des rapports nouveaux entre les mots et les choses, une subjectivité, une originalité, un imaginaire. La métaphore joue alors beaucoup de la distance, et crée un sens en mettant en rapport des réalités éloignées. A la connaissance rationnelle et authentique du monde, elle en substitue une autre, d'un autre ordre, qui s'écarte de la simple expérience de la réalité. Se présentant de la sorte, la métaphore semble donc bien éloignée de l'objectif de Guillevic qui est de simplement dire le monde ; elle est le contraire de cette recherche d'un véritable contact avec l'immédiat qui passe par un mode d'expression essentiel, existentiel et nécessaire. A la métaphore qui frôle le risque de l'esthétisme gratuit et du brillant hasardeux, Guillevic oppose le poids de l'expérience vécue ainsi que celui du concret ; il ne faut surtout pas modifier la nature des choses. Puisqu'elle fait supplément par rapport à l'élémentaire, il place donc la métaphore de manière catégorique « en dehors » de son « processus d'élaboration »<sup>18</sup>.

Il est donc tout à fait logique que Guillevic passe pour un poète qui a mis de côté la rhétorique et ce point de vue semble faire l'unanimité parmi les lecteurs de l'œuvre. Depuis la parution des premiers recueils - et particulièrement depuis celle de *Terraqué*, en 1942 - jusqu'à la critique la plus récente, les poèmes, du fait de leur « écriture dépouillée de tout appareil, de toute séduction »<sup>19</sup>, « sans effets apparents, parlant des choses sans les recouvrir de métaphores ou de codages langagiers présomptueux »<sup>20</sup>, sont perçus comme « [u]n défi à la rhétorique »<sup>21</sup>. Les commentateurs de l'œuvre constatent de manière récurrente que, quand il s'agit de dire le monde, ce traditionnel art de bien dire n'a plus sa place : « la réduction révolutionnaire qu'opère Guillevic rend manifeste le refus de la rhétorique »<sup>22</sup> ; son ambition est de « [m]ettre à nu la poésie, la débarrasser des oripeaux rhétoriques et de ses attributs ornementaux »<sup>23</sup>. Le poème est « apparemment dépourvu de tous les enjolivements de la rhétorique »<sup>24</sup>. Et si « la poésie de Guillevic se situe aux antipodes de la rhétorique »<sup>25</sup>, c'est parce qu'il n'y est pas non plus question de renouer avec l'art de persuader ou de convaincre.

<sup>18</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p.182.

<sup>19</sup> Jean Tortel, « Lecture première », *Les Chemins du poèmes, Revue Sud*, Hors-série, 1987, p. 17.

<sup>20</sup> Gil Jouanard, « Mine de rien », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 202.

<sup>21</sup> René Bertelé, « Extrait de *Panorama de la jeune poésie française* (Robert Laffont, 1942, p. 295-296) », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 15.

<sup>22</sup> Bernard Fournier, *Le cri du chat-huant. Le lyrisme chez Guillevic*, éd. L'Harmattan, Paris, 2002, p. 43.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 141.

<sup>24</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, éd. Champ Vallon, coll. Champ Poétique, 1984, p. 222.

<sup>25</sup> Jean-Yves Debreuille, « Poétique et politique chez Guillevic », *Les littératures catalana i francesa : postguerra i engagement*, éd. de l'Albadia de Montserrat, Barcelone, 2000, p. 143.

Si la nécessité du réel et les circonstances historiques de la Seconde Guerre Mondiale ont pu logiquement conduire le poète à mettre son écriture au service d'une cause, et même si certains poèmes témoignent d'une volonté de « gagner »<sup>26</sup>, le poète regrette ce qu'il considère comme une période de « basses eaux »<sup>27</sup>. Certains poèmes, qui ont pu avoir recours à des stratégies de persuasion, ne correspondent pas à sa propre voie poétique et le souci du monde, dans l'ensemble de l'œuvre, n'engendre « aucune imposition rhétorique »<sup>28</sup>. « [L]'ambition du poète [y] est [bien] d'une tout autre nature que celle de l'orateur »<sup>29</sup> et, en somme, l'impératif du réel s'allie aux plus hautes exigences poétiques en excluant tout recours à l'art du discours : « le discours a perdu sa chair rhétorique »<sup>30</sup>.

De fait, il n'est pas étonnant que Guillevic soit traditionnellement considéré comme un très bon représentant de ces réalismes de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, qui s'éloignent de l'expérience surréaliste pour revenir au réel. Cette génération de poètes s'accorde pour préconiser une « réhabilitation moderne de la réalité contingente »<sup>31</sup> et s'interroge sur la possibilité d'une écriture qui, débarrassée de son héritage rhétorique, voire de ses images, ne ferait pas écran au réel. C'est par exemple Jean Follain, qui, un an après la parution de *Terraqué*, dans les recueils *Usage du temps* et *Transparence du monde*, puis dans *Exister*, examine tout autant les « objets », ceux qui, depuis des années, « étaient sous [ses] yeux et qu'en réalité [il] n'avait jamais véritablement vus »<sup>32</sup> ainsi que la langue, dont l'héritage lui semble bien arbitraire. En 1943, également, André Frénaud, dans son premier recueil, *Les Rois mages*, précise une démarche qui accepte « son poids d'humanité, ou tout simplement de vie, parce que les pommiers fleurissent, que les vaches vèlent, que 'les seins laineux des blés' palpitent dans les champs »<sup>33</sup> et il est indéniable que son écriture s'interroge elle aussi sur sa validité et sur les moyens dont elle dispose. La poésie de Jean Tardieu, en mettant à nu le langage et bon nombre de ses procédés rhétoriques, dont la métaphore, se veut elle aussi toujours plus proche des éléments naturels et de l'étonnement d'être au monde, si bien que ce dernier avouera qu'« [a]vec Frénaud, Follain et Guillevic, [ils] aur[aient] très bien pu, [s'ils l'avaient] voulu, baser sur ce matérialisme poétique, qui [leur] était commun, un 'école' littéraire »<sup>34</sup>. On peut aussi rapprocher Guillevic de Du Bouchet, qui s'efforce de labourer

<sup>26</sup> *Gagner*, Gallimard, Paris, 1949.

<sup>27</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 145.

<sup>28</sup> Jean-Yves Debreuille, « Poétique et politique chez Guillevic », op. cit., p. 159.

<sup>29</sup> Yves Bonnefoy, *Poésie et rhétorique, La conscience de soi de la poésie*, éd. Lachenal Et Ritter, 1997, p. 7.

<sup>30</sup> Daniel Klebaner, « Le présent de Guillevic », *Guillevic : les chemins du poème*, Revue Sud, n° Hors-Série, Marseille, 1987, p. 27.

<sup>31</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, éd. Seyssel, Champ Vallon, Paris, 1995, p. 115 : « La réhabilitation moderne de la réalité contingente ».

<sup>32</sup> Jean Follain, cité par Jean-Yves Debreuille, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 264.

<sup>33</sup> Jean-Yves Debreuille, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 278.

<sup>34</sup> Jean Tardieu, *Cahiers Jean Tardieu II, Dédicaces à Jean Tardieu*, éd. Calliopées, Clamart, 2010, p. 54

l'espace du réel dans une écriture qui elle aussi tend à se faire âpre et contractée, dans sa rareté et dans sa densité, pour mieux occuper avec minutie l'espace de la page. Il ne s'agit pas, non plus, d'orner le réel avec de riches et splendides images, mais de sculpter sur le blanc du papier une parole sèche et incisive. C'est encore l'œuvre de Jacques Dupin, qui s'enracine elle aussi dans la terre aride et âpre de l'Ardèche et qui se distingue par une exigence quasi ascétique, aussi méfiante à l'égard de toutes les formes d'épanchement qu'à l'égard des facilités poétiques. Sa Parole déchiquetée veut être retenue par le roc<sup>35</sup>. Comme il se confronte à l'élémentaire du monde, le poème exige une écriture débarrassée de toute mollesse poétique et, à des figures de rhétorique, préfère des mots aussi rugueux que du granit mais bien plus propres à traduire ce rude avènement du monde. Jean Tortel, lui aussi, surtout à partir de *Villes ouvertes* et de *Relations*, est bien conscient que les figures de rhétorique, et plus particulièrement la métaphore, sont des manières indues de s'approprier la réalité et qu'elles en altèrent l'intégrité. Le poète est donc très vigilant par rapport à ses propres poèmes et y traque les débordements illégitimes et ses manquements à servir le seul langage du monde<sup>36</sup>. Se reprochant des précédents recueils trop poétiques et trop métaphoriques, il poursuit une démétaphorisation de l'écriture. La métaphore est pour lui le signe que le poème manque le monde et qu'il se réfugie dans l'abstraction d'un langage indûment sacralisé. De même, Yves Bonnefoy « avai[t] dans [s]on regard une autre évidence [...], celle de l'eau qui coule, du feu qui brûle sans hâte, de l'exister quotidien »<sup>37</sup>. En parfait héritier du retour au sol rimaldien de l'« Adieu » dans une *Saison en Enfer*, il se méfie des empiègements d'une rhétorique plus prompte à orienter le lecteur, vers les concepts et vers les signifiés, que vers le référent du poème, et surtout plus apte à engager l'écriture dans les voies de l'abstraction que dans un approfondissement progressif du simple<sup>38</sup>, qui seul peut amorcer un cheminement vers l'évidence de l'expérience, ou vers ce que le poète appelle la présence. Et si les paysages de Jaccottet sont dominés par des nuages, des fumées, des brumes ou des pluies, dans un grand souci de transparence, ils se veulent toujours « avec figures absentes »<sup>39</sup>. La parole de ces auteurs se caractérise par son dépouillement, sa tension, son amenuisement et sa frugalité. Ils mettent donc en question la rhétorique, et le souci d'habiter le monde sensible et de s'y poser par la poésie dans une relation juste, conduit certains à engager une critique de l'image.

<sup>35</sup> Jacques Dupin, *Gravir*, éd. Gallimard, Paris, 1963.

<sup>36</sup> Katixa Dolharé, *Poétique de Jean Tortel*, éd. Honoré Champion, coll. Champion Essais, 2012.

<sup>37</sup> Yves Bonnefoy, « La présence et l'image », *Entretiens sur la poésie*, éd. Mercure de France, Paris, 1992, p.187.

<sup>38</sup> Selon Michèle Finck, toute l'œuvre de Bonnefoy peut se lire comme un approfondissement progressif du simple. Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, José Corti, 1989.

<sup>39</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, éd. Gallimard, Paris, 1970.

Mais tous ne le font pas aussi sévèrement que Guillevic<sup>40</sup> ; ce qui explique que celui-ci soit traditionnellement considéré comme un des meilleurs représentants de cette génération de poètes qui misent sur la simplicité de leur écriture pour dire au mieux le monde, et comme celui qui est allé le plus loin dans cette « crise de l'image »<sup>41</sup>, partant, de la rhétorique.

De plus, ce postulat d'une poésie a-rhétorique ou anti-rhétorique s'est vu consolidé par le poète lui-même. Il se plaît à revendiquer sa « poésie sans rhétorique »<sup>42</sup> et s'il mentionne le terme, c'est toujours en lui donnant une valeur négative. La rhétorique s'oppose à l'entreprise poétique en se coupant du monde et de la vie. Elle relève plus d'un rapport « du langage au langage » alors que la poésie guillevicienne se pose comme « rapport particulier du langage au monde »<sup>43</sup>. Atemporelle et décorative, quand le poème cherche à se faire lourd du poids du vécu, elle n'est qu'un « exercice »<sup>44</sup> qui se situe plus du côté de la « forme » que de celui du « fond » :

« Je me souviens aussi avoir réagi à la lecture d'un *Traité du style* par Antoine Albalat.  
A mes yeux, il privilégiait trop la forme par rapport au fond. »<sup>45</sup>

Or :

Mon poème

Parle du tréfonds  
De la terre qu'il veut. [...]»<sup>46</sup>

Mais également, on peut s'intéresser à l'attitude du poète lui-même. Rien qu'en omettant volontiers son prénom en haut des pages de titre de ses recueils et en se posant alors sous l'aspect massif et nu de ces rocs ou de ces granits bretons, qui sont l'objet d'un bon nombre de poèmes, et qui condensent à eux seuls toute une mythologie personnelle<sup>47</sup>, il ne fait que

---

<sup>40</sup> C'est la position des poètes de l'Ecole de Rochefort. Effectivement, ils préconisent « le refus d'une idéologie qui permettrait d'échapper au monde [...], le désir d'un rapport vrai et fort avec le réel, [...] la recherche par le poème d'une conscience plus haute, [...] la confiance dans la clairvoyance d'un sujet », mais restent des poètes de la métaphore et de l'image, ce qui explique, selon Serge Gaubert, le fait que Guillevic n'adhère pas au mouvement. (Serge Gaubert, « Guillevic et Rochefort », *Rochefort et ses marges, cinquantième de l'Ecole Poétique de Rochefort*, Actes du Colloque D'Agen, 17-18 avril 1991, textes réunis par Alain Germain, 1993).

<sup>41</sup> Joëlle Gardes Tamine, « Image poétique », *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours, op. cit.*, p. 352 : « Tous les siècles ont leurs crises, le XIX<sup>e</sup> fait une crise de vers, et le XX<sup>e</sup>, dans sa seconde moitié, une crise de l'image. [...] Le débat se situe autour de la question de l'objet. Ponge ou Guillevic défendent le droit de l'objet à exister pour lui-même ».

<sup>42</sup> Ce dont témoigne cette anecdote à propos de Jean Paulhan : « Un pince sans rire assez dictatorial. C'est vrai qu'il avait affaire à forte partie avec tous les gens qui voulaient publier dans la NRF ! Il n'était pas favorable à la publication de *Terraqué*. Puis il s'est habitué à ma poésie sans rhétorique. » (Guillevic, *Humour-Terraqué*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, p. 39).

<sup>43</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris, 1970, p. 29.

<sup>44</sup> A propos de ses premiers poèmes et de sa méthode de création, voilà ce que déclare le poète : « Je n'ai presque rien repris plus tard parce que cela aurait été un exercice rhétorique ; chaque poème pour moi est vital ... ». (Guillevic – Jacques Lardoux, *Humour-Terraqué, op. cit.*, p. 17).

<sup>45</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 45.

<sup>46</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 186.

<sup>47</sup> *Etier*, suivi de *Autres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 92 : « J'ai dû être statue, // Avant d'être cet homme / Qui rabâche du noir et n'aime pas bouger. // J'ai dû rester longtemps de pierre dégrossie / Qui se savait à peine exposée aux regards / Et qui continuait son équation de pierre. »



renforcer cette impression lapidaire de l'écriture. Et s'il se plaît à afficher une « stature de menhir »<sup>48</sup>, il n'hésite pas non plus à revendiquer son lien avec la terre natale et accepte bien volontiers qu'on dise de lui qu'il est « breton de bout en bout »<sup>49</sup>. Or, bien qu'il ne soit pas question de tomber dans le cliché ou dans le préjugé, il est quand même plaisant de rappeler une tradition qui présente les Bretons comme des hommes qui ne gaspillent pas leurs paroles et qui ne sont pas bavards. Dès la période antique, plusieurs épisodes, tels que la rencontre de César avec les Bretons ou comme la harangue du breton Galgacus, chez Tacite, ont contribué à édifier ce mythe d'un langage simple et d'une pauvreté imposante. Par la suite, on a continué à opposer la facile expansion des peuples du midi à ce « caractère de simplicité et de noblesse dans la poésie des bardes et de tous les peuples du Nord »<sup>50</sup>. On n'a cessé de remarquer que leurs « natures peu expansives », mais « fortement concentrées », ainsi que cette « réserve apparente des peuples celtiques », « cette charmante pudeur, ce quelque chose de voilé », se tenaient « à [...] distance de la rhétorique du sentiment, trop familière aux races latines »<sup>51</sup>. Eloignés du berceau géographique de la rhétorique, les Bretons sont donc restés réputés pour leur « besoin de concentration » bien peu propice à « fournir un de ces brillants développements qui imposent au monde l'ascendant momentané d'un peuple »<sup>52</sup>. Et, manifestement et malicieusement, le poète n'apporte pas de démenti à ce présupposé :

« Ton langage lapidaire peut rejoindre le silence imposé aux bretons.  
- Je ne sais pas si le breton est une langue qui se prête à être lapidaire.  
- Ce n'est pas ce que je veux dire, je faisais allusion à la contrainte de ne pas parler breton, proche à mon sens de ce langage si économe.  
- Je ne sais pas, mais de toute façon les Bretons n'ont pas la réputation d'être bavards ».<sup>53</sup>

De plus, à plusieurs reprises, Guillevic rappelle une enfance difficile et pauvre, marquée par « la simple armoire d'une pauvre maison où bol et assiettes usées se côtoient »<sup>54</sup>. De Carnac, où « Il y avait de pauvres maisons / Et de pauvres gens »<sup>55</sup> ainsi que des sols en terre battue dans les fermes, à la petite école « très, très pauvre »<sup>56</sup> de Saint-Jean Brevelay, puis à celle d'Altkirch, dans le Haut-Rhin, où la carrière de gendarme de son père l'a conduit, la pauvreté

<sup>48</sup> Plusieurs de ses contemporains ont constaté que le poète se plaisait à afficher tout à la fois une « stature de menhir » et une posture emplie de bonhomie : « Guillevic, sa stature de menhir, sa voix rauque et sa douceur. L'ancien fonctionnaire au cadastre sculptait l'écriture, érigeait le poème en forme de stèle, donnait corps et âme aux objets. Démunis d'images, ses vers sonnaient comme des proverbes populaires où les blancs tenaient lieu de silences. [...] », Vénus Khoury-Ghata, *La maison aux orties*, Actes Sud, Arles, 2006, p. 69.

<sup>49</sup> Guillevic, « A bâtons rompus avec Guillevic », entretien avec Pascal Rannou, in Pascal Rannou, *Du menhir au poème*, éd. Skol Vreizh, Morlaix, 1991, p. 61.

<sup>50</sup> Marmontel, *Œuvres complètes*, tome XII, nouvelle éd, Amable Costes et Cie, 1819 [1<sup>ère</sup> éd. 1806], Paris, p. 7.

<sup>51</sup> Ernest Renan, « De la poésie des races celtiques », *Revue des Deux Mondes*, février 1854.

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> *Du menhir au poème*, op. cit., p. 62.

<sup>54</sup> Monique W. Labidoire, « De la nécessité de la pauvreté dans le domaine guillevicien », *Mots et images de Guillevic*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 63.

<sup>55</sup> *Carnac*, Gallimard, coll. Poésie, 1961, p. 148.

<sup>56</sup> *Trente et un sonnets*, Paris, Gallimard, 1954, p. 54.

reste bien présente et toujours particulièrement tangible :

« Je ne me souviens plus comment étaient habillés les autres enfants quand j'allais à la maternelle, mais au collège d'Altkirch, de douze à dix-huit ans, mes camarades étaient des fils de petits-bourgeois de la ville, commerçants, professeurs... Moi, j'étais le pauvre. J'ai toujours été le pauvre. »<sup>57</sup>

Et, adulte, malgré une longue carrière dans la fonction publique, le poète n'est jamais réellement parvenu à mettre de côté ce sentiment de mener « une vie de pauvre » :

« Je suis fils de pauvre, j'ai vécu une vie de pauvre qui a été dure [...] j'ai travaillé toute ma vie durement [...] »<sup>58</sup>

Ainsi, ces déclarations de modestie contribuent elles aussi à dissiper par avance tout soupçon de rhétorique dans la mesure où cette dernière s'est traditionnellement alliée aux techniques institutionnelles de hiérarchie et de domination pour reproduire les formes de l'*establishment* :

« Pendant des siècles, de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle, la rhétorique a reçu une définition à la fois fonctionnelle et technique : c'est un art, c'est-à-dire un ensemble de contraintes, qui permet soit de persuader, soit, plus tard, de bien exprimer. Cette finalité déclarée fait évidemment de la rhétorique une institution sociale, et, paradoxalement, le lien qui unit les formes de langage aux sociétés est beaucoup plus immédiat que le rapport proprement idéologique ; dans la Grèce antique, la rhétorique est née très précisément des procès de propriété qui ont suivi les exactions des Tyrans dans la Sicile du V<sup>e</sup> siècle ; dans la société bourgeoise, l'art de parler selon certaines règles est à la fois un signe du pouvoir social et un instrument de ce pouvoir ; il n'est pas insignifiant que la classe qui couronne les études secondaires du jeune bourgeois s'appelle classe de rhétorique. »<sup>59</sup>

Celui qui se déclare tout au plus usufruitier<sup>60</sup>, mais en aucun cas propriétaire de son domaine, n'a donc que faire d'une rhétorique dont l'apparition coïncide avec de tels enjeux de possession<sup>61</sup> ou de défense d'un bien<sup>62</sup> et qui, souvent dogmatique, voire mensongère et trompeuse, se fait volontiers l'apanage de qui cherche à maîtriser ou à dominer *via* des stratégies langagières. Au contraire, Guillevic est toujours resté sensible à la cause des plus démunis et, homme de convictions et soucieux de son devoir de résistance à toute forme d'oppression, il adhère pendant plusieurs années au Parti communiste. Confronté à la douleur

<sup>57</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 15.

<sup>58</sup> Guillevic, « Une écriture du silence », entretien avec Philippe Guénin, *Les Lettres Françaises*, n°32, mai 1993, p. 27.

<sup>59</sup> Roland Barthes, « L'analyse rhétorique » [1966], *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 134.

<sup>60</sup> Lucie Albertini-Guillevic, « Un maintenant du Poïen », *Guillevic Maintenant*, Honoré Champion, Paris, 2011, p. 392 : « Guillevic ne possède jamais comme un propriétaire, non, il agit en tant que régisseur ou usufruitier ». Eugène Guillevic n'a jamais possédé de maison. Il n'a fait qu'en « disposer ». *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 208 : « Ce que j'aimais dans cette lisière de Beauce où j'ai disposé d'une maison [...] ».

<sup>61</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », in *Communications*, volume 16, 1970, p. 175 : « La rhétorique (comme méta-langage) est née de procès de propriété. Vers 485 av. J-C, deux tyrans siciliens, Gelon et Hieron, opérèrent des déportations, des transferts de population et des expropriations, pour peupler Syracuse et lotir les mercenaires ; lorsqu'ils furent renversés par un soulèvement démocratique et que l'on voulut revenir à l'*ante quo*, il y eut des procès innombrables, car les droits de propriétés étaient obscurcis ».

<sup>62</sup> Roland Barthes, *Ibidem*, p. 176 : « Il est savoureux de constater que l'art de la parole est lié originellement à une revendication de propriété [...] », à la « possession terrienne ». « On a commencé – chez nous – à réfléchir sur le langage pour défendre son bien ».

d'un monde qui demande à être assumé, dans ce grand ébranlement des valeurs et du sens après Auschwitz, conscient de l'obscurité des désastres qui ont assombri le cours de son siècle, il ne peut que se méfier des vertus positives de l'éloquence et de ces grands discours rhétoriques qui ont pu mener à la mort plusieurs générations.

De plus, Guillevic se plaît à se présenter en autodidacte, voire à se placer du côté de « ceux qui ne savent pas parler »<sup>63</sup> : « [c]omme [il] n' [a] fait ni grec ni latin ... »<sup>64</sup> et comme c'est le « toucher de cette terre » qui a été sa « grande école »<sup>65</sup>, il dit n'avoir jamais réellement appris la rhétorique :

« [...] je me souviens que lorsqu[e mes parents] m'ont présenté au principal du collège d'Altkirch, celui-ci a demandé : 'Est-ce qu'il fera du latin ?' Ils ont répondu : 'Le latin, à quoi ça sert ?' J'ai tout le temps regretté de n'avoir pas en avoir fait, mais ce n'est pas moi qui ai décidé !  
Je suis entré directement en cinquième. J'avais douze ans et mon certificat d'études. Je n'ai donc jamais fait d'histoire ancienne. »<sup>66</sup>

La poésie, au contraire, prend ses racines à l'école de la vie :

« Mais la grande école a été celle des champs. »<sup>67</sup>

Le poète n'a jamais adopté une posture intellectuelle et c'est donc aussi « [...] dans la mesure où il a fort peu écrit – pour ne pas dire jamais – de textes de réflexion, d'analyse ou de critique »<sup>68</sup> qu'il contribue à renforcer cette image d'un poète qui se passe de rhétorique. À côté de l'œuvre poétique, on trouve cependant des entretiens. Il est certain qu'il ne s'est jamais refusé à cette pratique et ceux-ci s'avèrent tout compte fait relativement nombreux<sup>69</sup> ; mais comme ils ne se départissent jamais d'un inimitable ton de bonhomie et de sympathie et comme les remarques strictement liées à la pratique poétique ont tendance à y rester éparses, voire redondantes<sup>70</sup> d'un entretien à l'autre, et toujours intimement entremêlées de courts récits et de touchantes anecdotes (ce que l'on ne peut tout de même pas reprocher à un poète pour qui la poésie ne se sépare pas de la vie et qui a exprimé le vœu de « vivre en poésie » !), ces entretiens ne sauraient donc être lus comme des manifestes poétiques ou comme faisant système. Certes, Guillevic a aussi renoué à plusieurs reprises avec la tradition de l'« Art poétique » ; la formule étant d'ailleurs le titre de deux sections de poèmes, l'une se situant à la

<sup>63</sup> Roland Barthes, *Ibidem*, p. 173 : « la Rhétorique est cette technique privilégiée (puisqu'il faut payer pour l'acquérir) qui permet aux classes dirigeantes de s'assurer *la propriété de la parole*. Le langage étant un pouvoir, on a édicté des règles sélectives d'accès à ce pouvoir, en le constituant en pseudo-science, fermée à 'ceux qui ne savent pas parler', tributaire d'une initiation coûteuse : née il y a 2500 de procès de propriété, la rhétorique s'épuise et meurt dans la classe de 'rhétorique', consécration initiatique de la culture bourgeoise. »

<sup>64</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 225.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>68</sup> Raymond Jean, *Choses parlées, op. cit.*, p. 11.

<sup>69</sup> Pour les références précises de ces entretiens, nous renvoyons à la bibliographie.

<sup>70</sup> Eugène Guillevic et Jacques Lardoux, *Humour-Terraqué, op. cit.*, p. 9 : « Il y a deux choses difficiles, dit Guillevic, quand, comme moi, on écrit depuis plus de soixante-dix ans : c'est de se souvenir et de ne pas se répéter ».

fin du cycle de *Terraqué* et l'autre dans *Gagner*. Et il est vrai que l'on peut même parler d'« un itinéraire jalonné d'arts poétiques »<sup>71</sup> puisque l'œuvre est ponctuée par des méditations explicites sur l'écriture : la section d'*Avec* intitulée « Du poète » propose également plusieurs définitions de l'acte poétique, de même que la longue méditation d'*Inclus*, qui témoigne de l'expérience du cheminement poétique. Et, de manière générale, les allusions à l'acte d'écrire sont tellement récurrentes que l'on pourrait « dire que toute l'œuvre de Guillevic est un vaste art poétique ou [...] que tous ses poèmes, sont de façon plus ou moins directe, 'poétologiques'. S'y définissent en même temps le propos et la visée poétique »<sup>72</sup>. Les poèmes ne se refusent pas à parler du travail du langage<sup>73</sup> et expriment souvent la relation du poète avec sa poésie. Mais ce projet reste toujours paradoxalement déconcertant et la critique<sup>74</sup> s'accorde pour lire ces arts poétiques comme le contre-pied d'un art poétique classique. Il est vrai qu'ils défient les règles du genre et *Art poétique* est loin d'être le condensé de recettes et de règles qu'un tel titre aurait pu annoncer. Là où on s'attend à trouver une sorte de bréviaire poétique, voire une profession de foi, on rencontre toujours beaucoup plus d'interrogations que d'affirmations, si bien que l'on est amené à penser que, non sans humour, le poète « feint de nous expliquer comment et pourquoi il écrit [alors qu'] en réalité, il laisse toujours la parole au poème qui n'a nul besoin [...] de glose ou de mode d'emploi »<sup>75</sup>.

Ainsi, vouloir appliquer la rhétorique à la poésie de Guillevic relève d'une double gageure. L'œuvre se distingue par une forme de pauvreté et par sa méfiance à l'égard des moyens langagiers traditionnellement étudiés par la rhétorique et par la poétique. Elle se distingue par sa simplicité qui peut parfois risquer le prosaïsme<sup>76</sup>. Le poète n'hésite pas à avoir recours aux mots les plus simples de la tribu. De fait, on comprend pourquoi on peut aisément conclure à l'absence de cet outil d'analyse et de création qu'est la rhétorique pour la poésie. Et mis à part dans certains poèmes relevant de cette volonté de « gagner », il n'est pas non plus question d'argumentation puisqu'il ne s'agit en aucun cas de dominer le monde ni de s'y établir dans un rapport de supériorité.

<sup>71</sup> Francesco Viriat, « *Art poétique* de Guillevic, un souffle qui essaie de durer », *Guillevic : La passion du monde*, Presses Universitaires d'Angers, mai 2002, p. 137.

<sup>72</sup> Jacques Gaucheron, « Guillevic et l'art de la poésie », *Europe*, n°734-735, juin-juillet 1990, p. 83.

<sup>73</sup> Progreso Marin, *La poétique de Guillevic*, thèse de doctorat nouveau régime : lettres modernes : Toulouse II, 1992. L'auteur a tenté de montrer, en étudiant tout à tour la strate du langage et la strate de la thématique, que l'œuvre de Guillevic révèle une langue qui fonctionne et qui, en même temps, montre son fonctionnement.

<sup>74</sup> On peut lire à ce sujet Jean-Claude Pinson, « Guillevic : *Art poétique* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 446, mars 1990, pp. 104-106 ; Francesco Viriat, *op. cit.* ; Bernard Fournier, « Les Arts poétiques chez Guillevic », *Guillevic et la langue*, éd. Calliopées, Clamart, 2009, pp. 31-45.

<sup>75</sup> Jean Orizet, « De l'espace du poème aux espaces de la poésie », *La Revue des deux mondes*, décembre 1989, p. 191.

<sup>76</sup> Guillevic, *Carnets 1923-1938, L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 97 : « On m'accusera de prosaïsme. Et que m'importe. »

### L'hypothèse d'une rhétorique de la simplicité

Pourtant, nous nous proposons d'examiner et de nuancer ce postulat d'une poésie anti-rhétorique ou a-rhétorique. Cette absence de rhétorique nous semble reposer sur quelques confusions. Notons un premier paradoxe : associer la simplicité du poème à une absence de rhétorique peut paraître un peu hâtif. Du fait de la récurrence des procédés de condensation, de réduction et de précision<sup>77</sup>, Guillevic passe souvent pour un poète minimaliste ou laconique. Or, penser que le minimalisme équivaut à une absence de rhétorique revient à croire en un principe qui, hérité du *Gorgias*<sup>78</sup>, a connu un renouveau au vingtième siècle : un langage authentique se trouverait dans l'absence de langage. On a toujours tendance à associer la vérité à une absence de langage. Or, Guillevic n'est pas un poète de la « modernité négative »<sup>79</sup> ; l'environnement linguistique hermétique si particulier de l'enfance, qui a oscillé entre breton et alémanique, a conduit le poète à ériger la langue française comme sacrée et la poésie est toujours restée, aux yeux du poète, le « hiératique dans la hiératique ». En somme, il se montre fidèle à Mallarmé. Celui-ci avait bien reconnu que les langues sont imparfaites et avait bien su qu'il fallait abandonner l'idée que la parole préserve le Verbe divin, selon les anciennes croyances en un ordre cosmologique fondateur. Il entérinait le fait de ce malheur qu'est la perte d'un accès jadis cru direct à l'absolu par les moyens des arts mais, malgré tout, il fallait chercher à le réparer et à rémunérer le défaut des langues. Et même s'il refuse pour lui la brillance langagière de Mallarmé, Guillevic reste malgré tout convaincu, comme lui, qu'atteindre un absolu poétique ne se fait pas en-dehors de ce médium que sont les mots. Conscient du négatif du langage et de la perte originare, il reste cependant décidé à bâtir le positif de la poésie. Sa poésie ne se contente pas de dire un rapport de déprise, de vacance ou de manque entre langage et réalité. Il ne se contente pas de l'héroïsme négatif du poète contemporain ni d'une « rhétorique de la négation »<sup>80</sup>. Comme on l'a vu du fait de la multiplication des « Arts poétiques », la conscience d'œuvrer dans la langue et dans le

<sup>77</sup> Cf. Jean Tortel, *Guillevic*, [1971], éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1993.

<sup>78</sup> Dans le *Gorgias*, le minimalisme est associé à la vérité. La rhétorique y apparaît comme « loquace ». Socrate exige des rhéteurs qu'ils veillent contre leur habitude à garder leurs discours de courte durée pour que la dialectique puisse mieux déceler les erreurs de leurs raisonnements qui pourraient être obscurcis par la profusion langagière. Parler brièvement garantit un discours qui, quoique toujours susceptible de mensonge à l'égard des faits, serait moins aux prises avec des déformations relevant des interactions langagières. Une restriction quantitative du langage équivaut à moins de dissimulation langagière. La brièveté et l'exactitude sont supposées dissiper tout soupçon de rhétorique.

<sup>79</sup> Emmanuel Hocquart, *La Bibliothèque de Trieste*, éd. Royaumont, Luzarches, 1988, pp. 28-32. Dans ces pages, l'auteur définit une « modernité négative » issue de l'après-guerre. Cette modernité est « celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même » et « aura été marquée par des remises en question radicales des règles du jeu et des enjeux de l'écriture poétique » (p. 28). Mais la poésie de Guillevic n'est ni aussi « apophantique » ni aussi « radicale ». La langue française reste pour lui sacrée.

<sup>80</sup> Cette expression revient à deux reprises sous la plume de Bernard Fournier : dans *Le cri du chat-huant. Le lyrisme chez Guillevic* et dans son article « Guillevic et les références formelles », in *Guillevic : La passion du monde*, op. cit., p. 118.

langage reste très forte. Revenir au sol, établir un contact avec le monde et ajoindre le poème à la réalité ne peut se faire que par les mots. « [Aller] de terre en terre » ne peut s'établir qu'en allant de « mot en mot » :

Ce travailleur  
Privilegié,

Qui va de terre en terre,  
De mot en mot  
Et continue

A s'acharner.<sup>81</sup>

Même si la poésie revendique son enracinement dans des valeurs telles que l'expérience et la vie, elle ne se fait pas pour autant en dehors du langage. Quelle que soit la qualité souhaitée de la relation au sensible, ce rapport ne s'établit qu'avec des mots :

Au-dessus de toutes ces misères  
Que tu côtoies, traverses,  
Il y a un espace.

L'étonnant  
C'est que tu n'arrives  
A cet espace  
Qu'avec des mots

Que tu manies  
Comme l'oiseau  
Avec des brindilles  
Se construit un nid.<sup>82</sup>

Et toujours, il faut faire sa récolte :

« [D'] Un souffle de sons,  
De couleurs, de formes ». <sup>83</sup>

L'authenticité d'un rapport au monde n'est pas une substance indéfinissable située dans un au-delà du langage. La poésie ne se confond pas non plus avec une expérience mystique. L'abolition de toute médiation serait un danger dans son illusion d'absolu, non moins grand que celui d'un culte excessif des images. Et si le poète est tenté par la transparence<sup>84</sup>, il sait qu'une œuvre vitre est une « utopie »<sup>85</sup> et que cet idéal de transparence ne se fait que dans le langage. De même, dans les derniers recueils, c'est un esprit d'enfance qui tient la note. Guillevic est tenté par cette innocence primitive de l'*infans*, de celui qui ne parlant pas, se

<sup>81</sup> *Inclus*, Gallimard, Paris, 1973, p. 94.

<sup>82</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 267.

<sup>83</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 266.

<sup>84</sup> *Inclus*, op. cit., p. 87 : « Vient un moment [...] / Où il n'y a plus autel, / Paroi, pulpe des mots / Escalade, officiant / Et même le poème / N'est pas visible. [...] ».

<sup>85</sup> Philippe Jaccottet, *De la poésie*, entretien avec Reynald André Chalard, Arléa, Paris, 2005 : « utopie de la transparence ».

*Art poétique*, op. cit., p. 178 : « Dans le poème / On peut lire // Le monde comme il apparaît / Au premier regard. // Mais le poème / Est un miroir / Qui offre d'entrer / Dans le reflet // Pour le travailler, / Le modifier. // - Alors le reflet modifié / Réagit sur l'objet / Qui s'est laissé refléter. »

passerait du poids des mots pour mieux retrouver l'authenticité d'un rapport au monde et toute la qualité d'une adhésion aux choses, mais il sait bien que, même pour dire qu'il n'y a pas de mots, on a besoin des mots :

Il y a des jours  
Où l'on a envie de griffer le monde –

Et tant pis pour le soleil !  
Tant pis pour l'océan !

Crie cet enfant  
Toujours en toi<sup>86</sup>

Et, surtout, comme la critique l'a montré à plusieurs reprises<sup>87</sup>, chez Guillevic, les blancs ou les silences ne sont pas non plus en dehors du langage mais font au contraire partie intégrante du discours poétique. Certes, le silence est une notion essentielle dans l'œuvre. Dans *Vivre en poésie*, Guillevic avait affirmé :

« De toujours, le silence a été pour moi vital. Le bruit me fait mal ; le silence physique, l'absence de bruit me sont un bonheur et une nécessité. [...] J'ai aussi toujours été attiré par le blanc sur la page. Le blanc, je veux dire le silence [...]. J'ai déjà 'défini' la poésie : les noces de la parole et du silence. Je l'ai définie comme une sculpture du silence. [...] »<sup>88</sup>

« Du silence » est le titre de la dernière section du recueil *Possibles futurs*. Un « parcours du silence » se dessine manifestement dans l'œuvre pour aboutir à la déclaration suivante :

Mon royaume  
C'est du silence<sup>89</sup>.

Et c'est sans doute en grande partie cette revendication du silence qui a fait que l'œuvre est tenue pour anti-rhétorique. Mais le silence ne signifie pas que, face à l'angoisse que peut susciter le monde, il n'y aurait plus aucune parole ni aucun vocable possible. Guillevic ne fait pas le choix du silence parce que « tout énoncé est porteur d'illusions »<sup>90</sup>. Le silence est loin d'être un espace neutre, pur et original qui incarnerait une absence de langage, donc, *a fortiori* une absence de rhétorique. Le silence n'est pas en deçà du discours. Le blanc n'est pas un degré zéro du langage. Chez Guillevic, il ne relève pas de la négation de la langue. « Guillevic évacue [...] la conception d'un silence qui ne serait que rupture de la parole [...] »<sup>91</sup>. Le poème se définit comme les noces de la parole et du silence. Le silence est parole :

<sup>86</sup> *Maintenant*, Gallimard, Paris, 1993, p. 61.

<sup>87</sup> Nous renvoyons notamment à la thèse de Muriel Tenne, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains (René Char, Lorand Gaspar, Eugène Guillevic)*, thèse de doctorat d'Etat : lettres modernes, Paris III, 1994.

<sup>88</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 186.

<sup>89</sup> *Possibles Futurs*, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1996, p. 167.

<sup>90</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, coll. Poche, Paris, 2009, p. 34 : « [...] si tout énoncé est porteur d'une telle puissance d'illusion, ne faut-il pas en revenir au silence ou à l'accueil de ce qui se laisse parfaitement entendre dans l'univocité, hors des pièges du figural ? ». Ce questionnement n'est pas à l'origine du silence chez Guillevic.

<sup>91</sup> Muriel Tenne, « Poésie et silence », *Lectures de Guillevic : approches critiques*, éd. Legas, New-York, Ottawa, Toronto, 2002, p. 242.

Je voudrais  
Parler silence.  
[...] <sup>92</sup>

Le silence appartient au domaine du langage, chez Guillevic. Il est une catégorie linguistique à part entière dans la mesure où il accompagne chaque parole et se déploie dans l'horizon de la connaissance. Le blanc, certes, peut rompre la linéarité et la fluidité d'un discours éloquent, mais, même s'il consiste en une médiation limite, il n'est pas hors du dire. On peut alors parler d'une « langue du silence »<sup>93</sup> et l'on peut faire le même constat au sujet du cri, qui est particulièrement fréquent dans les premiers recueils, à l'instar du cri du « chat-huant », de *Terraqué* qui est devenu emblématique de l'œuvre :

Le cri du chat-huant  
Que l'horreur exigeait,  
  
Est un cri difficile  
A former dans la gorge.<sup>94</sup>

De fait, cette assimilation du poème au cri a conforté ce postulat d'une poésie sans rhétorique :

« Les poèmes de Guillevic sont brefs comme le cri jailli d'une gorge serrée par la colère. Un défi à la rhétorique, dirait-on »<sup>95</sup>.

Il est vrai que le poème expérimente le cri pour inscrire dans le texte le poids de vie d'une parole profondément existentielle et pour aller droit aux choses. Ce cri, « éloigné de tout verbiage », est une « radicale remise en question de toute faconde »<sup>96</sup>. De fait, la critique a souvent considéré qu'il excédait le langage :

« [...] quoi de plus éloigné de tout verbiage, [...] quoi de plus capable de créer une vivante proximité, d'atteindre au plus profond, de rétablir soudain avec les choses, les êtres, avec tout ce qui excède les mots, un rapport de transparence, sinon de vérité ? »<sup>97</sup>

Mais il nous semble au contraire que le poète, même s'il en fait l'expérimentation, se méfie des pièges de l'expressivité directe et de ces fables qui rêvent d'un langage capable de nous convaincre qu'il n'est pas langage, mais plutôt l'incarnation d'une pensée transparente et totalement pure, et qu'il est, en somme, un pur message. S'il cherche à établir avec le réel une

<sup>92</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 219.

<sup>93</sup> A la fin de « La lettre de Lord Chandos » de Hugo Von Hofmannsthal, Guillevic, sur son exemplaire personnel, au crayon, a noté « la langue du silence », à côté du passage suivant : « Je veux dire que la langue dans laquelle il me serait donné, peut-être, non seulement d'écrire, mais de penser, n'est ni le latin, ni l'anglais, ni l'italien, ni l'espagnol, mais une langue dont pas un mot ne m'est connu, une langue que me parlent les choses muettes et dans laquelle je devrais peut-être un jour, du fond de ma tombe, me justifier devant un juge inconnu ». Cette note indique que Guillevic ne lit pas l'expérience de Ph. Chandos comme un renoncement à l'écriture poétique et comme une crise négative, mais comme un manifeste en faveur d'une langue qui reste à inventer, « la langue du silence ». Ce qui confirme bien que, pour lui, le silence n'est pas en dehors du langage.

<sup>94</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 139.

<sup>95</sup> René Bertelé, « Extrait de *Panorama de la jeune poésie française* (Robert Laffont, 1942, p. 295-296) », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 15.

<sup>96</sup> Evelynne Lloze, « Entre cri et question, le domaine poétique de Guillevic », *Guillevic la passion du monde, op. cit.*, p. 245.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 246.



forme de communication qui atteint un statut d' « évidence »<sup>98</sup>, il sait aussi qu'il ne saurait s'agir d'une forme de communication non langagière :

« Ecrire, c'est sûrement aussi transmettre une expérience, ou plus exactement le cours d'une expérience, un essai d'approche de communication d'une chose qui est en cours, qui est en invention. [...] Je vois aujourd'hui des poètes qui nient le langage, qui contestent le langage, je suis tenté de leur dire de manière simplette : Servez-vous d'autre chose. Je l'ai écrit :

*Toute langue est étrangère*

mais, moi, je n'ai que ça, le langage c'est un peu la touffe d'herbe à quoi s'accroche le noyé, [...] je n'ai que le langage pour cela, je ne suis ni peintre ni musicien, j'ai ce besoin de formuler, de faire quelque chose avec la ficelle, le fil de fer du vers... C'est très net... »<sup>99</sup>.

Ainsi, même si Guillevic se plaît à opposer à Jean Paulhan une poésie « sans rhétorique », sur ce point de la langue, malgré tout, il le rejoint. En effet, ce dernier, dans *Les Fleurs de Tarbes*<sup>100</sup>, cherche, non sans une volonté éristique quelque peu « effrayante »<sup>101</sup>, à élaborer une nouvelle rhétorique. Celle-ci reste pour le moins confuse et obscure, voire aporétique, mais, quoiqu'il en soit, on comprend bien ce contre quoi Paulhan s'élève, à savoir le dogme moderne de l'originalité et de la pureté, qui croit pouvoir faire sans la rhétorique. De même, Guillevic n'est pas dupe. Il ne se cache pas de faire de la poésie. Et même s'il refuse une rhétorique grandiloquente, il œuvre malgré tout dans le langage et ne le nie pas :

« Les mots, la syntaxe, tout ce qui constitue l'idiome sont les instruments de ce travail, et bien sûr aussi les multiples souvenirs, les références qu'apportent la fréquentation des poètes du passé et du présent ainsi que celle de ses propres poèmes. »<sup>102</sup>

Il sait bien qu'il ne saurait oblitérer complètement des siècles d'héritage rhétorique. Il sait bien que « l'écrivain de Terreur » (c'est-à-dire celui qui exprime sa hantise du langage, des mots et de toute rhétorique, pour reprendre le vocabulaire de Paulhan) « fait étrangement songer à Gribouille, qui se jette à l'eau pour éviter la pluie »<sup>103</sup>. De fait, Jean Paulhan reste persuadé que « la rhétorique n'a jamais cessé d'exister »<sup>104</sup> et va jusqu'à parler d'une attitude de fascination-répulsion ou de « névrose »<sup>105</sup> et le panneau, aperçu à l'entrée du jardin de Tarbes, indique bien que les fleurs de rhétorique, même si elles ne doivent plus être cueillies, restent quand même tentantes :

« On voit à l'entrée du jardin public de Tarbes, cet écriteau :

<sup>98</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 169 : « Vient alors ce moment où l'on sait que l'on n'ira pas plus loin, qu'on ne peut pas faire mieux. Si le poème est vraiment 'réussi', une évidence nouvelle est née ».

<sup>99</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 73-74.

<sup>100</sup> Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, éd. Gallimard, coll. Folio / Essais, (1<sup>ère</sup> éd. 1941), rééd. 2006, Paris.

<sup>101</sup> Jean-Claude Zylberstein, « Préface », *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres, op. cit.*, p. 11 : « Voici l'un des livres les plus effrayants de toute la littérature française de ce siècle ».

<sup>102</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 169.

<sup>103</sup> Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les Lettres, op. cit.*, p. 139.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 141 : « Mais peut-être ressemble-t-elle [la hantise de la rhétorique] plus précisément à une névrose sur un point particulier. »

<p style="text-align: center;">Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main</p>
---

On le trouve aussi, de nos jours, à l'entrée de la Littérature. Pourtant, il serait agréable de voir les filles de Tarbes (et les jeunes écrivains) porter une rose, un coquelicot, une gerbe de coquelicots. »<sup>106</sup>

Ces conclusions sont manifestement formulées de manière excessive pour pouvoir être appliquées telles quelles à Guillevic. On peut reconnaître un « travail » à l'œuvre sans pour autant qu'il s'agisse d'une fabrication de type rhétorique. Malgré tout, celui-ci sait bien qu'il ne suffit de proclamer qu'on refuse la rhétorique pour ne pas être dans la rhétorique ; faire comme si elle n'existait pas relèverait du déni, ce dont témoigne d'ailleurs ce constat :

« [...] il y a fatalement une rhétorique »<sup>107</sup>

Ou, pour dire les choses autrement, on peut être tenté d' « éconduire » la lune :

La lune,  
Soit !

Qu'elle apparaisse  
Pour être éconduite.<sup>108</sup>

Mais :

On n'en finit jamais  
Avec la lune.

On a beau la regarder,  
La peindre, écrire sur elle,

[...]

Lui tourner le dos,  
L'insulter,

Quand elle est là,  
Elle nous verse son lait,

Quand elle n'y est pas,  
Son lait nous manque.<sup>109</sup>

Et ce d'autant plus que l'on peut noter un deuxième paradoxe qui tient au statut de l'objet, des choses et du monde, et du rapport que ces trois entités entretiennent avec le langage. En effet, l'impératif du réel n'est pas aussi évident qu'il en a l'air et la formule est bien polymorphe. Si Guillevic passe pour un poète qui se serait spontanément tourné vers le réel, ce rapport n'a rien d'euphorique. L'expérience initiale est celle d'une séparation et d'une coupure. L'objet est une réalité existant, de façon énigmatique et souvent douloureuse,

<sup>106</sup> Jean Paulhan, *Ibidem*, p. 39.

<sup>107</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 64. Ceci s'applique aux poèmes qui occupent un poème entier et qui réunissent plusieurs « quantas ». Mais comme on peut lire l'œuvre comme la reprise de mêmes thèmes, on peut la lire elle-même comme un long poème. De fait, il nous semble que ce constat peut s'appliquer à l'œuvre elle-même.

<sup>108</sup> *Du domaine, Du domaine suivi de Euclidiennes*, Gallimard, coll. Poésie, Paris, p. 13.

<sup>109</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p. 165.

indépendamment de la conscience de l'homme<sup>110</sup> et le poète se heurte régulièrement à son mutisme et à sa rétractation. Et il est d'autant plus difficile de prendre pied dans le monde, que ces objets, tout comme le sujet, sont la proie de nombreux flux de dissolution, dont l'un des plus importants est celui du temps. Il s'agit alors de tenter, coûte que coûte, de s'inscrire dans ce tourbillon du monde en faisant du poème une chose parmi les choses, puis d'opérer une action de discernement afin de donner des contours et des formes à ces objets. Mais les isoler ne suffit pas. Cela ne revient pas à atteindre leur être. Encore faut-il les voir en profondeur pour rendre compte de leur essentialité. De plus, les choses et le sujet ne sont eux-mêmes présents dans leur totalité et dans toute leur intégrité que dans leur rapport avec les autres éléments du monde, dans un rapprochement, qui n'est pas une fusion mais plutôt une confrontation avec l'autre. C'est reliés entre eux, dans un lien assurant tout à la fois une proximité et une distance salutaire, que les éléments du monde peuvent retrouver une identité qui leur soit propre. Dire le monde c'est donc construire ce « réseau » du monde<sup>111</sup> :

« [Ainsi], pour atteindre l'objet, il est nécessaire dans un premier temps de l'isoler et nous retrouvons cette démarche dans l'œuvre de Guillevic. Il fait en effet apparaître, en les isolant dans le poème, des choses, bol, clou, table, assiette, ... qui se présentent habituellement dans le contexte d'autres choses ou d'autres mots. [...] Ce temps d'isolement permet donc de retourner à l'élémentaire pour saisir le grain du monde. [Retourner à l'élémentaire passe aussi par un regard en profondeur. Il s'agit d'enfoncer son regard dans les profondeurs de l'objet]. Mais il est nécessaire aussi de replacer l'objet dans ses liens avec les autres, de façon à ce que les relations qu'ils entretiennent entre eux complètent cette saisie, par la mise en place de coordonnées. »<sup>112</sup>.

En somme, dire le monde, c'est non seulement construire la possibilité d'un lien entre le sujet, le langage et le monde mais c'est seulement après avoir fait advenir ces trois entités. Le poème ne saurait être confondu avec une description ou avec une représentation<sup>113</sup> de la réalité. Guillevic n'est pas « un poète de la constatation pure »<sup>114</sup>. « La parole [...] ne trouve pas un monde tout constitué avant elle, et qu'elle se contenterait d'épeler »<sup>115</sup> mais se voit forcée de le construire dans un mouvement qui est d'abord celui d'une quête ou d'une recherche ; à cet enjeu, chez Guillevic, s'ajoute aussi celui de la révélation<sup>116</sup> dans la mesure

<sup>110</sup> A ce propos : Jean-Pierre Richard, « Guillevic », *Onze études sur la poésie moderne*, éd. du Seuil, 1964, p. 225-253.

<sup>111</sup> Nous renvoyons à ce sujet aux analyses de Michael Brophy. Notamment à « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic*, éd. Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1997, pp. 148-181 et à « Le fragment et le réseau », revue *Europe*, LXVIII, n° 734-735, juin-juillet 1990, pp. 117-124.

<sup>112</sup> Muriel Tenne, « Une parole 'inapaisante' », *Guillevic La passion du monde, op. cit.*, p. 253-254.

<sup>113</sup> Ce que la critique s'accorde à reconnaître à la suite de Jean-Marie Gleize, « Guillevic, la poésie non figurative », *Poésie et figuration*, éd. Seuil, Paris, 1983.

<sup>114</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971, p. 60.

<sup>115</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, 1990, p. 21.

<sup>116</sup> Guillevic, « Carnet 4 : 1926-1929 », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 97 : « La poésie française est psychologique – elle tend à la connaissance du monde, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne révèle pas l'homme. Rilke est les deux à la fois. / J'aimerais moi aussi l'être. »

où la parole poétique peut encore être chargée d'une dimension événementielle<sup>117</sup>. Elle a donc pour tâche de faire advenir les éléments du monde et de construire leurs relations. Guillevic expérimente alors tour à tour les différentes possibilités de réalisation de ce rapport au monde<sup>118</sup>.

Les modalités de cette parole qui cherche à établir un rapport avec le monde sont alors multiples mais, quoiqu'il en soit, toujours de l'ordre de l'action. Dire le monde, effectivement, est plus de l'ordre de la recherche de la présence, ou de l'expérience, que de celui d'une recherche de sens ou de signification. Dire le monde revient avant tout à agir<sup>119</sup> et les mots sont « Les chargés de pouvoir »<sup>120</sup>. « La poésie [de Guillevic] est un langage qui fait »<sup>121</sup> ; et le poème concentre une force :

En toi cette force –  
Comme si  
Tu ne savais rien –

Et qui fait.<sup>122</sup>

La parole poétique est donc une parole agissante qui se caractérise par sa puissance.

Dès lors, on peut se demander si le langage ne retrouve pas ainsi une indéniable rhétoricité, voire « une rhétoricité générale »<sup>123</sup>, notion que les nouvelles rhétoriques se sont attachées à mettre au jour. En effet, à la fin du vingtième siècle, on peut dire que la rhétorique a fleuri sur les ruines de l'ancienne. Elle a subi l'influence de ces nouvelles conceptions de la linguistique et de ces courants qui mettent l'accent sur le texte et sur sa situation, contrairement au structuralisme qui s'attachait au texte et au poème clos sur lui-même : du fait de la linguistique de l'énonciation ou de la pragmatique, on s'intéresse à nouveau à la rhétorique et à ses effets particuliers sur ses récepteurs. L'objet d'étude de ces nouvelles rhétoriques est devenu la rhétoricité de toute opération de langage. Mais comme cette volonté s'est bien souvent trouvée résumée par le terme d'argumentation et que ce sont

---

<sup>117</sup> En ce qui concerne la caractérisation d'une parole événementielle chez Guillevic, nous renvoyons à la communication de Sara Arena, « La matin. Naissance et connaissance », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 19-40 ; ainsi qu'à son ouvrage, *La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic*, éd. Fiorini, coll. La musa critica, Vérone, 2011.

<sup>118</sup> Laurence Bougault, *Poésie et réalité*, éd. L'Harmattan, Paris, 2005, p. 7 : « Le poème réinvente-t-il le réel [...] ? Se propose-t-il de rendre compte du monde (est-il réaliste ? ou objectif ?) Remotive-t-il la langue pour appréhender une vérité du monde qui serait cachée [...] ? Fait-il le monde, au sens de la vieille croyance magique d'un Verbe créateur tout-puissant ? ».

<sup>119</sup> « Je veux avoir une action, me composer mon paysage, me composer ma toile [...] ».

<sup>120</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 252.

<sup>121</sup> Henri Meschonnic, « Guillevic, poète des monomots », *La rime et la vie* [1989 ; 2006], éd. Gallimard, coll. Folio Essais, 2006, p. 177 : « Car la poésie n'est pas un langage qui dit. Tout langage dit. N'arrête pas de dire. Ce n'est pas ce qu'elle dit qui définit la poésie, c'est ce qu'elle fait. La poésie est un langage qui fait, spécifiquement. Parce qu'on agit aussi de bien des manières, dans le langage. »

<sup>122</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 253.

<sup>123</sup> Antoine Compagnon, « La réhabilitation de la rhétorique au XX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, op.cit.*

principalement les théories de la communication et de l'information qui se sont penchées sur la notion, ces recherches ne semblent pas offrir un réel intérêt en poésie. Et il est vrai que, même si le poème guillevicien, dans le silence de sa méditation, se veut tout entier relation et communication avec les éléments du monde, il n'est pas de l'ordre de la main mise. La « main tenant » ne saurait correspondre à l'ambition prométhéenne de maîtriser le monde et les choses. Le monde est une énigme qu'il ne s'agit pas d'annexer en le conquérant. Faire advenir l'objet dans toute son essentialité ne signifie pas le dominer. D'ailleurs ces rhétoriques<sup>124</sup> ne se sont pas prononcées sur le discours poétique.<sup>125</sup> A l'exemple de Chaïm Perelman qui se demande comment on peut raisonner sur des jugements de valeur et qui, pour cela, réhabilite la rhétorique en faisant renaître une envergure argumentative du langage, mais qui n'ose pas mentionner ces autres discours tels que le poétique, tant il est vrai que celui-ci peut sembler éloigné de la nécessité propositionnelle ainsi que des interrogations d'ordre axiologique. Présentée ainsi, la notion de rhétoricité semble opposée à la parole poétique. Agir sur le monde ne saurait se confondre avec des stratégies d'argumentation ou de prise de pouvoir. Toutefois, les travaux d'Henri Meschonnic semblent plus intéressants pour penser cette hypothèse d'une interaction entre argumentation et poésie et pour appréhender cette puissance si caractéristique du poème. Certes, l'analyse de la rhétorique y reste disparate et le mot de rhétorique peut être employé dans des sens différents. Toutefois, Meschonnic lui consacre plusieurs parties de ses ouvrages et, s'il critique la rhétorique pensée comme ornement, et si une axiologie négative peut lui être attachée, on a malgré tout une écoute plurielle de la notion et il n'en ressort pas moins sa réévaluation. La poétique ne saurait se satisfaire ni de son refus dogmatique ni d'une autonomie et Meschonnic pense les deux disciplines, non dans une antinomie, mais dans un processus d'implication réciproque : il constate que la rhétorique « met la poétique à l'épreuve » et que « la réciproque est vraie, mais moins reconnue »<sup>126</sup>. Il commence par dénoncer le structuralisme en mettant en question

<sup>124</sup> A l'exception notable de celle du Groupe Mu (*Rhétorique de la poésie* [1977], éd. du Seuil, coll. Points, 1990). Mais cette étude nous semble encore paradoxale. Les auteurs constatent que les « poètes se contentent assez bien des simples 'mots de la tribu' » (p. 21) et optent pour une optique qui « postule un lien organique entre rhétoricité et littérarité » (p. 19) mais leur rhétorique, bien que « générale » et bien qu'elle ne se réduise pas à l'étude des tropes, reste quand même centrée sur les figures ; « elle étend considérablement le champ de la figure » (p. 15) mais ne pose pas la question d'un retour à l'argumentation en poésie.

<sup>125</sup> A l'exemple de Chaïm Perelman donc. Ou encore de Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Armand Colin, coll. Cursus, 2006, p. 34 : même si celle-ci établit des nuances à l'intérieur du champ de l'argumentation, en distinguant, d'une part, les discours qui relèvent d'une « visée argumentative », qui est une véritable « entreprise de persuasion » comme « le prêche à l'église, le discours électoral, une publicité pour marque de voiture, un manifeste politique ou littéraire » et, d'autre part, les discours, comme « l'article scientifique, le reportage, les informations télévisées, certaines formes de témoignage ou d'autobiographies, le récit de fiction, la lettre amicale, la conversation quotidienne » qui comporte davantage une « dimension argumentative » définie comme « la transmission d'un point de vue sur les choses », la poésie se trouve exclue des discours qui relèvent de l'argumentation.

<sup>126</sup> Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, éd. Verdier, Lagrasse, 1995, p. 442.

la fonction poétique de Jakobson qui fait du langage « une forme vide, le coquillage sans la mer »<sup>127</sup> qui disjoint toute intentionnalité. En faisant ainsi sortir la poétique de sa subordination à la linguistique et à son emprise structuraliste, il rappelle que la poésie engage une notion de continuité entre le langage et le monde et qu'elle dispose d'une « puissance sur le monde »<sup>128</sup> ; il retrouve alors par là la rhétorique, et c'est dans *Politique du rythme, politique du sujet* qu'il affirme la nécessité de repenser ce qui a été perdu depuis Aristote, à savoir l'implication réciproque de la poétique et de la rhétorique, de l'éthique et du politique. Il critique une néo-rhétorique qui s'est installée depuis la fin du dix-huitième siècle et la présente comme une taxinomie stérile que le structuralisme a renforcée. Pour lui, la rhétorique est une poétique au sens aristotélicien dans le sens où elle est une manière d'agir, une « force dans le langage »<sup>129</sup>. La rhétorique se sauve de sa déchéance et de son discrédit en renouant avec cette dimension pragmatique. De même, il nous semble que l'œuvre de Guillevic progresse vers un idéal de rhétoricité, qui ne se départirait pas d'une envergure éthique, et qui se situerait du côté d'une respectueuse négociation des distances plutôt que de celui d'une rude persuasion, et qui ne reposerait pas sur un code ou sur des règles de production spéciales, mais qui ferait malgré tout dépendre d'elle l'existence, tant du monde que du sujet<sup>130</sup> ; une rhétoricité, qui ne saurait être synonyme de domination ou de pouvoir, mais qui serait entendue comme une parole agissante, qui viserait la manifestation de l'objet lui-même, et non l'institution d'un rapport fixe qui ferait dépendre l'objet du regard que le poète porte sur lui.

Ainsi, il semble que l'impératif de la réalité et que les modalités multiples de son dire, chez Guillevic, fasse travailler la notion de rhétorique jusqu'à l'ériger en un idéal qui conjoindrait l'art des figures et l'art de persuader. L'œuvre ne cesse de mettre à l'épreuve la rhétorique et de l'interroger. Certes, le poète affirme son goût pour les paysages dénudés<sup>131</sup> et

<sup>127</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, 1970, p. 29.

<sup>128</sup> *Idem.*

<sup>129</sup> Henri Meschonnic, « La force dans le langage », *La force du langage (rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic)*, sous la direction de Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, éd. Honoré Champion, Paris, 2000, pp. 9-19.

<sup>130</sup> Antoine Compagnon, « La réhabilitation de la rhétorique au XX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de la rhétorique, op. cit.*, p. 1263. Ici, l'auteur développe l'idée que la rhétoricité et le concept qui permet de réhabiliter la rhétorique. Selon lui, ce concept est à définir en se souvenant de Nietzsche, de Vico et de Paul de Man, « - un tel néologisme permettant de distinguer une rhétorique fondamentale d'une rhétorique instrumentale - », s'impose comme la condition du discours, ou même de l'existence, dans le monde moderne ou post-moderne, plutôt que comme une institution particulière, un code et des règles de production spéciales ».

<sup>131</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 22 : « C'est sûr que je n'aime pas les paysages riant, je n'irai pas jusqu'à dire, comme Queneau, que je les ai en horreur, mais c'est un peu ça, par exemple j'aime une certaine Provence, la haute Provence, celle de Lurs, si tu veux, où j'ai passé des semaines, j'aime la Beauce qui est aussi un paysage non-orné... ». De même, dans *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 208 : « Je ne suis jamais attiré par le pittoresque. Je m'intéresse peu aux monuments mais parfois à un mur, à un coin d'ombre, à une couleur de pierre. Je ne recherche pas les sites. Je ne suis pas touriste. Ce que j'aimais dans cette lisière de Beauce où j'ai disposé d'une maison, c'est que les paysages n'étaient pas tout faits ».

refuse indéniablement les grandes fleurs de la rhétorique pour le poème : les plantes exubérantes n'y ont plus leur place. Malgré tout, toute végétation n'est pas exclue, à l'instar du « goémon » qui reste « plus vrai que le frangipanier »<sup>132</sup>, ou à l'image de la bruyère, du saxifrage ou du lierre. En somme, le refus d'une rhétorique ornementale ne saurait être confondu avec celui de toute rhétorique. Les fleurs de rhétorique sont toujours là, sous d'autres formes, très certainement plus transparentes que brillantes. En ayant perdu le côté emphatique et très métaphorique qui les caractérisait, elles sont devenues plus petites<sup>133</sup> et moins visibles, mais présentes malgré tout :

Rose

Malgré

Les cajolements, les répétitions,  
Les analyses, les descriptions,  
Les lyriques modulations,  
Les amoureuses dévastations,

Malgré même  
Les comparaisons,

Tu continues,  
Pareille.<sup>134</sup>

Leurs couleurs tendent à se fondre dans le « gris »<sup>135</sup> ou à se transformer en épures ; le jardin à la française est devenu un paysage « non orné »<sup>136</sup> ou un jardin japonais<sup>137</sup> ; s' « il y a les fleurs de serre, il y a [aussi] les fleurs des champs... [...] »<sup>138</sup> :

[...]  
Tu rêverais plutôt  
D'un grand bouquet

D'herbes, de feuilles, de pétales  
[...].<sup>139</sup>

Et le bouquet tend même à se réduire au « brin d'herbe »<sup>140</sup> :

<sup>132</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 208 : « Pourtant les frangipaniers, les flamboyants... ». Mais, deux pages plus loin, il conclut ainsi : « On peut en rire, mais encore maintenant je ne me suis pas habitué vraiment à ce que le monde entier ne soit pas fait comme la Bretagne. Le goémon est plus vrai que le frangipanier. J'ai beau me raisonner, ce frangipanier, il est comme du décor, tandis que le goémon, pour moi, c'est l'origine. ».

<sup>133</sup> *Le chant, op. cit.*, p. 362 : « Toute petite fleur [...] / Tu me provoques [...] ».

<sup>134</sup> *Etier, op. cit.*, p. 133.

<sup>135</sup> En ce qui concerne l'importance du gris, voir Françoise Nicol, « Le gris est une couleur », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 73-87.

<sup>136</sup> Guillevic, *Choses parlées, op. cit.*, p. 22 : « C'est sûr que je n'aime pas les paysages riants, je n'irai pas jusqu'à dire, comme Queneau, que je les ai en horreur, mais c'est un peu ça, par exemple j'aime une certaine Provence, la haute Provence, celle de Lurs, si tu veux, où j'ai passé des semaines, j'aime la Beauce qui est aussi un paysage non-orné... »

<sup>137</sup> L'hypothèse d'une proximité entre le haïku et le poème guillevicien a été développée à plusieurs reprises, notamment par Reynald André Chalard aux pages 79 à 82 de son article « Guillevic et l'infini de la poésie », ainsi que par Yasué Kato qui mène une lecture comparative entre Guillevic et Bashô ; « Guillevic et Bashô », *Guillevic La passion du monde, op. cit.*, p. 99 à 108).

<sup>138</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 185.

<sup>139</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 204.

Un brin d'herbe,  
Après tout  
Ça fait assez superbe  
Pour un grand rendez-vous.<sup>141</sup>

Mais ce qu'il faut noter, c'est que c'est paradoxalement dans ce « brin d'herbe » que se réalise au mieux le dire du monde et que la parole poétique affiche au mieux sa puissance :

« La minimalisation [...] concour[t] à une maximalisation de l'effet. »<sup>142</sup>

« Par son minimalisme même, la langue de Guillevic tente de dégager l'énergie du monde [...]. Ce minimalisme devient un maximalisme. »<sup>143</sup>

Et l'évolution de l'œuvre illustre ce paradoxe. A la suite de Jean Pierrot, nous pouvons tout à fait constater que, plus elle progresse et plus le rapport au monde gagne en « sérénité »<sup>144</sup>. Une longue pratique de l'écriture s'avère opérante et plus la parole poétique gagne en puissance. Or, parallèlement, le poème se fait de plus en plus élémentaire. Si bien que l'on peut aller jusqu'à penser que c'est en étant paradoxalement réduite au brin d'herbe que la rhétorique retrouve toute son envergure : en amont de l'histoire de ses restrictions et de ses divisions, elle revit dans sa dimension première de parole agissante.

« [...] elle retrouve un rôle, une fonction qui consistent dans l'action par le langage »<sup>145</sup>.

Elle redevient une « force dans le langage »<sup>146</sup>, une force aristotélicienne, si l'on en croit Henri Meschonnic, voire une *energeia* archaïque capable d'un laisser-apparaître originel du monde ; une rhétoricité sans doute, mais en tout cas antérieure au passage de l'*actualitas* en *potentia* et qui ne se confondrait pas avec une imposition rhétorique. Le poème trouve donc sa force dans l'exploration de voies minimales. C'est dans le défi de cette simplicité que le langage dit et construit le monde, ce qui fait que l'on pourrait penser, pour caractériser le cœur de la pratique poétique de Guillevic et son travail sur la force des mots, à une extension de ce procédé qu'est la litote, comme le suggèrent bien ces remarques du poète :

«Poème : moyen, en peu de mots de dire beaucoup, de lancer le lecteur au-delà des mots écrits. Faire de chaque mot un explosif qui éclatera dans l'esprit, dans l'affectivité du lecteur »<sup>147</sup>.

Ainsi que ces vers d'*Inclus* :

Peu de paroles,

<sup>140</sup> *Inclus*, *op. cit.* p. : « Il fait sur la Beauce / Un automne hors du temps. // Voici que tous / Et le brin d'herbe // Sont assis à la table du soleil / Pour une éternité [...] ».

<sup>141</sup> Guillevic, *Un brin d'herbe après tout*, Entretiens avec Jean-Yves Erhel, éd. La Part Commune, 1998, p. 115.

<sup>142</sup> Henri Meschonnic, « Guillevic, poète des monomots », *La rime et la vie*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>143</sup> Laurence Bougault, « Introduction », *Guillevic et la langue*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>144</sup> Cf. Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, éd. Champ Vallon, coll. Champ Poétique, 1984.

<sup>145</sup> Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, éd. Verdier, Lagrasse, 1995, p. 432.

<sup>146</sup> Henri Meschonnic, « La force dans le langage », in *La force du langage (rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic)*, sous la direction de Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, éd. Honoré Champion, Paris, 2000, pp. 9-19.

<sup>147</sup> Texte inédit de Guillevic : « Remarques sur le texte de Pierre Daix ».



Car trop de paroles  
Bouchent le creux,  
Et la résonance : adieu.

Peu de paroles  
Pour que chacune ait dans la sphère  
Tout un circuit,  
Sa résonance.<sup>148</sup>

et l'on pourrait être tenté de conclure à une rhétorique de la litote :

« Une rhétorique minimale. Un art minimal dans les mots. Voisin de quelque chose de tout à fait classique : la litote. Le moyen le plus fort, le plus élégant, le plus économe d'en dire plus qu'on ne dit »<sup>149</sup>.

« Je cherche à être simple, clair, précis. A faire dire à la langue plus qu'elle ne veut en dire, porter les mots à l'extrémité de leur sens »<sup>150</sup>.

Mais, chez Guillevic, il est « moins recherche de sens que recherche de présence »<sup>151</sup> ; la sculpture du silence est tellement revendiquée, la métaphore tant disqualifiée et la force des mots tant revendiquée, qu'il nous semble plus approprié de dépasser cette hypothèse d'une rhétorique de la litote, qui donne encore la priorité aux effets de sens, et de relier cette rhétorique minimale à la pratique de l'ellipse. Pas seulement à une ellipse qui serait entendue comme une figure microstructurale de construction qui consisterait en l'omission de l'un ou de plusieurs mots; mais à une ellipse qui, comme le dit Guillevic lui-même, serait « consubstantielle »<sup>152</sup> au poème, qui s'affirmerait comme le contraire de la métaphore, en s'écartant au maximum du discours pour aboutir sur une langue qui, dans son silence, épuiserait la représentation pour mieux forcer le monde à émerger dans toute son immédiateté et dans toute son authenticité.

Ainsi, notre projet de reconnaître l'inévitable dimension rhétorique du langage poétique chez Guillevic peut paraître ambitieux. En effet, on voit bien que la rhétorique est demeurée un champ fondamentalement instable, ouvert à l'incertitude et à la variance. « Son terreau est l'incertain et le vague, le douteux et le conflictuel »<sup>153</sup>. « Il n'y a pas *un* sens ni du terme rhétorique ni du terme poétique »<sup>154</sup>. Comme la rhétorique n'est pas un domaine homogène et unifié, « [n]ul n'échappe au malaise que suscite le flou rhétorique »<sup>155</sup> :

« On peut chercher la vraie définition de la rhétorique. Elle échappe à la définition. C'est un ensemble [...] flou, mouvant et fécond [...]. »<sup>156</sup>

<sup>148</sup> *Inclus*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>149</sup> Henri Meschonnic, « Guillevic, poète des monomots », *La rime et la vie*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>150</sup> Guillevic, « Entretien avec Eugène Guillevic », Marin Progreso, *L'En-je*, p. 194.

<sup>151</sup> Muriel Tenne, « Le présent vivant », *Guillevic Maintenant*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>152</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>153</sup> Michel Meyer, *La rhétorique*, [2004], Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2010, p. 3.

<sup>154</sup> Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, [1977], éd. du Seuil, coll. « Points », 1982, p. 14.

<sup>155</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, 1990, p. 53.

<sup>156</sup> Marc Fumaroli, *ibid.*, p. 2.

Mais c'est justement ce « flou » définitionnel, puisqu'on peut aussi le considérer comme le garant de sa fécondité et de sa vivacité, qui nous incite à gager sur la mutabilité de la notion et à penser que l'œuvre est traversée par une rhétorique de la simplicité :

« De nouvelles poétiques, voire de nouvelles rhétoriques de la simplicité, trouvent ainsi à se formuler au sortir des 'années surréalistes' »<sup>157</sup>.

Notre thèse est donc la suivante : toute l'œuvre est caractérisée, non par un refus, mais par une grande méfiance à l'égard de la rhétorique qui conduit, non à l'éviction de la notion, mais à un ensemble de mutations qui supposent une subrogation des valeurs la définissant. Au fur et à mesure du flux et du reflux de l'étier<sup>158</sup> ou de ce mouvement de mise en question, qui annule la division, entre d'un côté le langage révélateur et véritable et, de l'autre le langage dissimulateur et faux<sup>159</sup>, la rhétorique devient fondamentale et non plus ornementale. Elle participe de cette quête poétique du monde, non seulement euristique, mais aussi éthique et ontologique. Il y va donc, non d'une rhétorique de surface, mais d'un engagement de l'être dans le dire. C'est dans sa défaillance que s'inscrit sa survivance et qu'elle retrouve l'autorité nécessaire et suffisante pour dire le monde, mais dans un dire qui ne soit pas de l'ordre de l'imposition du poème sur le monde mais, au contraire, qui participe de son émergence. Notre travail consistera à qualifier un écart : se méfier d'une rhétorique éloquente et ornementale revient à instaurer dans le poème un déport, un creux, un entre-deux ou une vacance au sein duquel se joue la possibilité d'un idéal rhétorique reposant sur une pratique de l'ellipse généralisée. Il s'agit donc d'« [...] apprendre / A découvrir un creux si fort / Qu'il appelle / Cette autre chose / Dont les mots deviendront / Les chargés de pouvoir ».<sup>160</sup>

Notre parcours visera donc à montrer comment Guillevic parvient à ajouter le langage au réel sans que cette relation soit de l'ordre du figement ou de l'imposition mais, au contraire, en faisant en sorte qu'il reste dans le respect de son identité et de son intégrité. Ce cheminement poétique fait subir des mutations à la notion de rhétorique et ce sont celles-ci que nous analyserons en quatre grandes parties.

Dans une première partie, nous verrons que toute l'œuvre de Guillevic peut être lue

<sup>157</sup> *Histoire de la France littéraire*, « Modernités ; XIX<sup>e</sup>-XX », tome 3, volume dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety, éd. PUF, coll. « Quadrige dico poche », Paris, 2006, p. 315.

<sup>158</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 238 : « Ce qui m'intéresse en moi, c'est l'étier ».

<sup>159</sup> Malgré leurs points de vue *a priori* très antagonistes, cette pensée de Deguy semble pouvoir s'appliquer à l'œuvre de Guillevic : Michel Deguy, « Rhétorique et poétique : variations », *Rhétoriques fin de siècle*, sous la direction de Mary Shaw et de François Cornilliat, éd. C. Bourgeois, Paris, 1992 : « La doxa veut que l'on ait à se méfier de la rhétorique. L'attitude critique générale est celle qui fait le partage – et souvent en alambiquant ses analyses – entre un côté qui serait celui de l'authentique, de l'autos par exemple et le côté de l'apprêt, de l'ornementation, du leurre, de la rhétorique... ».

<sup>160</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 252.

---

comme le procès d'une rhétorique qui réitère ou qui creuse un interstice entre le langage et le monde quand le poète souhaite au contraire réduire les distances et ajoindre le langage au réel. Un refus traverse l'œuvre : celui d'une rhétorique dissociante.

Tout d'abord, l'impératif de simplicité qui traverse l'œuvre est un défi à l'idéologie d'une rhétorique ornementale et décorative. Effectivement, il prévient d'emblée la tentation de faire du langage un contre-objet linguistique, agréable et plaisant, qui viendrait faire écran à la rugosité du réel. De même, une continuité entre le langage poétique et le langage ordinaire malmène ce principe d'une hiérarchie des mots en poésie et invalide une rhétorique qui postule que le langage poétique se construit nécessairement dans l'écart par rapport à une norme de discours. La poésie de Guillevic frappe aussi par sa méfiance à l'égard de tout mouvement expressif. La simplicité, qui est aussi synonyme de pudeur et de discrétion, prévient l'irruption d'un lyrisme qui consisterait en l'expression des sentiments. Le recours au *pathos* est soigneusement évité car il ferait courir au poème le risque du discours qui viendrait éclipser la réalité du monde et accroître la distance entre ces deux pôles que sont l'expérience et sa mise en mots. Le monde résiste aux prises de toute intentionnalité et ne saurait être vu comme une projection des états d'âme du sujet.

L'œuvre est aussi marquée par un impératif de réalité. Elle prolonge le mouvement rimbaldien de retour au sol avec la réalité rugueuse à étreindre et, dès lors, se méfie d'une rhétorique qui, par le biais de ses figures, notamment, ouvrirait le poème à l'imaginaire, aux concepts, à l'interprétation quand il s'agit de revenir au monde concret dans toute sa matérialité et dans la vibration de sa matière. En somme, Guillevic réintroduit le référent et refuse par là une rhétorique inféodée à la logique d'un signe, partagé entre signifiant et signifié et qui, de fait, oublie le référent. Le rapport de ces trois instances au sein du signe est bouleversé. Et la métaphore qui est devenue le critère définitoire de la poésie, puis la figure reine de la rhétorique en poésie, et dont l'emploi a été notablement infléchi par les explorations et par les transfigurations surréalistes, incarne, aux yeux de Guillevic, ce manquement du référent.

Effectivement, la poésie se situe dans une relation d'équivalence avec la vie. Elle se fait aventure et, aux impositions rhétoriques de la langue, oppose un mode d'exploration de l'inconnu du langage. La rhétorique, entendue comme somme de procédés et comme technique de production des discours, qui supposerait l'antériorité d'une langue-norme par rapport au langage et à la parole, est donc refusée. Les poèmes écrits dans une période d'engagement militant et de contexte de guerre froide pourraient toutefois passer pour une exception. Mais *Gagner*, *Envie de vivre* et *Terre à bonheur* ont été remaniés et corrigés par un poète conscient d'être tombé dans le discours et qui a systématiquement traqué une volonté de

---

démonstration caractéristique de la poésie de combat ; *Trente et un sonnets* est un recueil qui a été considéré comme une parenthèse technique due à un manque d'inspiration et à une période de basses eaux poétiques. Et, ceci dit, tous les poèmes de *Trente et un sonnets* n'appliquent pas systématiquement le potentiel poétique à un cas de figure idéologique et ne plient pas tous la voix à des stratégies de persuasion. Les circonstances de leur parution et leur rattachement à un contexte de retour à une poésie nationale ne doit pas influencer notre lecture. Et les poèmes qui se plient à cette rhétorique instrumentale semblent en même temps faire l'aveu de leur faiblesse et mettre à distance les procédés auxquels ils sont subordonnés, notamment par le biais de l'humour.

Au terme de cette étude du procès de la rhétorique, nous aurons donc montré que Guillevic, sans avoir engagé un travail de théorisation autour de son œuvre, interroge malgré tous les soubassements linguistiques de l'idéologie d'une rhétorique tour à tour ornementale, déviationniste ou instrumentale. Il refuse une rhétorique inféodée à la logique du signe qui suppose tout un ensemble de dichotomies.

Mais, dans la deuxième partie de notre travail, nous montrerons que ce mouvement de méfiance à l'égard de cette rhétorique dissociante est paradoxalement ce qui permet au sujet et au poème de retrouver un contact avec le monde et de s'y inscrire, dans la mesure où ce mouvement de concentration et de réduction du poème conduit à retrouver la matérialité du langage.

Effectivement, le rapport au monde est à construire, chez Guillevic. Au départ, il n'a rien d'euphorique. Le monde du dehors est présent comme une menace permanente. L'espace, horriblement vacant, suscite vertige et malaise ; l'univers est traversé de flux qui entraînent tout dans un vaste mouvement de destruction et de déréliction. Dire le monde, c'est donc d'abord faire du langage un point d'appui pour pouvoir s'opposer à ce mouvement de dissolution générale et pour pouvoir au moins « prendre pied ».

Et ce rapport douloureux à la réalité oriente d'abord le poète vers ce que l'on peut appeler, en rhétorique, le style simple. Guillevic y voit effectivement une possibilité de contrer ce mouvement général de dégradation du monde. Il cherche à imprimer à son langage une tension qui peut s'opposer aux molleses romantiques et qui peut être rapprochée de celle d'un langage classique ; une tension par laquelle il cherche à s'opposer à la dissolution du monde. Mais cette expérimentation moderne du style simple permet surtout de retrouver la possibilité d'une rhétorique qui ne se définit pas en fonction de critères formels, ou de la présence de tel ou tel procédé, mais qui repose avant tout sur des valeurs. De ce fait, le style simple participerait de cet effort de justesse à l'égard du réel ainsi que d'une recherche de

---

densité et de vigueur dans l'écriture, qui s'opposerait à ces mouvements de dérégulation qui caractérisent initialement le monde.

Mais ce mouvement de resserrement et de concentration du poème n'est pas seulement à interpréter en termes de style simple. Condenser le poème conduit effectivement à retrouver la matérialité du langage. Se méfier des emportements rhétoriques, qui véhiculent avec eux des excès d'imagination ou de conceptualisation, ainsi que le vertige de la signification ou de la représentation, fait sortir le poème d'une logique discursive ou informationnelle. Le poème, dès lors, existe avant de signifier. A proprement parler, il ne dit plus rien. Son effet d'ensemble provient de formes rythmiques et sonores plutôt que de l'énonciation de propositions ; les mots se font l'équivalent de matériaux. Le poème apparaît comme un ensemble concret qui redonne toute sa force à l'impact sensoriel tout en diminuant la prise en compte de la signification. Il devient lui-même un objet matériellement dense, capable de résister aux flux destructeurs, et sur lequel le sujet en quête d'assises peut s'appuyer. Concentré, condensé, mesuré et dépouillé, le langage devient un signe physique qui s'offre comme une prise parmi cette diversité qui partout menace, une structure ferme à laquelle se raccrocher pour ne pas plonger dans l'indifférencié.

Et si cette structure permet au sujet de prendre pied, elle a aussi une fonction de structuration de l'existant. Le poème apparaît encore non seulement comme une borne dans la mouvance du référent, mais le vers affirme aussi sa force de délimitation ; le langage se présente comme une matière qui permet de distinguer des contours dans un monde qui est perpétuellement soumis à la loi de la dissolution. Resserrer le poème sur lui-même revient à retrouver une capacité de structuration verbale.

Ainsi, Guillevic expérimente une rhétorique qui se définirait, non plus en fonction de ses procédés, mais en fonction de ses valeurs. Et ce qui est en jeu aussi, c'est une nouvelle pondération au niveau du signe linguistique : le poids du signifié tend à être minimisé et, au contraire, tout ce qui précède le sens, à savoir une matérialité du langage, prend de l'importance.

Dans une troisième partie, nous verrons qu'à ce mouvement de relittéralisation s'ajoute un processus de défiguration de la rhétorique ; salutaire lui aussi puisque, se méfier des figures amène le langage à retrouver des capacités de mises en relation et de mises en rapport.

Effectivement, pour Guillevic, dire le monde, c'est aussi construire son réseau. Il s'agit non seulement d'instaurer un lien entre les objets et le sujet, mais aussi d'orchestrer une prolifération grouillante et de créer des rapports et des relations de contiguïté entre différents

éléments d'un monde complexe en état de mouvance et de déséquilibre perpétuel. Et cela passe notamment par un mouvement de méfiance à l'égard des figures d'analogies. Plus l'œuvre progresse et plus les images sont prévenues et réfrénées, soumises à caution et accompagnées d'un halo de précautions. Guillevic cherche à éviter qu'elles n'écartent le poème du réel en le transformant en un contre-objet linguistique qui viendrait se superposer à la réalité du monde et réfrène leur tendance à la fulgurance et au mystère. Les changements d'isotopie et les recatégorisations sont donc minimisés ; la métaphore *in absentia* est évitée et le rapprochement entre les deux pôles de l'analogie tend à être justifié, notamment par la présence d'un motif ; il s'agit toujours d'inscrire l'image dans une logique de rigueur et de rationalité. Mais force est de constater que la comparaison, et bien plus encore la métaphore, sont tellement mises en question et tellement placées sous le signe du soupçon, qu'elles se trouvent vidées de leur pouvoir, non seulement de représentation et de transfiguration, mais également de figuration. Elles ne font plus véritablement image et se voient réduites à de simples figures dialectiques de mise en rapport. Mais c'est ainsi qu'elles gagnent en justesse. Non seulement leur force de désignation s'accroît, ce qui fait qu'elles incitent le réel à comparaître, mais en plus, leur fonctionnement n'est plus substitutif mais tensionnel : si les pôles qu'elles mettent en présence sont invités à se rapprocher, ce n'est pas pour autant qu'ils se confondent. Le lien qu'elles parviennent à instaurer est donc essentiel car il est aussi le garant des différences.

Nous aurons donc vu dans cette troisième partie que ce mouvement de méfiance à l'égard des figures revient à convoquer les différents éléments du monde et à les inscrire dans son réseau. Nous pourrions donc parler d'une rhétorique dialectique de la mise en relation ou de la mise en rapport. Il s'agit de faire advenir les éléments, de les relier entre eux tout en maintenant des distances et des différences, afin de respecter les identités et les intégrités.

Enfin, dans notre dernière partie, nous verrons que la rhétorique, chez Guillevic, tend à se faire profonde.

Effectivement, force est de constater que cette méfiance initiale à l'égard de la rhétorique n'écarte pas le poème du réel mais, au contraire, l'amène à y creuser en entraînant le langage dans un mouvement qui consiste à traverser les strates successives de la signification. Celles-ci, alors, se confrontent et s'annulent progressivement jusqu'à ouvrir un vide où le réel peut être présent dans toute sa totalité et dans toute son immédiateté. Et, en somme, nous étudierons un paradoxe puisque c'est quand le langage se fait minimal (dans la répétition et dans le retour au même ainsi que dans l'ellipse) que la présence du monde est maximale.

Nous verrons donc qu'un rééquilibrage au niveau du signe se fait. Le signifié n'est pas complètement exclu. L'imagination, les symboles et les concepts non plus. Mais ils ne sont pas assumés par l'énonciation, ce qui fait qu'ils se confrontent les uns les autres jusqu'à s'annuler. Ce mouvement de creusement prévient effectivement le risque de faire du poème un discours qui se surimposerait à la réalité et conduit même à un évidement du langage à partir duquel peut émerger le réel dans une dimension neuve et originelle.

A la suite de ce parcours, nous proposerons trois parallèles qui feront dialoguer Guillevic avec Jean Tardieu, Georg Trakl, et Hölderlin.

Si, chez Guillevic, on peut constater un double mouvement de relittéralisation et de défiguration du langage, on peut dire que Tardieu radicalise ces processus puisque, chez lui aussi, les figures sont véritablement mises à nu, et la structure solide de son langage s'offre réellement comme un point de résistance, non seulement au flux des choses et au tourbillon du monde, mais aussi aux emportements et aux dangereuses évasions spirituelles et conceptuelles.

Nous nous intéresserons ensuite à Trakl, que Guillevic a lu et traduit, et nous montrerons que celui-ci a pu enseigner à toucher le monde dans le silence : renoncer au primat de la signification instaure dans le poème un vide qui ouvre sur la présence concrète du réel, dans son imminence et dans son immédiateté.

Enfin, ce sera l'héritage du poète Hölderlin qu'il s'agira d'interroger dans la mesure où il aurait pu amener Guillevic à voir de l'utopie dans le brin d'herbe, et à retrouver les richesses de l'infini, dans les profondeurs d'un monde pourtant fini.

**PARTIE I. LE PROCES DE LA RHETORIQUE ou le refus d'une  
rhétorique dissociante.**





*Introduction de la première partie*

Dans cette première partie, nous verrons que toute l'œuvre de Guillevic peut être lue comme le procès de la rhétorique. Toutes les manières selon lesquelles celle-ci pourrait ressurgir en poésie sont scrupuleusement traquées. Dans le premier chapitre, nous constaterons que les poèmes de Guillevic, qui frappent par leur simplicité, sont un défi permanent à une conception ornementale de la rhétorique et mettent à mal la pensée commune selon laquelle le poème se tient dans l'écart par rapport au langage ordinaire. Leur densité et leur concision qui préviennent les grandes manifestations lyriques s'opposent aussi à une rhétorique expressive qui ferait dépendre la vérité du monde, moins de sa propre manifestation, que du type de rapport institué par le poète, et qui focaliserait l'attention sur le sentiment du monde plutôt que sur le monde lui-même ou, pour le dire autrement, sur la relation du sujet au réel, plutôt que sur le réel lui-même. Dans tous les cas, il ne s'agit pas de construire un contre-objet linguistique qui viendrait faire écran à la réalité.

Dès lors, nous constaterons, dans un deuxième chapitre, que le refus de la rhétorique est en somme celui d'une rhétorique inféodée à une logique du signe qui oublie son référent et qui, partagée entre signifiant et signifié, se couperait de son fond référentiel. Cette poésie bouleverse les rapports entre ces trois instances au sein du signe. Elle se revendique de la « vibration de la matière » et prolonge le retour au sol amorcé par Rimbaud. Guillevic se méfie donc des figures de rhétorique qui ouvrent le poème à l'imaginaire, au concept, aux idées, à la représentation ou à l'interprétation, quand il s'agit au contraire de revenir au monde concret dans toute sa matérialité. Et le refus de la métaphore est sans doute le meilleur exemple de ce bouleversement puisque, aux yeux du poète, c'est dans la métaphore que le manquement du référent est le plus important.

Et, surtout, c'est une « parole de poésie » qui traverse l'œuvre. Celle-ci, en affirmant le primat de la parole sur la langue, exclut le recours aux procédés et donc, de fait, à une rhétorique entendue comme technique de production des discours. Cette équivalence entre la vie et la poésie, ou entre l'écriture et l'aventure, bannit donc une rhétorique qui serait de l'ordre de l'imposition ou du figement.



## Chapitre 1. Le refus d'une rhétorique ornementale

### A. Le refus des « enjolivements »

La poésie de Guillevic est manifestement traversée par une double exigence. Un parti pris des choses et du réel s'accompagne d'un vœu de simplicité :

Une « simplicité délibérée [...] cherche à demeurer au plus près de l'humble existence quotidienne »<sup>161</sup>.

Comme nous l'avons dit, dans les différents entretiens, se dessine toujours le portrait d'un poète extrêmement humble et modeste face à la démesure du monde et qui n'a que faire des joliesse langagières tant son rapport au monde est douloureux. C'est pourquoi « on fait volontiers de [lui] un poète matérialiste, dont la poétique serait dominée par un désir de simplicité d'expression et d'abord [...] »<sup>162</sup>. Et il est vrai qu'il n'a cessé de se faire partisan d'une écriture naturelle aussi simple que possible. Mais rechercher cette « pointe extrême de la simplicité » ou cette « simplicité absolue »<sup>163</sup> qui concentre le poème vers l'essentiel et qui aboutit, comme le dit Jean Tortel, à une « écriture dépouillée de tout apparat »<sup>164</sup>, revient manifestement à refuser la rhétorique et ses traditionnels « enjolivements » :

« [...] ce mélange de modestie, de simplicité, [est un] aveu d'autant plus émouvant qu'il se présente sans fard, apparemment dépourvu de tous les enjolivements de la rhétorique [...] »<sup>165</sup>.

#### a) La rhétorique et sa dimension décorative

Il est vrai que la rhétorique, telle qu'elle se présente à Guillevic, reste liée à l'idée de l'ornementation de la parole et véhicule avec elle tout un héritage qui l'associe à la mise en œuvre d'un beau langage. Comme le constate Roland Barthes, très vite, elle s'est effectivement « déportée vers l'ornement »<sup>166</sup>. Et si les ornements (ou figures) étaient au départ des armes destinées à toucher l'adversaire<sup>167</sup> dans le débat oratoire, très rapidement, ils

<sup>161</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit. p. 220.

<sup>162</sup> Laure Himy-Piéri, « Négation et 'ouverture sur l'illimité' chez Guillevic », *Guillevic et la langue*, op. cit., p. 67.

<sup>163</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 136 : « J'aime beaucoup cette banalité-là. C'est parfois comme la pointe extrême de la simplicité, l'aboutissement d'une simplicité absolue ».

<sup>164</sup> Jean Tortel, « Lecture première » *Guillevic, les chemins du poème*, revue *Sud*, Hors-Série, op. cit., 1987, p. 17.

<sup>165</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 222.

<sup>166</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, 1970, p. 186-187.

<sup>167</sup> La rhétorique est associée à l'ornementation du style. Cela n'a pas toujours signifié que ces ornements, qui consistent la plupart du temps en des figures, aient toujours été associés à une fonction purement décorative. Au contraire, à l'origine, ils prenaient part à l'élaboration d'une forme efficace et contribuaient à faire du discours une arme dans le débat oratoire. Bernard Lamy rappelle bien, dans le chapitre XI du livre deuxième de sa *Rhétorique* que « les figures sont comme les armes de l'âme » et met en parallèle un soldat qui combat avec un

sont devenus de beaux habits brillants et scintillants<sup>168</sup>. Si Aristote, pour définir la rhétorique, mettait « l'accent sur le raisonnement » et si, chez lui, « l'*elocutio* (ou le département des figures) n'en [était] qu'une partie »<sup>169</sup>, « ensuite, c'est le contraire : la rhétorique s'identifie [de plus en plus] aux problèmes de composition et de style »<sup>170</sup>. Au Moyen-Age, puisque les grands rhétoriciens sont des poètes, elle tend à fusionner avec la poétique et « produit des traités relatifs aux ornements, aux figures et aux couleurs »<sup>171</sup>. Jacques Peletier, au milieu du seizième siècle, ne bannit pas non plus tout à fait du poème « les grâces, beautés et élégances délectables »<sup>172</sup>. Ainsi, on peut dire que la rhétorique « fut depuis les Grecs et jusqu'au-delà de la Renaissance la forme privilégiée de l'étude de toute parole *ornée*<sup>173</sup> ». A partir du dix-huitième siècle, cette dimension ornementale de la rhétorique n'a fait que s'amplifier au fur et à mesure de la restriction progressive de son champ à l'art de l'éloquence, puis à une théorie des figures. Du fait de cette division en deux parties, avec d'un côté l'argumentation et l'éloquence et, de l'autre, les figures et la poésie, la rhétorique s'associe à la question de l'esthétisation dès qu'il s'agit d'une œuvre de langage. Pour Dumarsais, dont il est commun de penser qu'il incarne ce mouvement de restriction de la rhétorique puisqu'il consacre son étude exclusivement aux figures, les tropes servent très clairement à orner le discours<sup>174</sup> et chez Fontanier, qui lui succède et en lequel Gérard Genette voit tout l'aboutissement de la rhétorique française<sup>175</sup>, dans la mesure où son traité se restreint lui aussi aux figures, de même, les « tropes » sont « ces merveilleux artifices du langage et de la parole »<sup>176</sup>. Ainsi, plus la rhétorique s'est « restreinte »<sup>177</sup> à ses figures, plus sa dimension de beau langage s'est vue privilégiée. Or, à cette tradition ornementale de la rhétorique et de la poésie, Guillevic oppose un poème mis à nu et son « goût du paysage non-orné »<sup>178</sup> :

« C'est sûr que je n'aime pas les paysages riants, je n'irai pas jusqu'à dire, comme Queneau, que je les ai en horreur, mais c'est un peu ça, par exemple j'aime une

---

orateur qui parle. (Bernard Lamy *La rhétorique ou l'Art de parler*, éd. Honoré Champion, coll. Sources classiques, Paris, 1998, p. 238).

<sup>168</sup> *Ornatus* est souvent traduit par « brillance » ou par « élégance ».

<sup>169</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, *op. cit.*, p. 179.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>172</sup> Jacques Peletier, *Art poétique*, « Des ornements de poésie », *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, coll. Le livre de Poche, Paris, p. 252.

<sup>173</sup> Yves Bonnefoy, « Avant-propos », *Rhétorique et poésie*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>174</sup> Du Marsais, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion, coll. Critique, 1988, p. 76.

<sup>175</sup> Gérard Genette, « Introduction », in Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1977, p. 5 : « Ce traité des *Figures du Discours*, que l'on peut à bon droit considérer comme l'aboutissement de toute la rhétorique française, son monument le plus représentatif et le plus achevé [...] ».

<sup>176</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>177</sup> Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n°16, 1970.

<sup>178</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 22.

certaine Provence, la haute Provence, celle de Lurs, si tu veux, où j'ai passé des semaines, j'aime la Beauce qui est aussi un paysage non-orné... »<sup>179</sup>

« J'aime la nudité. Plus le poème est nu, plus j'adhère. »<sup>180</sup>

« Guillevic refuse à la parole tout usage décoratif. Elle n'a pas pour lui d'excellence esthétique »<sup>181</sup>. Elle reste « première, nue et claire, riche de sa pauvreté volontaire »<sup>182</sup>.

Guillevic ne recherche ni ce qui plaît au regard, ni ce qui est « éblouissant » :

« Je n'aimerais pas vivre en ayant sous les yeux des monuments ou des sites classés, un paysage éblouissant. »<sup>183</sup>

« La poésie de Guillevic ne semble pas se préoccuper de beauté »<sup>184</sup>. Le poème, resserré sur lui-même et sur sa densité, ne laisse pas de place à l'ornement. Pas de figures. Pas d'adjectif<sup>185</sup> non plus pour bien montrer le refus de ces « couleurs » qui ont longtemps été préconisées pour atténuer la gêne que pourrait susciter la parole si elle était nue<sup>186</sup> :

« [...] les couleurs sont parfois mises pour 'épargner à la pudeur l'embarras d'une exposition trop nue' (Quintilien) »<sup>187</sup>

Il ne s'agit plus de « déguiser les idées dures »<sup>188</sup> quand on est confronté au monde et aux choses. L'élégance est devenue secondaire et le poète ne saurait avoir recours à cette forme d'euphémisme qui camouflerait la réalité du monde. Son but n'est pas de rendre sa parole désirable mais de l'inscrire, bien au contraire, dans un rapport de justesse avec le monde.

#### b) Un exemple : la sècheresse contre la douceur

On peut constater que ce sont surtout les sonorités du poème, qui prouvent que Guillevic ne craint pas d'utiliser un langage rude s'il le faut. La rhétorique et son esthétisme pourraient en effet rejaillir dans le poème par le biais des sonorités<sup>189</sup>, à l'occasion de la recherche d'un effet auditif agréable mais, Guillevic, après avoir banni la rime, met clairement en question ce postulat d'une harmonie sonore des mots entre eux :

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> Guillevic, « Guillevic hors de soi », *Guillevic*, Mitchell Anne-Marie, *op. cit.*, p. 21.

<sup>181</sup> Jacques Audibert, « Extrait de *Trois poètes* », *L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>182</sup> Raymond Jean, « Sur Guillevic », *Pratique de la littérature*, Seuil, Paris, 1978, p. 182.

<sup>183</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>184</sup> Gil Jouanard, « Mine de rien », *L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>185</sup> Le refus de l'adjectif est récurrent. *Terre à bonheur*, *op. cit.*, « postface », p. 122 : « Je n'aime pas les adjectifs. »

<sup>186</sup> Roland Barthes (dans « L'ancienne rhétorique », *op. cit.*, p. 218) consacre un chapitre aux « couleurs ». Elles sont pour lui équivalentes aux ornements.

<sup>187</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, *op. cit.*, p. 218.

<sup>188</sup> Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Flammarion, Paris, 1988, p. 76.

<sup>189</sup> C'est ce qui est appelé rhétorique prosodique par Henri Meschonnic. Celui-ci réunit sous ce terme toutes les recherches liées aux sons et aux sonorités telles que, par exemple, l'assonance, l'allitération, l'euphonie, la cacophonie...

Fatalement, rimer,  
C'est répéter, piétiner,

Poser un son  
Pour le retrouver.

Or, je veux que les mots  
Aillent à l'aventure,

Et que l'on découvre  
S'ils s'accordent.

Pourquoi faut-il, d'ailleurs,  
Qu'ils s'accordent ?<sup>190</sup>

De même, il déclare, à plusieurs reprises, ne pas avoir peur des sons sourds, âpres ou mats. Dans sa note intitulée « Remarques sur le texte de Pierre Daix, 1954 »<sup>191</sup>, quand il aborde la question de la « prosodie », il déclare : « pas peur des hiatus, des sonorités dures, osées, pas peur de la sécheresse, de l'aridité ». Puis ajoute : « pas de recherche de la mélodie ou plutôt du charme ». En 1979, à Jean-Yves Erhel, il confiait encore les propos suivants : « Trop de maîtrise aboutit à ... la suppression du tremblement ... à la chose trop peaufinée, qui n'a plus les rugosités qui me paraissent, à moi, inhérentes à la structure même de la poétique »<sup>192</sup>. En 1989, avec Pascal Rannou, son point de vue n'a pas changé et se veut tout aussi catégorique :

« Je n'écris jamais en fonction du son. Je n'ai jamais cherché des vers musicaux [...]. Je cherche à être au plus près possible du réel. Je ne cherche pas le vers musical, mais j'essaie d'éviter la cacophonie. »<sup>193</sup>

Il ajoute encore :

« Je ne redoute pas l'effet brut. Je suis un poète abrupt. [...] Je ne suis pas tout en nuances. Il y a de la violence, dans ma poésie, de la violence verbale, évidemment ».<sup>194</sup>

Dans *Vivre en poésie*, il s'amuse des critiques hostiles de *Terraqué* pour mieux les revendiquer : « Poésie sans grâce, sans musique... Que de papier gâché ! Ce n'est pas de la poésie. C'est rocailleux. [...] »<sup>195</sup>. Ce même constat de rugosité du langage ou de la présence de « mots bruts »<sup>196</sup>, à la suite de Jean Tortel<sup>197</sup>, se fait également récurrent dans le discours

<sup>190</sup> *Art poétique*, op. cit. p. 272.

<sup>191</sup> Note inédite. Nous remercions encore Lucie Albertini-Guillevic de nous l'avoir communiquée.

<sup>192</sup> Guillevic, *Un brin d'herbe après tout*, entretiens avec Jean-Yves Erhel, 21 janvier – 28 mars 1979, postface de Jacques Lardoux, éd. La Part Commune, Mayenne, p. 50.

<sup>193</sup> *Du menhir au poème*, op. cit., p. 73.

<sup>194</sup> *Idem*.

<sup>195</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 124.

<sup>196</sup> Jacques Ancet, « Recommencer », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 231.

<sup>197</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971. Jean Tortel mettait lui aussi l'accent sur cette rugosité du poème chez Guillevic puisque s'y inscrit « un monde épais, [celui] où l'homme vit. Un monde réel, donc, qui ne vient pas d'ailleurs, et qui ne s'emporte pas ailleurs ; mais un réel dans le sens du non idéalisé, [du] non enjolivé, présenté avec ses rocailles et ses pourritures ; tel est, avant tout, l'univers poétique de Guillevic », p.6.

critique. Les poèmes de Guillevic semblent donc aussi secs que ces rocs : « Rocs, on vous guette – et votre soif / Attise un vent plus dur que le toucher des vagues. / Vous serez sable sec au goût de désespoir, / Strié du vent »<sup>198</sup>.

Et cette âpreté du langage, et ce d'autant plus qu'elle est associée à un resserrement du poème sur lui-même et à un refus des figures, participe de ce que l'on peut appeler, en rhétorique, la « sècheresse ». Or, celle-ci est traditionnellement perçue comme un défaut et n'est pas conseillée. Elle se présente plutôt comme un repoussoir. Georges Molinié, dans son *Dictionnaire de rhétorique*<sup>199</sup>, définit la notion et il est intéressant de voir que tout ce qu'elle porte en elle de négatif est justement ce qui est revendiqué par Guillevic. Selon Molinié, la sécheresse a aussi pour synonymes « aridité du style, voire [...] dureté » ; elle se définit comme un style sec. « Le style sec est généralement défini comme dépourvu d'ornements, de figures. Mais c'est évidemment insuffisant, car, à ce compte, on aurait quasiment le style simple. Il faut donc d'autres déterminations ; on n'en trouve guère que dans les impressions d'effets produits sur la sensibilité des destinataires : la sècheresse choque, manque d'agrément, ne plaît pas [...] ». Et cette sècheresse, ajoute-t-il, peut aussi s'expliquer par « un défaut (un déficit) de vocabulaire, de quantité verbale, voire de capacité à aligner une masse convenable de termes, d'expressions, de phrases, de développements divers. »<sup>200</sup>. Or, toujours selon Georges Molinié, qui reprend à son compte le point de vue traditionnel, c'est l'abondance, et non la sècheresse, qui s'impose comme « qualité requise et dominante pour tout style ». « La sécheresse est un défaut, un vice du style ». « L'important est de bien voir qu'il s'agit là d'une valeur à connotation toujours péjorative ».

Ainsi, exhiber des poèmes aux sonorités rocailleuses revient à aller à l'encontre d'une rhétorique qui proscriit cette « sècheresse » pour mieux rester au contraire étroitement liée à la notion de douceur. La rhétorique suppose un discours agréable à entendre. Chez Homère, déjà, on associe le « miel » et le discours et nombreuses sont les épisodes qui mettent en scène une force de persuasion qui passe par la douceur du langage. C'est d'abord Nestor, le vieillard, qui dissémine la sagesse de ses conseils dans des discours emplis de paroles « plus douces que le miel »<sup>201</sup>. C'est lui qui conseille à Agamemnon de tâcher de fléchir Achille au moyen de présents magnifiques et de douces paroles<sup>202</sup>. C'est aussi Ulysse

<sup>198</sup> Terraqué, *op. cit.*, p. 61.

<sup>199</sup> Georges Molinié et Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, coll. La Pochotèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, Paris, 1999, p. 344-345.

<sup>200</sup> Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, *op.cit.*, p. 344.

<sup>201</sup> Homère, *Iliade*, traduction de Paul Mazon, éd. Gallimard, coll. Folio Classique, 1975, I, 248-249, p. 42 : « Nestor au doux langage ».

<sup>202</sup> *Ibid.*, IX, 97-131, p. 186 : « Allons ! Il en est temps encore, songeons à la façon de le calmer, de le convaincre, avec d'aimables dons et des mots apaisants. ».



qui, même s'il peut se montrer bien robuste dans ses propos, n'exclut pas pour autant de donner de la grâce à son langage. D'ailleurs, l'un des vieillards troyens de l'*Iliade*, Antenor, fait bien remarquer cette double face du langage d'Ulysse en dressant de lui le portrait d'un orateur hors pair, non seulement « expert en ruses de tout genre et en subtiles pensées », comme l'avait auparavant remarqué Hélène, mais qui emporte tout grâce à son langage. « Mais dès que sa voix forte jaillissait de sa poitrine et que les mots tombaient comme en hiver flocons de neige, aucun mortel ne pouvait rivaliser avec Ulysse »<sup>203</sup>. Ses paroles peuvent donc s'abattre sur l'auditoire dures comme une tempête de neige, mais ces flocons ont aussi un revers et peuvent être l'image de paroles particulièrement douces et ouatées, aussi feutrées que celles dont il use dans le livre 6 de l'*Odyssée*, lors de son arrivée chez les Phéaciens, alors qu'il vient d'échouer sur leur rivage et qu'il délibère en lui-même pour savoir s'il saisira les genoux de la jeune fille qui s'approche de lui, sachant que ce geste pourrait être rude et brutal, parce qu'il a échoué nu sur le rivage et que son corps, meurtri par la mer, a déjà fait fuir les compagnes de Nausicaa, ou si, se tenant éloigné, il la suppliera par de douces paroles de lui enseigner le chemin de la ville et de lui donner des vêtements. En fin de compte, à la « sècheresse » et à la rudesse, Ulysse, préfère la douceur puisqu'il juge préférable de se tenir loin de Nausicaa pour l'implorer, de peur qu'elle ne s'irrite s'il embrassait ses beaux genoux<sup>204</sup>. C'est ensuite la typologie des styles de l'Antiquité qui fait entrer la douceur dans le champ de la rhétorique. « Cicéron dans *L'orateur* cite Xénophon dont le langage est plus doux que le miel »<sup>205</sup>. Quintilien associe le style « floridum » à Isocrate et à son pouvoir de charmer l'auditoire. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, de même, les traités de rhétorique préconisent « la douceur des sons »<sup>206</sup>, « la douceur des arrangements »<sup>207</sup>. Mais, encore une fois, « [...] la mouche-à-viande / Qui cherche et qui se cogne »<sup>208</sup> dans *Terraqué*, n'est pas « la mouche à miel » de Sébillet qui, dans son *Art poétique français*, donne à l'apprenti poète les conseils suivants :

« Fasse donc le futur poète comme la mouche à miel, qui tant qu'elle trouve thym, ne s'assied sur épine ni ortie. Ainsi tant qu'il trouvera mots doux et propres, ne se charge

<sup>203</sup> *Ibid.*, III, 221-223.

<sup>204</sup> Homère, *Odyssée*, éd. Gallimard, coll. Folio Classique, Traduction de Victor Bérard (1931), 1973, rééd. 2009, VI, 119-149, p. 152 : « Ulysse réfléchit : irait-il supplier cette fille charmante et la prendre aux genoux ? ... ou, sans plus avancer, ne devait-il user que de douces prières afin de demander le chemin de la ville et de quoi se vêtir ? ... Il pensa, tout compté, que mieux valait rester à l'écart et n'user que de douces prières : l'aller prendre aux genoux pouvait la courroucer. L'habile homme aussitôt trouva ces mots touchants [...] ».

<sup>205</sup> Mireille Huchon, « Le doux dans les rhétoriques et poétiques françaises du XVI<sup>ème</sup> siècle », Université Jean Moulin Lyon 3, 2003, p. 13.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 17 : « Après le choix des mots pour leur sonorité, la recherche de la douceur tient à leur arrangement ».

<sup>208</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 42.

---

des rudes et âpres : lesquels, comme disait César, faut éviter de même soin que le Pilote fuit le rocher en la mer »<sup>209</sup>.

Et le théoricien de recommander Marot et Saint-Gelais car, « de tels [mots], [...] doux et propres, trouvera-t-il foison et marché [dans leur lecture] » puisque « les deux [sont] singulièrement loués de douceur de style »<sup>210</sup> et pour langage « plus doux et savoureux »<sup>211</sup>. Il ne faut pas que « l'âpreté du mot [...] égratigne et ride les oreilles rondes »<sup>212</sup>. Au XVII<sup>e</sup>me, « [le doux devient] un idéal d'aboutissement absolu. Il est le signe de la perfection de l'œuvre, l'effet que le livre parfait transmet à son lecteur. »<sup>213</sup> Ce qui fait que, comme le souligne Roland Barthes, le « langage classique » se définit de la sorte : « ses 'mots', neutralisés, absents par le recours sévère à une tradition qui absorbe leur fraîcheur, fuient l'accident sonore ou sémantique qui concentrerait en un point la saveur du langage et en arrêterait le mouvement intelligent au profit d'une volupté mal distribuée »<sup>214</sup>. Il ne s'agit point de heurter par un effet de dysharmonie. Ces propos du *Degré zéro de l'écriture* sans doute s'appuient-ils sur ceux de *La rhétorique ou l'art de parler* de Bernard Lamy<sup>215</sup>. Ce père de la rhétorique jésuite préconisait lui aussi de nourrir le langage d'inventions et d'artifices car « [c]es artifices servent à adoucir ou à polir les duretés de la langue ». Les « adoucissements du style » sont essentiels : « [i]l y a mille moyens de tempérer les expressions dont on est quelquefois contraint de se servir. On peut y apporter des adoucissements : pour ainsi dire, si j'ose me servir de ces termes, pour m'exprimer plus hardiment »<sup>216</sup>. De même, pour Du Marsais, les tropes servent à rendre les idées nobles ou à déguiser « les idées dures »<sup>217</sup>. La figure sert aussi à adoucir le langage chez l'abbé d'Aubignac. Les discours ne doivent pas être désagréables à l'oreille ni se départir de la « grâce » qui leur convient<sup>218</sup>. Et Roland Barthes

---

<sup>209</sup> Thomas Sébillet, *Art poétique français*, 1548 ; in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Livre de Poche, Paris, 2001, p. 61.

<sup>210</sup> *Idem.*

<sup>211</sup> *Idem.*

<sup>212</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>213</sup> *Le doux aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*, colloque des 28 et 29 mars 2003, actes réunis par Marie-Hélène Prat et Pierre Servet, Université Jean-Moulin-Lyon 3, 2003, Cahiers du Gadges, n°1, p. 3.

<sup>214</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, « Y a-t-il une écriture poétique ? », éd. Seuil, coll. Points, Paris, 1972, p. 37.

<sup>215</sup> Roland Barthes connaissait bien l'œuvre de Bernard Lamy puisque plusieurs passages de la *Rhétorique ou l'art de parler* sont cités dans « L'aide-mémoire sur la rhétorique » du volume n°16, notamment à la page 193.

<sup>216</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, PUF, coll. L'interrogation philosophique, 1988, p. 177.

<sup>217</sup> Du Marsais, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion, Coll. Critique, Paris, 1988, p. 76.

<sup>218</sup> *Aubignac (Abbé d'), La pratique du théâtre*, [1657], Honoré Champion, Paris, 2001, p. 9 : "toutes ces ingénieuses varietez de parler que les habiles ont recherchées pour s'exprimer plus noblement que le vulgaire, et qu'on appelle, "figures de rhétorique", sont sans doute les plus notables ornemens du discours. Ce sont elles qui donnent de la grace [...] et du relief à toutes choses qu'on veut faire valoir : sans elles tous nos discours sont bas, populaires, désagréables et sans effet : c'est pourquoy le meilleur avis qu'on puisse donner aux poètes, est de se rendre tres sçavans en la connaissance des figures".

s'inscrit lui aussi dans ce sillage. Après avoir constaté, dans *Le degré zéro de l'écriture*, une forme de violence dans la poésie moderne, il présente au final le « Neutre » comme une sorte de panacée contre les brutalités de la langue :

« Rien à faire : dans la langue, rien qui réalise le Neutre, notre Neutre, et surtout pas le genre neutre : rien dans la langue, mais peut-être dans le 'discours', le 'texte', 'l'écriture', dont la fonction est peut-être de réparer les injustices, s'adoucir les fatalités de la langue ? »<sup>219</sup>

Ainsi, Guillevic refuse, *a priori*, ce principe d'une langue douce et agréable à entendre qui accompagne l'histoire de la rhétorique puis de la poétique. Il ne s'agit pas de flatter les oreilles du lecteur mais de le confronter, bien au contraire, au « glouglou du sang aux écluses du temps »<sup>220</sup>. Et si « Le ruisseau coule / Dans la terre fraîche. // Il sait / Comme les pierres sont dures, / Il connaît le goût / De la terre. »<sup>221</sup>. « Les feuilles duveteuses encore / Des avant-bras du lierre, // [sont] Désireuses d'être dures [...] »<sup>222</sup> et ceci est aussi le souhait du poème. « Le cri du chat-huant, / Que l'horreur exigeait, // Est un cri difficile / A former dans la gorge. // Mais il tombe ce cri, / Couleur de sang qui coule, // Et résonne à merci / Dans les bois qu'il angoisse. »<sup>223</sup> Pour Guillevic, les ornements, les figures, la douceur et l'aspect décoratif de la rhétorique tendent à cacher la violence du monde et participent d'un mouvement d'euphémisation du réel auquel il s'oppose notamment avec ses poèmes de *Terraqué* qui mettent « en liaison [...] avec les images les plus inhumaines de la Nature ; le ciel, l'enfer, le sacre, l'enfance, la folie, la matière pure, etc. »<sup>224</sup>. Le « matérialisme » guillevicien n'est pas chose aisée puisqu'« [i]l s'agit d'écrire quelque chose qui corresponde à un objet qui est à la fois extérieur et intérieur, qui relie les deux et qui n'est pas sans aspérités »<sup>225</sup>.

Revendiquer un langage rude participe donc d'un refus de la rhétorique puisque celle-ci, soit en associant persuasion et paroles douces, soit en préconisant d'éviter les sons qui heurteraient les oreilles, soit en préconisant l'emploi des figures, ne cesse de suggérer la nécessité d'un adoucissement. Si le poème doit rester simple et s'il refuse l'aspect décoratif de la rhétorique, ses ornements et ses couleurs, tout autant que la douceur de son langage, c'est pour rester au plus près du réel. Il doit se construire dans un rapport de justesse. On ne saurait atténuer la violence du monde en lui substituant un langage superfétatoire et

<sup>219</sup> Roland Barthes, *Le Neutre*, éd. Seuil IMEC, coll. Traces écrites, Paris, 2002, p. 99.

<sup>220</sup> *Terraqué*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>221</sup> *Terraqué*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>222</sup> *Terraqué*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>223</sup> *Terraqué*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>224</sup> Roland Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le degré zéro de l'écriture*, éd. Seuil, coll. Points, Paris, 1972, p. 41.

<sup>225</sup> *Idem*.

ornemental. On ne saurait s'écarter du sol rocailleux. On ne peut plus faire du poème un plaisant contre-objet esthétique qui se substituerait à la réalité du monde.

## B. Contre une rhétorique de l'écart

### a) Le langage ordinaire

Cet impératif de simplicité implique également que le langage ordinaire ne s'arrête pas aux frontières du poème. Et revendiquer cette continuité entre discours quotidien et discours littéraire participe d'une mise en question du dualisme traditionnel qui oppose le langage ordinaire et le langage poétique :

« Il est vrai que j'ai un attrait pour le langage populaire [...] »<sup>226</sup>.

Dans toute l'œuvre, l'attention du poète se porte sur ces « choses »<sup>227</sup> du quotidien et cet impératif de réalité le conduit à employer « des mots simples » et « des mots connus »<sup>228</sup>. Dans *Vivre en poésie*, notamment, il reconnaît utiliser un « vocabulaire pauvre »<sup>229</sup> ce qui fait que l'on a pu dire<sup>230</sup> que sa poésie est « écrite en apparence sans art, avec les mots de tous les jours »<sup>231</sup>. Cette « pauvreté apparente »<sup>232</sup>, ce discours *a priori* sans grandeur et cette omniprésence d'un lexique courant ouvre donc le poème à « une langue très poche à première vue de la langue de tous les jours »<sup>233</sup> et le rapproche de l'ordinaire. Mais, manifestement, cette continuité entre le langage poétique et le langage ordinaire est de nouveau un « défi à la rhétorique » :

« Un défi à la rhétorique, dirait-on. [Car] quelques mots banals lui suffisent [...] »<sup>234</sup>.

« *Terraqué*, de terre et d'eau. Tel était le titre du premier recueil de Guillevic. Ce ne sont pas là précisément des mots poétiques, comme on dit, et non plus le titre du présent recueil qui est un terme de droit : *Exécutoire* »<sup>235</sup>.

<sup>226</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 166.

<sup>227</sup> Plusieurs recueils comportent d'ailleurs une section intitulée « Choses » : *Terraqué*, *Exécutoire*, *Sphère*, *Avec et Relier*.

<sup>228</sup> Jacques Gaucheron, « Guillevic et l'art de la poésie », *Europe*, LXVIII, 734-735, 1990, pp. 81.

<sup>229</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 116 : « Un jour une jeune fille m'a demandé pourquoi mon vocabulaire était pauvre. C'était une bonne question. »

<sup>230</sup> Pour une étude de la « pauvreté » chez Guillevic, nous renvoyons à Monique W. Labidoire, « De la nécessité de la pauvreté dans le domaine guillevicien », *Mots et images de Guillevic*, op. cit., p. 63 à 72. L'axe d'une pauvreté dans l'espace poétique illustré notamment par le choix du lexique y est développé.

<sup>231</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 222.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>233</sup> *Idem*.

<sup>234</sup> René Berthelé, « Extrait de Panorama de la jeune poésie française », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 15.

<sup>235</sup> René Berthelé, « Prière d'insérer à *Exécutoire* », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 39.

Guillevic s'inscrit en effet dans la lignée de Victor Hugo et de ses déclarations tonitruantes contre la rhétorique qui exclut certains mots du champ littéraire. Dans sa « Réponse à un acte d'accusation », Victor Hugo haussait la voix contre le fait que les mots sont tenus pour « bien ou mal nés » et qu'ils « vivent en castes », « les uns nobles », « les autres tas de gueux, drôles patibulaires », « dévoués aux genres bas », « déchirés en haillons ». Il s'oppose à cette hiérarchie et « déclare les mots égaux entre eux ». Tous ont le même droit d'entrer dans le poème :

Je bondis hors du cercle et brisai le compas.  
Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas ? <sup>236</sup>

Et non seulement, chez Guillevic, « le cochon » est bien « nommé par son nom », mais, surtout, le poème s'ouvre au « grognement » du « cochon de lait »<sup>237</sup> et, pire encore, résonne du « cri » insupportable du « cochon qu'on égorge »<sup>238</sup>.

#### b) La question de l'écart

Guillevic s'oppose donc lui aussi à cette rhétorique lexicale qui reste liée à une classique typologie des registres reposant sur le principe d'une adéquation fondamentale entre le dire et le dit (et qui résout les possibles discordances ou disconvenances en parlant d'héroï-comique ou de burlesque). Pour lui, au contraire, il n'existe pas plus une poéticité intrinsèque du mot qu'une « langue poétique » et il est regrettable que les dictionnaires indiquent encore « nef : poét. vaisseau » :

« De deux choses l'une, ou bien l'on proclame que la langue employée dans le poème est une langue différente du parler courant, qu'elle est un langage conventionnel artificiel, en somme académique, en d'autres termes on déclare qu'il y a une langue pour la poésie, une langue poétique (les dictionnaires indiquent encore « nef : poét. vaisseau ») [...] Puis, quand vraiment Dieu est mort [...] le poète [est celui] surtout qui parle la vraie langue, la langue commune de tous [et] la parole poétique devient neuve. »<sup>239</sup>

A partir du moment où le poème se tourne vers le monde, vers les choses et vers la vie, la dichotomie qui sépare le langage ordinaire du langage poétique s'annule et il n'est plus possible de pratiquer ces distinctions qui plaçaient du côté du littéraire des mots tels que « nef », nocher, airain, flamme, feux ou hyménée. Tous les signifiants, quand bien même ils seraient « cochon », « vidange » ou « coordonnées », font sens dans le poème. L'essentiel est

<sup>236</sup> Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*.

<sup>237</sup> *Possibles futurs*, « Le matin », *op. cit.*, p. 79 : « 'On s'en tirera', // Grogne au matin / Le cochon de lait. »

<sup>238</sup> *Etier*, *op. cit.*, p. 55 : « Il y avait le cochon qu'on égorge / Et ça n'en finissait pas, // Ce cri que le bourg / Autrement taisait. [...] ».

<sup>239</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 77.

qu'ils puissent garantir un rapport authentique entre le langage et le monde dans ce qu'il a de plus quotidien. Chez Guillevic, « Du banal sort la chance d'une beauté qui a la poésie devant elle »<sup>240</sup> ; « [les] mots sont l'ordinaire du langage, du sujet »<sup>241</sup> et « tout incline [donc] au langage ordinaire »<sup>242</sup> :

Sa poésie « se fait dans le langage ordinaire, pas en rupture avec lui. Pas de sacralisation de la poésie, chez Guillevic. Elle est quotidienne. [...] [Guillevic] ne tombe pas dans l'idée poétisante, qui ne fait que ressembler à la poésie, selon laquelle certains, qui ont mal lu Mallarmé, ont cru qu'il y avait d'un côté la poésie, de l'autre, dans 'l'universel reportage', le langage ordinaire, avec toute son inauthenticité »<sup>243</sup>.

Guillevic rompt ainsi avec cette longue tradition d'une hiérarchie des mots qui remonte sans doute à Aristote dans la mesure où celui-ci posait déjà comme principe, dans la *Rhétorique*, que « l'expression est différente dans le discours et dans la poésie »<sup>244</sup> et que « la langue poétique est avant tout conçue comme transgression de la norme du langage quotidien ; [pour Aristote], le poète doit s'arracher à la banalité de l'usage courant pour surprendre le lecteur et surtout faire surgir la beauté »<sup>245</sup>. Il distingue ensuite, dans la *Poétique*, deux types de mots : le mot qu'il appelle « courant » et qu'il définit comme « un nom dont se sert chacun d'entre nous » ; et le mot « rare » qui est « celui dont se servent d'autres hommes que nous »<sup>246</sup>. Il explique ensuite que l'expression noble, c'est-à-dire l'expression poétique, est celle qui « échappe à la banalité et qui a recours à des mots étranges »<sup>247</sup>. Pas exclusivement, certes, car il faut quand même veiller à assurer un minimum de « clarté »<sup>248</sup>, mais le mot « rare » ou ces noms « altérés » que sont les néologismes, restent fortement conseillés en poésie. D'ailleurs, tout au long du chapitre 21 de la *Rhétorique*, Aristote les recense et fait la liste des différentes modifications que peut subir le mot. La poésie a donc pour coutume d'utiliser des mots qui sortent de l'usage ordinaire et Guillevic, qui a « un vocabulaire sans renverser le dictionnaire »<sup>249</sup> rompt avec ce principe. A plusieurs reprises, il explique bien qu'il ne cherche pas le mot insolite ou exceptionnel et, à Pascal Rannou, qui s'interroge sur la présence de certains mots plus recherchés, Guillevic s'étonne et lui répond qu'à ses yeux, ceux-ci restent assez ordinaires :

<sup>240</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 179.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>244</sup> Michel Magnien, « Introduction », in Aristote, *Poétique*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. Classiques de Poche, 1990, Paris, p. 28.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>246</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 118 (1457b).

<sup>247</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 120 (1458a).

<sup>248</sup> *Idem.*

<sup>249</sup> Max Jacob, « Lettre », *L'Expérience Guillevic*, p. 180 : « Votre livre prouve [...] qu'on peut avoir un vocabulaire sans renverser le dictionnaire. »

« Certains mots, comme « dérélition » ou « coordonnées », ou comme « sous-jacent » et « stase » que tu utilises dans la section « Bretagne » dans *Creusement*, me gênent un peu... [déclare Pascal Rannou].

- Ce ne sont pourtant pas des mots très savants ! [s'exclame Guillevic] « Stase » est un mot courant. Ceux qui ont fait un minimum de mathématiques savent ce que « coordonnées » veut dire. « Dérélition » est un peu plus savant. C'est la rupture d'avec Dieu, l'abandon, la solitude totale. Il y a quelques mots, comme ça, qui m'obsèdent. « Asymptote » par exemple, ou « exponentiel », me reviennent souvent. C'est un mot que j'aime beaucoup, je ne sais pas pourquoi... Ne me dis pas qu'il y a beaucoup de mots savants dans ma poésie ! Je ne suis pas Saint-John Perse. Il y a même eu des études sur la pauvreté de mon vocabulaire ».<sup>250</sup>

La langue du poème n'est pas une langue d'exception. Guillevic refuse donc tout autant la trouvaille langagière que la joliesse et fait de Saint-John Perse et de son « ésotérisme des mots rares » un repoussoir :

« L'ésotérisme des mots rares, chez Saint-John Perse, outre qu'il tient à son expérience, est une rhétorique, celle de son esthétique de la langue. Ce n'est pas l'univers qui engendre un vocabulaire insolite, opposé à un vocabulaire banal. [...] Mais l'esthétique du langage, qui est une éthique du sujet, fonde le vocabulaire ».<sup>251</sup>

Guillevic n'a pas le goût des jolies langagières. Certes, « Terraqué », du fait de sa rareté dans la langue, pourrait être perçu comme un contre-exemple mais, comme nous l'avons déjà dit, ce mot n'est pas apparu comme particulièrement poétique au moment de la publication du recueil et surtout, pour Guillevic, il était loin d'être une pure invention. « Terraqué » se présentait au contraire comme un mot que la langue avait déjà éprouvé :

« J'avais d'abord cherché un titre autour du mot *terre*... Jean Cassou avait d'ailleurs annoncé dans le numéro d'*Europe* de juillet 39 : 'à paraître dans le prochain numéro, Guillevic : *Argile*'. En effet, j'ai publié dans le numéro suivant de la revue, qui a paru en janvier 1946 : *Les Charniers*. *Argile* était devenu entre-temps *Terraqué*. Je cherchais dans le *Petit Larousse* un mot dérivé de *terre*... *terrien*, *terrestre*, *terroir*... et je suis tombé sur *terraqué*, que je ne connaissais pas et qui désigne le globe terrestre, de *terra* et *aqua*, composé de terre et d'eau, employé, dit toujours le dictionnaire, par Voltaire, par Victor Hugo, comme adjectif : ce globe terraqué... et, moi, je l'ai trouvé chez Proust, dans *Les Jeunes Filles en fleur*, au sujet du Bois de Boulogne... Chose amusante, depuis le mot a disparu du *Petit Larousse*... [...] mais, par contre, dans *Le Petit Robert*, au mot *Terraqué*, il y a : Recueil de Guillevic, 1942. »<sup>252</sup>

En somme, Guillevic s'oppose à une rhétorique entendue comme écart par rapport à une norme de discours. Ainsi son poème n'est plus, comme le disait Fontanier un « discours [qui], dans l'expression des idées, s'éloigne plus ou moins de ce qui eût été l'expression la plus simple et commune »<sup>253</sup>. Le poète, « qui tient compte » de la « langue du peuple »<sup>254</sup> ne correspond plus à la définition qu'en donne Jean Cohen :

<sup>250</sup> *Du menhir au poème*, op. cit., p. 72.

<sup>251</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 376.

<sup>252</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 54-55.

<sup>253</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 158.

---

« Le poète ne parle pas comme tout le monde. Son langage est anormal, et cette anormalité lui confère un style »<sup>255</sup>.

Et Guillevic s'oppose d'autant plus à cette rhétorique lexicale, qu'il accorde une place de choix aux connecteurs logiques et aux mots outils, à ces mots qui ne sont traditionnellement pas considérés comme poétiques. Il prend même plaisir à les exhiber en les choisissant comme titres de recueil ou en leur faisant occuper des places liminaires de sections. Non seulement il nomme son recueil *Avec* mais, en plus, il le fait commencer paradoxalement avec la conjonction de coordination « Donc ». Il explique dans *Choses parlées* que ce titre a été critiqué et qu'on lui a reproché de « tomber dans le tel-quélisme »<sup>256</sup>. Il répond qu'il n'est pas question pour lui de jouer sur la langue ou de revendiquer le caractère textuel de son œuvre. Au contraire, il s'emploie à redonner un sens plein à la préposition<sup>257</sup>, comme il le ferait avec n'importe quel mot. Ainsi, même les auxiliaires du langage, chez Guillevic, peuvent « en dire très long » :

« Un jour Audiberti me disait : « Tu fais de la poésie, toi, avec les auxiliaires du langage... » [raconte Guillevic].  
[Plus loin, Raymond Jean fait remarquer à Guillevic son utilisation de la conjonction « donc ».]  
« Je voudrais maintenant te soumettre quelque chose de différent : c'est la manière dont tu joues des *donc*, des *bien sûr* [dans *Du Domaine*]. « Autour du domaine / Il y a donc des murs ». Sans le *donc*, ça ne tiendrait pas, ça veut dire que le *donc* en dit très long, l'« auxiliaire du langage », pour parler comme Audiberti, en dit très long ».<sup>258</sup>

Les mots sont égaux entre eux. Le cochon entre dans le poème au même titre que la rose et un auxiliaire du langage peut être aussi lourd de sens que le serait un nom.

Guillevic n'hésite pas non plus à avoir recours au vocabulaire scientifique et géométrique. « Asymptote », « Exponentiel », « Coordonnées » sont des termes récurrents. *Euclidiennes* propose même des définitions poétiques des traditionnelles figures de géométrie. Et, de manière générale, le poème s'inspire du langage scientifique :

« Je crois que, pour employer un terme convenu et assez prétentieux, j'ai l'esprit scientifique et ça se voit dans ma poésie. »<sup>259</sup>

---

<sup>254</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 137. Guillevic revient sur l'emploi de « quoi » dans ses poèmes : « Je reviens sur le *Pourvu qu'il y ait de quoi* de tout à l'heure. Je sais bien que c'est très « culotté » de dire ça, comme ça. Mais c'est aussi le *quoi* du parler populaire – avoir *de quoi* -, de ces bonnes femmes dont parlait Frénaud, je n'outre pas la langue du peuple, mais j'en tiens compte. »

<sup>255</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, Paris, 1971, p. 14.

<sup>256</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>257</sup> Dans *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 134, Raymond Jean fait remarquer à Guillevic que, dans sa poésie, même les auxiliaires du langage en disent très long.

<sup>258</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>259</sup> « Guillevic hors de soi », *Guillevic*, Anne-Marie Mitchell, *op. cit.*, p. 15.



Or, le langage scientifique est traditionnellement considéré comme le degré zéro de la poéticité :

« De toute évidence, il faut se tourner vers l'écrivain le moins soucieux de fins esthétiques, c'est-à-dire vers le savant. L'écart dans son langage n'est pas nul, mais il est certainement minimum »<sup>260</sup>.

On sait aussi que l'ellipse est « consubstantielle » au poète or, celle-ci, dans la rhétorique classique, avant d'être liée à l'expression des passions<sup>261</sup>, a longtemps été interprétée comme la marque du langage ordinaire :

« L'ellipse a été souvent réputée représenter un état 'naturel' de la langue : ce serait le mode 'normal' de la parole, dans la prononciation, dans la syntaxe, dans le rêve, dans le langage enfantin »<sup>262</sup>.

D'ailleurs, le langage enfantin n'est pas exclu du poème non plus quand il s'agit de désamorcer l'angoisse que peut susciter le monde :

C'est parce qu'il existe  
Tout cela qui n'apparaît pas

Qui a force  
Impact,

Et qui pour de vrai  
Régit le monde [...] <sup>263</sup>.

Même que c'est contre la pluie  
Que les ajoncs sortent leurs pointes<sup>264</sup>.

Guillevic construit donc le poème avec tous ces éléments qui, traditionnellement, sont considérés comme le degré zéro de poéticité et de rhétorique. Son poème met donc en question la théorie de l'écart qui présuppose qu'il existe une norme générale de discours. Mais ce que nous venons de remarquer montre bien qu'on ne peut que fortement douter de l'existence d'une telle norme. S'il y a normes, il y en a autant que de genres de discours et de situations de parole. Les exemples ci-dessus passent en revue l'histoire de la rhétorique et montrent que les normes qu'on a définies étaient infiniment variées et discutables : tantôt on a pris pour norme le discours le plus rationnel (à l'époque classique notamment sous l'influence de la *Logique* de Port-Royal), tantôt on a considéré que le discours le plus normal était aussi le plus passionnel (à partir de *L'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau), tantôt on a identifié la norme au discours objectif de la science (comme dans les stylistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle).

<sup>260</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 22.

<sup>261</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 146 : « elle devient alors un des éléments du style de la passion ».

<sup>262</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide mémoire », *Communications*, n° 16, op. cit., p. 220.

<sup>263</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 299.

<sup>264</sup> « Herbarium de Bretagne », in *Etier*, op. cit., p. 199.

Ce double postulat de matérialisme et de simplicité a donc pour conséquence le fait que le poème ne se construit plus dans l'écart par rapport au langage ordinaire. Et, en fin de compte, en revendiquant une continuité entre le langage ordinaire et le langage poétique, Guillevic vide de sens ce postulat rhétorique qui n'a cessé de courir sur l'ensemble du XX<sup>ème</sup> siècle et qui définit la poésie comme un écart par rapport au langage ordinaire et comme la subversion de ses codes. Ce lieu commun de l'écart a été associé au nom de Jean Cohen, et même à celui de Gérard Genette. *Structure du langage poétique*<sup>265</sup> et à sa suite *Théorie de la poéticité*<sup>266</sup>, de Jean Cohen, affirment tous les deux que la poésie opère une déconstruction du langage ordinaire et qu'elle se construit dans sa subversion. Dans *Figures II*, Gérard Genette discute le point de vue de Jean Cohen mais, au final, ne s'en désolidarise pas réellement dans la mesure où il conclut à un « écart par rapport à l'écart »<sup>267</sup> qui ne fait que replacer la poésie dans une « course infinie après l'écart »<sup>268</sup>.

Ainsi, selon Jean Cohen, la poésie est une impertinence par rapport au langage ordinaire. « Depuis l'Antiquité, les expressions méta-rhétoriques qui attestent cette croyance sont innombrables : dans *l'elocutio* (champ des figures), les mots sont 'transportés', 'détournés', 'éloignés' loin de leur habitat normal, familier. »<sup>269</sup> Déjà, Aristote, dans tout le chapitre 25 de la *Poétique* abordait la question des distorsions que le poète était en mesure de faire subir à la langue. Le chapitre 21 avait longuement décrit les différentes « altérations » du mot et avait préconisé leur répartition dans l'œuvre. Le chapitre 25 poursuit cette réflexion et en vient à préciser que la poésie a ses règles qui lui sont propres :

« En outre, les critères de rigueur ne sont pas les mêmes pour la politique et la poétique, ou pour un autre art et la poétique »<sup>270</sup>.

Des licences sont autorisées aux poètes :

« Et [le poète] rend compte de ces situations au moyen de l'expression qui comprend mot rare, métaphore et les nombreuses altérations d'expression – puisque nous les permettons aux poètes ».<sup>271</sup>

Jean Cohen radicalise ce point de vue à tel point que toute une phraséologie s'installe dans ses propos : les effets poétiques, les figures de rhétorique, voire le texte poétique lui-même, ne sont qu' « anomalie », « dérogation », « incongruité », « déviance », « violation »,

<sup>265</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit.

<sup>266</sup> Jean Cohen, *Le Haut langage : Théorie de la poéticité*, éd. Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, Paris, 1979.

<sup>267</sup> Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, éd. du Seuil, coll. Points essais, Paris, 1979, p. 152.

<sup>268</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 37.

<sup>269</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, op. cit., p. 220.

<sup>270</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 128 (1460b).

<sup>271</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 127 (1460a).

« décalage », etc. Le terme d'écart se trouve même spécifié en étant associé aux termes de « faute » et d' « anormalité » :

« C'est un écart par rapport à une norme, donc une faute »<sup>272</sup>.  
« [le langage du poète] est anormal »<sup>273</sup>.

Or, Guillevic, ne cesse de clamer son plus grand respect pour la langue. A Saint-Jean-Brévelay, on parlait le breton ; à Ferrette et à Altkirch, l'alsacien ; de fait, pour le jeune poète, le français, quel que soit son registre, apparaît comme sacré :

« Je sais que j'ai eu alors envie de me servir de ce langage des « ré citations », parce que, peut-être, je ne peux l'affirmer, je vivais dans un pays – en France – où l'on ne parlait pas français. Le français était pour moi, déjà, une langue hiératique, réservée aux fonctionnaires, aux notables et à l'instruction – chose à mes yeux sacrée. Les paysans ne parlaient pas le français. A l'école publique, il était interdit de parler breton [...]. Voilà que ces ré citations me révélaient une langue encore différente : le hiératique dans le hiératique. »<sup>274</sup>

Guillevic emploie bien souvent le champ lexical de l'amour<sup>275</sup> pour parler des mots. Il n'a qu'eux ; il les aime :

« Chaque mot est, pour Guillevic, l'équivalent d'un de ces cailloux, de ces galets, qu'il aime prendre dans sa main, soupeser, dont il aime sentir le grain sur sa paume. »<sup>276</sup>.

Ou, pour le dire autrement, chaque mot est aussi l'équivalent d'une sorte de « mammifère » que le poète se plaît à caresser<sup>277</sup>. Leur emploi correct est d'ailleurs un impératif fondamental.

Guillevic respecte leur sens et avoue que les dictionnaires sont sa lecture préférée :

« J'adore les dictionnaires, c'est peut-être ma lecture la plus chère »<sup>278</sup>.

Il reconnaît également avoir procédé à une vérification systématique des mots de *Terraqué* :

« Comme je n'ai fait ni grec ni latin, j'ai beaucoup fréquenté les dictionnaires étymologiques pour mieux connaître la sémantique des mots. »<sup>279</sup>

« Une anecdote : comme je n'ai pas fait mes humanités, ni grec ni latin, j'ai toujours peur qu'un mot, que le sens que je donne à un mot dans un poème, ne soit contredit, gêné par son étymologie. C'est ainsi que lorsque j'ai donné le manuscrit de *Terraqué* chez Gallimard, j'ai pris tous les mots, j'ai vérifié tous les mots de *Terraqué* dans un dictionnaire étymologique. Je les ai tous confrontés, l'armoire, le chêne, tous les verbes ..., parce que ça me fait quelque chose lorsque je vois quelqu'un écrire « une rubrique blanche », par exemple. Rubrique vient d'un mot

<sup>272</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 13.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>274</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 30.

<sup>275</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 74 : « [...] mais, moi je n'ai que ça, le langage c'est un peu la touffe d'herbe à quoi s'accroche le noyé, j'écris pour sortir de la mare, de l'enlèvement, et je n'ai que le langage pur cela, je ne suis ni peintre ni musicien, j'ai ce besoin de formuler, de faire quelque chose avec la ficelle, le fil de fer du vers... C'est très net... Il s'agit toujours d'arriver à quelque chose, de découvrir quelque chose, ou peut-être, plus exactement, de tenir, contenir quelque chose pour posséder... Une façon de faire l'amour en somme... ».

<sup>276</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 230.

<sup>277</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 74 : « Les mots pour moi sont des êtres vivants, comme cette guêpe... des animaux presque, plus ou moins velus, en tout cas des organismes... ».

<sup>278</sup> *Vivre en poésie*, p. 224.

<sup>279</sup> *Vivre en poésie*, p. 225.

---

latin qui veut dire rouge, on peut l'ignorer, mais ça me gêne. Alors, je vérifie, je ne suis pas savant, je me méfie. »<sup>280</sup>

Il est impératif de respecter le sens des mots et non de le renverser. On est donc bien loin de la notion d' « impertinence sémantique » si chère à Jean Cohen et que ce dernier définissait de la sorte :

« La stratégie poétique a pour seule fin le changement de sens. Le poète agit sur le message pour changer la langue. Si le détour est nécessaire, c'est parce que le chemin direct qui va de Sa à Sé2 est barré. Entre les deux s'impose S1 qu'il faut écarter en un premier temps, pour qu'en un second temps Sé2 prenne sa place. [Ainsi] le poème viole le code de la parole [...] ».

Guillevic ne saurait écarter ce S1 (signifié premier) et le récit de cette anecdote au sujet de l'emploi du verbe « picorer » en est bien la preuve :

« Dernièrement, j'étais à Tokyo et j'ai continué une suite de poèmes consacrés à l'abeille. J'ai alors écrit :

*On ne dirait plus :*

*L'abeille picore.*

*Et pourtant.*

A Tokyo, je n'avais pas de dictionnaire. A mon retour, j'ai vérifié. Le mot « picorer » a été appliqué, à l'origine, à l'abeille. Il a été fait pour elle. Après, on l'a appliqué aux oiseaux. Curieux, non ? »<sup>281</sup>.

Le poème n'écarte donc pas le mot de son sens premier mais, au contraire, le réactive et même tâche de rendre aux mots simples leur « force primitive » sans pour autant retomber dans l'archaïsme. Et refuser d'écrire « rubrique blanche » c'est bien refuser ces jeux sémantiques qui sont, comme « bleus angélus », l'essence de la poésie, selon Jean Cohen. Chez Guillevic, il ne s'agit pas de s'opposer au code de pertinence qui règle l'attribution des prédicats.

Si la langue poétique, selon Jean Cohen est une impertinence ou une subversion, c'est également parce que la faute, en plus d'être sémantique, peut être grammaticale. Dans *Structure du langage poétique*, il analyse aussi les rapports entre poésie et grammaire. Il est bien forcé de constater que, « [dans] l'ensemble, en effet, la poésie française s'est montrée respectueuse des règles grammaticales [et que] les infractions restent chez elle toujours assez timides ». « L'agrammaticalisme y demeure limité »<sup>282</sup> mais il conclut malgré tout que la grammaire des poètes n'est pas celle du langage ordinaire. L'écart par rapport à la grammaire habituelle « n'en est pas moins réel et la rédaction d'une grammaire de la poésie est certainement une tâche qui s'impose »<sup>283</sup> puisque, répète-t-il, « le style est faute »<sup>284</sup> et que « le poète est tenu de violer le langage »<sup>285</sup>. Laissons répondre Guillevic :

---

<sup>280</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 115.

<sup>281</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 115.

<sup>282</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique, op. cit.*, p. 187.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 225.

« [...] je connais la langue française »<sup>286</sup>.  
 « J'aime ce qui est précis »<sup>287</sup>.

Et ces vers parlent d'eux-mêmes :

Je pratique  
 La grammaire.

La grammaire  
 M'enseigne.<sup>288</sup>

Le matin  
 Connaît sa grammaire,

Respecte à peu près  
 La syntaxe.<sup>289</sup>

Le poème ne relève donc pas de formes anormales du langage.

Et puis, si l'œuvre de Guillevic invalide ce point de vue, c'est aussi parce qu'elle pose la question de la norme : et quand bien même il s'agirait de s'écarter, encore faudrait-il délimiter ce dont on s'écarte ! La norme reste insaisissable tant le langage ordinaire apparaît multiple. Comment se définit-il ? Est-il le vocabulaire juridique ? Le vocabulaire scientifique ? Le langage de l'enfance ? Le parler populaire de ces bonnes femmes qui veulent s'assurer qu' « il y a bien de quoi » ? S'il y avait une norme qui servait à séparer le langage ordinaire du langage poétique, celle-ci resterait extrêmement fuyante :

« Le langage ordinaire n'en finit plus de se diviser à son tour : l'écrit, le parlé, les écrits, les parlers, les registres, les localisations, les particularités individuelles, toutes les *situations de discours*. »<sup>290</sup>

D'ailleurs, Guillevic se plaît aussi à montrer que l'ambiguïté est constante même dans le langage ordinaire. *Euclidiennes*, qui définit poétiquement les triangles, la droite ou le plan, est la preuve audacieuse que la polysémie n'est pas seulement réservée à la poésie. La rhétorique classique considère que « tous les géomètres tiennent le même langage, quand ils démontrent ce théorème : *Les trois angles d'un triangle sont égaux à deux angles droits* »<sup>291</sup>. Mais, dans *Euclidiennes*, on ne peut pas dire que la définition que le « triangle scalène »<sup>292</sup> propose de lui-même et de ses angles soit habituelle ; le minimum qu'on puisse dire est que sa monosémie est loin d'être évidente :

Bon pour danser,  
 Virevolter

<sup>286</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic, op. cit.*, p. 16.

<sup>287</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 140.

<sup>288</sup> *Art poétique, op. cit.*, p.

<sup>289</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 71.

<sup>290</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 38.

<sup>291</sup> Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler, op. cit.*, Livre second, chapitre premier, p. 193.

<sup>292</sup> *Euclidiennes, op. cit.*, p. 173.

Sur ma base, sur mon sommet,  
Sur mes côtés, mes autres angles.

C'est que je suis toujours  
Agité, tiraillé,

Par des angles, par des côtés  
Assemblés au hasard  
Et sans égalité.

Ainsi, l'œuvre de Guillevic illustre bien ce propos d'Henri Meschonnic :

« La linguistique distributionnelle a montré au contraire que l'ambiguïté est constante dans le discours ordinaire. [...] La sémiotique a cru trouver la poésie dans la polysémie. Ce qui présuppose qu'il y a des *mots* poétiques, que la poésie est une pluralité, une richesse du sens. [...] Pourtant l'observation montre que la polysémie est partout [...] »<sup>293</sup>.

En somme, le postulat d'un écart entre la poésie et le langage ordinaire est vidé de son sens. Il n'a plus lieu d'être. D'ailleurs, chez Guillevic, le quotidien ne s'oppose pas au solennel :

C'était un jour ordinaire  
De malaise, de travail,  
Solennel comme les jours.<sup>294</sup>

Ainsi, le langage ordinaire peut être tenu à bon droit comme la marque du refus de la rhétorique. Celui-ci revient non seulement à refuser une rhétorique réduite à ses figures mais également une rhétorique qui ferait du poème une langue à part, plus du côté du langage que du monde.

### C. Le refus du *pathos*

#### a) « Ça manque de sentiments »

La rhétorique pourrait ressurgir en poésie *via* l'expression des sentiments et si Guillevic se méfie de la rhétorique, c'est aussi dans la mesure où elle comporte une dimension impulsive et expressive. Un discours rhétorique est un discours qui cherche à agir sur l'auditoire en suscitant chez lui des sentiments. Joëlle Gardes Tamine rappelle bien qu'une constante de la rhétorique est effectivement de toucher non seulement l'esprit, mais aussi le cœur. « Il faut s'adresser [...] à la partie sensible de l'être humain »<sup>295</sup>. La rhétorique joue avec les émotions du public et éveille toutes celles qui sont utiles à la cause : c'est le *movere*

<sup>293</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>294</sup> *Avec*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>295</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La rhétorique*, Armand Colin, Paris, 1996, p. 7.

cicéronien. En illustration de son propos, elle cite un récit de l'*Art poétique* de Roger Caillois :

« On raconte qu'il y avait à New York, sur le pont de Brooklyn, un mendiant aveugle. Un jour, quelqu'un lui demanda combien les passants lui donnaient par jour en moyenne. Le malheureux répondit que la somme atteignait rarement deux dollars. L'inconnu prit la pancarte que le mendiant portait sur la poitrine et sur laquelle était mentionnée son infirmité. Il la retourna et écrivit quelques mots sur l'autre face. Puis la rendant à l'aveugle : *Voici, dit-il, je viens d'écrire sur votre pancarte une phrase qui accroîtra notablement vos revenus. Je reviendrai dans un mois. Vous me direz le résultat.* Et le mois écoulé : *Monsieur, dit le mendiant, comment vous remercier ? Je reçois maintenant dix et jusqu'à quinze dollars par jour. C'est merveilleux. Quelle est la phrase que vous avez écrite sur ma pancarte et qui me vaut tant d'aumônes ? – C'est très simple, répondit l'homme, il y avait aveugle de naissance, j'ai mis à la place : le printemps va venir, je ne le verrai pas.* »<sup>296</sup>

Roger Caillois fait donc se confronter deux formulations : la première est strictement informative tandis que la seconde fait appel aux sentiments. Et c'est précisément dans cette différence que s'engouffre la rhétorique ainsi que les considérations d'ordre psychologique qui figurent dans les différents traités de rhétorique sous le nom d'*ethos*, de *pathos*, de « preuves pathétiques »<sup>297</sup> ou de passions. Et, en poésie, la rhétorique ressurgit tout autant par le biais de techniques expressives que par les figures<sup>298</sup> qui ont aussi pour fonction de faire paraître les choses « d'une façon impressive »<sup>299</sup>. Or, pour Guillevic, « le printemps va venir, je ne le verrai pas », c'est trop de mots<sup>300</sup> ; c'est en quelque sorte le signe de la « tombée dans le discours »<sup>301</sup>. Comme la critique l'a déjà souligné à de nombreuses reprises et comme Guillevic l'a lui-même constaté, son poème se caractérise par sa densité et par sa recherche permanente du moins d'effet possible et du moins de mots possible. Il n'est pas question de trahir l'ellipse. Il s'agit toujours de « raréfier » ce français pour que le poème puisse atteindre ce « côté lapidaire » si cher au poète :

<sup>296</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La rhétorique*, op. cit., p. 7.

<sup>297</sup> Michel Meyer, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, Paris, 1999, p. 331.

<sup>298</sup> On peut dire que les figures sont de plus en plus associées au langage des passions dont elles constituent un des moyens d'expression spécifique. A la fin du XVII<sup>e</sup>, *La rhétorique ou l'art de parler* de Bernard Lamy, explicite clairement ce point en intitulant de chapitre XIII du livre second de la manière suivante : « Les figures sont propres à exciter les passions. » Son propos est clair : « Les figures étant, comme nous l'avons vu, les caractères des passions [...] elles sont les instruments dont on se sert pour ébranler l'âme de ceux à qui on parle », p. 245 in Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. Honoré Champion, coll. Sources classiques, Paris, 1998, édition critique avec introduction et notes par Christine Noille-Clauzade.

<sup>299</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, n°16, op. cit., p. 221 : « Le second langage [...] redistribue les choses, les fait apparaître autres qu'elles ne sont, ou comme elles sont, mais d'une façon impressive [...] ».

<sup>300</sup> Dès qu'on a trop de mots, c'est le signe de la tombée dans le discours, pour Guillevic. *Choses parlées*, op. cit., p. 58 : « Si les titres des recueils comportent plusieurs mots, c'est le signe de la tombée dans le discours ».

<sup>301</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 57.

« A cette époque je faisais un rêve qui a été déterminant quant à la forme de mes poèmes, à leur côté « lapidaire ». Alors que jusque-là, mes poèmes étaient de structures diverses, j'ai rêvé régulièrement que je gravais sur le tronc des hêtres, à Ferrette, [...] des textes de quelques vers, ramassés, elliptiques. »<sup>302</sup>

D'ailleurs, à la suite de Jean Tortel, tout un pan de la critique s'est attaché à repérer un processus de « condensation »<sup>303</sup> et de réduction, tout en s'accordant pour dire que le poème se construit en se resserrant sans cesse sur lui-même et qu'il résulte d'un « travail de concentration progressive »<sup>304</sup> :

« A propos de ta poésie, Tortel a dit : *évaporations successives, épuration, condensation*. On a l'impression que tu vas toujours plus loin dans cette voie. De réduction en réduction, où vas-tu ?  
- [...] je suis de plus en plus conscient que le poème doit être bref, qu'il doit comporter de moins en moins de littérature, qu'il doit se réduire à l'essentiel. C'est comme la réclame de Shell : « Chaque goutte compte ». C'est de toute façon une tendance que j'ai. J'écris aussi de longs poèmes, mais qui sont formés d'une suite de courts poèmes. »<sup>305</sup>

La matière verbale est toujours maîtrisée et canalisée. Pas de déferlement possible, donc. Pas d'épanchement. Le poème est comme cet « escargot » après la pluie qui hésite toujours entre sortir de lui-même ou mieux se recentrer dans sa coquille :

Lors de la quête  
Acharnée du poème

Tu as quelque chose  
De l'escargot  
Après la pluie.<sup>306</sup>

Ainsi, à l'expression « Le printemps va venir, je ne le verrai pas », le poème oppose sa précision :

« On a l'impression que tout est exactement pesé dans ton dire [constate Raymond Jean].  
- Rien n'est gratuit. Tout est exact. Vécu. Vécu [...] avec exactitude et relaté avec scrupule.  
[...] J'aime ce qui est précis [répond Guillevic]. »<sup>307</sup>

Une précision qui s'inspire d'une pratique courante du *Code Civil* :

« La précision ... Il y a des expressions extraordinaires, dans le *Code Civil* [...] »<sup>308</sup>

<sup>302</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 93.

<sup>303</sup> Jean Dubacq, « Situer Guillevic », *Lire Guillevic, op. cit.*, p. 12 : « Souvent le poème est le résultat de beaucoup de mots. Un poème peut avoir quatre cents vers et se trouver réduit à vingt, trente, ou dix. C'est le cas le plus fréquent ». « Le poème est le résultat d'un coup de faucille dans un texte assez long ».

<sup>304</sup> Bruno Gelas, « Le 'travail de la concentration'. Remarques sur un poème de *Terraqué* », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 174-181.

<sup>305</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 80.

<sup>306</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 235.

<sup>307</sup> *Choses parlées, op. cit.* p. 140.

<sup>308</sup> *Vivre en poésie, op. cit.* p. 78.



Une précision qui n'est pas non plus éloignée de celle du rapport, du constat ou du procès-verbal :

« Tous mes poèmes sont en effet des procès-verbaux. »<sup>309</sup>

« J'ai rédigé des mémoires pour la Cour de Cassation.

[...]

J'avais comme on dit l'esprit juridique, et j'ai bien été obligé d'apprendre des choses rigoureuses : ça touchait à la métaphysique par certains côtés, cette superbe abstraction du Droit. Il fallait être très précis dans la rédaction. En matière fiscale, on ne peut pas faire autrement qu'être très précis, qu'il s'agisse d'une solution pour un problème de 20 francs ou pour une question de vingt milliards. J'ai donc appris à serrer l'écriture. Le langage juridique et administratif m'a certainement amené au lapidaire et au concis. Il a en tout cas aidé dans cette voie ».<sup>310</sup>

Le poète est comme cette « hirondelle » qui « Fera son rapport. // Exact. Exigu [...] »<sup>311</sup>, en bannissant tout aussi bien l'emphase, « qui émeut la sensibilité et bouleverse l'âme »<sup>312</sup>, que la grandiloquence<sup>313</sup>. Comme l'hirondelle, le poète s'efforce toujours de dégager la chose dite d'une approximation insuffisante :

« Pour que son langage parvienne à son maximum d'expression, Guillevic doit en rester maître. Tout abandon le dessert. [...] Il ne saurait se satisfaire de ce qu'il n'a pas contrôlé. (Nul langage n'est plus contrôlé que le sien – et pas seulement par lui. Il éprouve sans cesse son poème, le soumet à des espèces de tests : lectures, commentaires, observations amicales; abandon et reprises). Guillevic ne saurait publier un poème sans l'avoir vérifié, essayé comme une clé ou un mécanisme. [il n'est pas] à l'aise dans la présence nocturne d'un langage qu'il ne dominerait plus.»<sup>314</sup>.

Ainsi, l'œuvre se « [tient] rigoureusement à sa place, selon les critères anciens, selon la règle tacite de La Fontaine, à l'écart de tout effusionnisme, dans la *dignité* »<sup>315</sup> :

« Mon grand maître est celui auquel j'ai dédié mon *Art poétique* : La Fontaine. C'est lui qui m'a appris à écrire, en somme. Je l'ai appris par cœur à l'école primaire et il n'a cessé de modeler mon écriture. Je trouve que La Fontaine est un poète graveur. Ses mots, ses vers sont comme gravés. C'est du solide, c'est du net. On peut être un très bon poète, Lamartine par exemple, et avoir une écriture qui reste quand même assez floue. [...] »

Le poème ne s'ouvre pas plus au flou et au vague des sentiments que l'armoire inaugurale de *Terraqué* ne risquait de déverser son trop plein<sup>316</sup>. L'épanchement n'y a pas sa place. Les techniques expressives non plus. Il faut tout faire pour éviter de « [succomber] au discours, à

<sup>309</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 81.

<sup>310</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 45.

<sup>311</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 142.

<sup>312</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique, op. cit.*, p. 150 : « On peut aussi mettre l'emphase en relation avec les passions. »

<sup>313</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 43 : « J'ai écarté l'emphase et la grandiloquence ».

<sup>314</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1971, p. 30.

<sup>315</sup> Gil Jouanard, « Mine de rien », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 203.

<sup>316</sup> Le poème placé à l'ouverture de l'œuvre a également pu être lu comme le symbole de ce refus des sentiments. L'armoire reste close. Seule la vie, par sa matière et par son poids offre sa présence au poète. On ne s'émeut pas.

l'éloquence, à l'emploi de trop nombreux adjectifs »<sup>317</sup> qui affaibliraient la densité du poème et qui le « dilueraient »<sup>318</sup>. En bref, « Ça manque de sentiment »<sup>319</sup>.

Ainsi, il ne s'agit pas plus de susciter chez le lecteur des émotions que d'en exprimer. Pas de *pathos*, donc. Pas question non plus pour le sujet de se laisser aller à répandre ce qu'il ressent et, comme la critique l'a déjà montré à plusieurs reprises<sup>320</sup>, la conception traditionnelle du lyrisme, chez Guillevic, se trouve violemment remise en question. La définition traditionnelle du Robert, qui en fait l'expression des sentiments personnels, ne s'applique plus tant le poème se ferme à toute effusion bavarde et sentimentale et ne cesse de livrer un intense combat contre ce que Guillevic considère la vulgarité lyrique. Le chant romantique, qui était le terrain de prédilection du lyrisme, se trouve donc profondément démystifié. Le poète n'a plus rien à voir avec le rossignol et apprécie tel ou tel poème justement parce qu'il est « non lyrique »<sup>321</sup>. Et si toute l'œuvre peut se lire comme une tentation de réconciliation avec un lyrisme qui ne va pas de soi et si le cri parvient à se transformer en chant<sup>322</sup>, ce n'est pas pour autant que la part belle sera faite à l'expression de soi et aux sentiments et que ce nouveau chant fera impression ; le lyrisme reste « contenu »<sup>323</sup>:

« J'ai commencé à écrire contre le lyrisme. Plus exactement, lorsque la conscience m'est venue du registre qui devait être le mien, j'ai pris position contre le lyrisme. Je rejoignais d'ailleurs un certain air du temps. Le nom de Queneau me suffira comme référence. Je me suis aperçu, depuis, qu'il y a lyrisme et lyrisme, comme il y a chant et chant. Il y a le lyrisme qui se complaît à lui-même et le lyrisme qui force l'issue. Encore une image : il y a les fleurs de serre, il y a les fleurs des champs... et des sables. »<sup>324</sup>

<sup>317</sup> *Terre à bonheur*, postface.

<sup>318</sup> Les adjectifs sont, aux yeux de Guillevic, des « trous » qui affaibliraient la densité du poème et qui l'ouvriraient notamment à l'expression des sentiments. « L'adjectif est un trou dans le tissu, c'est un vide... », *Choses parlées*, p. 75 ; le mépris à l'égard de l'adjectif est d'ailleurs récurrent : « Je n'aime pas les adjectifs », *Terre à bonheur*, « postface », p. 122 ; « [...] Des adjectifs // Qui, comme d'habitude, / Ont l'air d'accueillir / Et qui vous diluent. », *Ville*, p. 10.

<sup>319</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>320</sup> Bernard Fournier, *Le cri du chat-huant. Le lyrisme chez Guillevic*, *op. cit.*

<sup>321</sup> *Un brin d'herbe après tout*, *op. cit.*, p. 77 : « Regarder oui ; j'aime bien ce poème parce que c'est un poème [...] non lyrique ».

<sup>322</sup> En 1990 paraît le recueil *Le Chant*. Dans *Mots et images de Guillevic*, *op. cit.*, p. 266, Lucie Albertini-Guillevic retranscrit une note inédite, écrite à la hâte, en 1994, à la suite d'une question qui avait été posée à Guillevic par téléphone :

« [...] Il ne s'agissait pas de chanter, car pour moi chanter, c'était se donner à soi-même le plaisir de s'entendre.

Donc j'excluais le lyrisme, c'est-à-dire la complaisance à soi-même.

Mon étude quotidienne était alors le Code Civil – son langage était le mien.

Mais j'ai compris que pour me donner la joie de me sentir au monde, il fallait que je me plaise à écrire.

Et c'est chanter qu'il me fallait donc ».

<sup>323</sup> René Bertelé, « Extrait du Panorama de la jeune poésie française », *L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 15 : « Une image, de temps en temps, illumine d'une lueur rapide et fulgurante ces notations sèches, révélant soudain le lyrisme contenu qui les anime ».

<sup>324</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 185.

« Dans mon pays, / Il n'y a pas de roseraies. // Il y a parfois / Des roses. »<sup>325</sup>

« J'aime bien l'enthousiasme intérieur, mais pas bruyant. [...] Dans le lyrisme, par exemple, il y a abondance de mots. Mais, il peut y avoir un lyrisme bref aussi. Je pense qu'il y a du lyrisme dans ma poésie, c'est, toutefois, un lyrisme non expansif, contenu. »<sup>326</sup>

Guillevic « [n]e [cherche] plus à surprendre, à toucher, comme le font les artistes »<sup>327</sup>.

### b) Le refus de l'éloquence

Et si Guillevic se méfie de ces formulations du type « Le printemps va venir, je ne le verrai pas », c'est aussi dans la mesure où elles comportent une bonne part d'éloquence. Or le poète affirme à de nombreuses reprises qu'il ne « cherche pas toujours le grand ton »<sup>328</sup>. L'éloquence pour lui est d'ailleurs physiquement impossible :

« J'ai peut-être de moins en moins de souffle [...]. »<sup>329</sup>

« [...] je suis un homme sans souffle, un peu asthmatique et pas mal emphysémateux, je n'ai jamais pu monter des escaliers sans beaucoup de peine et sans m'essouffler, même tout jeune [...]. »<sup>330</sup>

Comme le raconte Raymond Jean, Guillevic ne « dédaigne » pas lire ses poèmes, bien au contraire, mais ce n'est pas pour autant qu'il devient grandiloquent ou qu'il cherche à produire des effets sur son auditoire :

« Sa voix est alors toujours égale, nette, elle module juste et bien [...]. »<sup>331</sup>

A l'éloquence, Guillevic oppose la notion de rythme qu'il définit comme « le résultat d'une suspension d'un débit »<sup>332</sup>.

Mais s'il refuse tout épanchement, s'il refuse que le poème s'engouffre dans le *pathos*, s'il refuse l'éloquence, les hyperboles l'emphase ou l'effusion, c'est parce que ces techniques expressives, tant du point de vue de l'énonciation que de celui de la réception, ont en commun d'éloigner du monde sensible et de sa réalité. Si le sujet se laissait aller à exprimer ses émotions, il s'écarterait de la réalité de l'objet pour revenir à cette forme de subjectivité qui dégoûte<sup>333</sup> et qui ne permet pas de retrouver une place dans le monde. Le poète se refuse à projeter des états d'âme sur le monde et qui empêcheraient de voir le monde.

<sup>325</sup> *Requis, op. cit.*, p. 27.

<sup>326</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic, Anne-Marie Mitchell, op. cit.*, p. 21.

<sup>327</sup> Gil Jouanard, « Mine de rien », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 204.

<sup>328</sup> Guillevic, *Un brin d'herbe, après tout, op. cit.*, p. 84 : « Je ne cherche pas toujours le grand ton, c'est sûr ».

<sup>329</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 80.

<sup>330</sup> *Idem.*

<sup>331</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 29.

<sup>332</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 187.

<sup>333</sup> « Ne plus être le sujet et l'objet. Horreur des Verlaine. Voilà qui est fait (il y a bien longtemps que l'introspection déjà me dégoûtait). » in *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 133.

Et s'il admire un peintre tel que Cézanne, c'est justement parce que celui-ci ne considère pas le monde comme un décor qui servirait de support à des impressions personnelles :

« Alors que [...] le symbolisme ne correspondait pas à mon goût profond pour les choses concrètes - il était trop englué dans les états d'âmes - voici les *Trois pommes* de Cézanne où je retrouve le monde, la terre, le tourbillon »<sup>334</sup>.

Comme le précise Stephen Wispur, « on chercherait en vain des pensées sentimentales dans le poème de Guillevic. Au lieu d'être un espace délimité qui rayonnerait autour de la conscience du poète, comme le champ visible qui s'ouvre à un esprit contemplatif, [Carnac, par exemple] résiste aux prises d'une intentionnalité quelconque »<sup>335</sup>.

De plus, si le poème s'efforçait de toucher le lecteur, cela reviendrait à attirer l'attention sur le poème en tant qu'objet fait de mots. Le lecteur serait plus sensible à sa matérialité verbale, qu'à celle, sensible, du monde. Georges Molinié analyse ainsi l'emphase et explique bien son fonctionnement du point de vue de la réception :

« Du côté de la réception, on est en face d'un soulignement de la forme, de l'expression ; c'est sur le signe même que se concentre l'attention. Celui-ci déborde de signification, s'impose dans sa présence matérielle et requiert un considérable élargissement de son champ de résonance. »<sup>336</sup>

Guillevic ne veut pas faire du poème le lieu privilégié de l'expression des sentiments ou en cherchant à tout prix à toucher le lecteur ou l'objet (quand il s'agit de l'éloge), puisque cela reviendrait à faire du poème un discours autonome, coupé de son sujet et qui n'aurait plus de rapport avec le monde. Ouvert aux sentiments, le poème se ferait trop approximatif ou trop flou par rapport à l'objet désigné. Le « champ de résonance » serait trop élargi. Il ne parviendrait plus d'atteindre le sujet. Le poème deviendrait lui-même un objet autonome, séparé de son objet, « éparpillé »<sup>337</sup>. Il deviendrait encore une fois une sorte un contre-objet qui empêcherait de voir le monde dans sa réalité.

### c) Le refus de l'éloge

Au contraire, il s'agit toujours de « Voir d'un regard / Qui ne magnifie pas »<sup>338</sup>, car magnifier ou faire l'éloge revient à s'écarter de l'objet car le contenu de l'éloge risque de se

<sup>334</sup> *Vivre en poésie*, p. 176.

<sup>335</sup> Stephen Wispur, *La poésie du lieu, Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, Rodopi*, Amsterdam- New-York, 2006, p. 14.

<sup>336</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 150.

<sup>337</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 146 : « Le poète est celui qui lutte contre cet éparpillement pour la concentration. »

<sup>338</sup> *Inclus*, op. cit., p. 114.

superposer à l'objet lui-même. Cette tournure encomiastique exclut le poète des choses et le prive de toute possibilité de contact :

Tu ne feras pas l'éloge.  
Louanger, c'est t'écarter  
Te séparer  
De ce que tu louanges.

Car on ne louange pas du dedans  
Mais assurément du dehors.  
[...] »<sup>339</sup>

Guillevic explique clairement que, s'il refuse l'éloge, c'est parce qu'elle se construit dans l'écart par rapport à l'objet :

« Ton antithèse, qui serait-ce ? Saint-John Perse ? [demande Pascal Rannou]  
- Oh oui, rien que ce mot : Eloge. Le poète ne peut pas faire l'éloge, puisqu'il est dedans. Comment faire l'éloge de la pomme ? Le poète est dans la pomme. Je trouve son écriture, son langage, éblouissants mais ça ne me touche pas. J'ai bien aimé autrefois, mais intellectuellement, les poèmes d'*Eloge*, justement. »<sup>340</sup>

Ainsi, en poésie, la rhétorique est associée à des techniques essentiellement expressives. Mais à l'épanchement, Guillevic oppose la concentration du poème sur lui-même et la précision. Du point de vue du sujet, cette dimension expressive est refusée pour deux raisons : elle écarte du monde et de l'objet pour ramener le sujet à sa subjectivité. La passion déforme le point de vue sur les choses. Les tournures expressives relèvent du flou, c'est-à-dire qu'elles ne centrent pas le poème sur l'aspect sensible du monde. Et surtout, elles risquent de transformer le poème en discours qui vaudrait par lui-même et qui se surimposerait à l'objet, comme une sorte d'écran qui isolerait l'objet, alors que toute l'écriture de Guillevic vise au contraire à « forcer l'issue », à abolir les frontières, surtout les frontières langagières, afin que le poème renvoie directement à l'objet. « Si j'écris, c'est disons / Pour ouvrir une porte [...] », pour lever « un rideau »<sup>341</sup>, pour que des choses s'approchent<sup>342</sup>. Le poète s'efforce de parler sans « hiatus » :

Il y a un hameau  
Où ne vient personne.

Il y a un hameau  
Sans chat et sans beurre.

<sup>339</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 183.

<sup>340</sup> *Du menhir au poème*, op. cit., p. 79.

<sup>341</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 148 : « Si j'écris, c'est disons / Pour ouvrir une porte. // Le plus curieux : / J'ignore // A quel moment se fait / Cette ouverture. // - D'ailleurs, ce qui se lève / C'est peut-être un rideau. ». Dans la revue *Strophes*, de novembre 1964, Guillevic explique : « Chaque fois que j'écris un poème, c'est comme si quelque chose s'ouvrait, qu'un voile se déchirait ».

<sup>342</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 149 : « Quand j'écris, / C'est comme si les choses, // Toutes, pas seulement / Celles dont j'écris, // Venaient vers moi [...] ».

Il y a un hameau  
Pour ortie et ronce.

Là-dessus on peut,  
Selon comme on est,

De bien des façons  
Parler sans hiatus.<sup>343</sup>

Ainsi, si la rhétorique est refusée c'est parce que, du fait de sa double dimension impressive et expressive, qui met l'accent sur le rapport du sujet au monde plutôt que sur le monde lui-même.

---

<sup>343</sup> Gagner, *op. cit.*, p. 177.

---

## Chapitre 2. Le retour du référent

### A. Toucher le monde

#### a) Le retour au sol

Dans toute l'œuvre, ne cesse de s'affirmer un impératif des choses et du réel. La priorité est de revenir au monde et à ce qu'on peut appeler une forme de réalisme. Il s'agit de rester fidèle, toujours, à l'aspect concret et sensible du monde et des choses :

On ne vous fera pas d'autre ciel,  
 On ne vous ouvrira pas un nouveau royaume  
 On ne vous étendra pas une mer torrentueuse,  
 On ne vous fera pas briller le centre du monde –

On vous montrera  
 Une pomme reinette  
 Bien mûre.<sup>344</sup>

Il faut s'efforcer de « nourrir » le poème de cette « pomme reinette / Bien mûre » plutôt que d'envolées métaphysiques :

« Les poètes assiègent [centrent ? *illisible*] leur réalité avec des mots. On nous a appris, au XIX<sup>ème</sup> siècle, à claquer au-dessus d'elle, des voiles en plein ciel. [...] Or vous nourrissez les mots dans nos citernes profondes [...] »<sup>345</sup>.

Toute envolée vers l'ailleurs ainsi que tout mouvement ascensionnel sont refusés :

Pas recueilli  
 De résine du firmament.  
 Pas bu de lait d'étoiles.

Pas d'ascension.<sup>346</sup>

Les poèmes préfèrent revendiquer leur attachement aux éléments du quotidien dans ce qu'ils ont de plus sensible :

Mon poème n'est pas  
 Chose qui s'envole  
 Et fend l'air.  
 Il ne revient pas de la nue.

C'est tout juste si parfois  
 Il plane un court moment  
 Avant d'aller rejoindre  
 La profondeur terrestre<sup>347</sup>.

---

<sup>344</sup> *Présent, op. cit.*, p. 28.

<sup>345</sup> Max Jacob, lettre du 11 avril 1942 adressée à Eugène Guillevic, retranscrite dans *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 176.

<sup>346</sup> *Avec, op. cit.*, p. 175.

<sup>347</sup> *Art poétique*, p. 185.

De même qu'il n'est plus possible d'utiliser un alexandrin autrement que brisé en hexasyllabes, tout élan vers un ciel métaphysique s'est conclu par une retombée dans les champs de blé :

Tu n'as pour te couvrir  
Que le ciel évasé,

Les nuages sans poids  
Que du vent fait changer

Tu rêvais de bien plus,  
Tu rêvais plus précis.

L'horizon et moi  
Nous avons de quoi nous taire.

Nous laissons le brin de paille  
Se raconter.<sup>348</sup>

Il n'est plus question, pour le poème, de tendre vers « l'horizon » puisque celui-ci est devenu muet ; mieux vaut alors, pour le sujet, tâcher de trouver sa place dans le monde :

Nous construisons le monde  
Qui nous le rendra bien.

Car nous sommes au monde  
Et le monde est à nous<sup>349</sup>.

Il lui faut tout essayer pour tenter de s'inscrire « dans » son sein et « dans » sa matérialité :

Dans les brisants,  
Dans les cris des goélands,  
Dans l'écume qui retombe en eau,  
Dans la marée qui commence à monter,  
Dans le goémon qui s'accroche aux rochers,

Je me convie.  
Je m'y retrouve<sup>350</sup>.

Il faut donc revenir au monde et à la terre. Tout idéalisme, qu'il soit d'ordre métaphysique ou religieux, se trouve ramené au ras du sol : « Ici, l'espace / Est un rez-de-chaussée »<sup>351</sup>. « Guillevic, comme Ponge, écrit [ainsi] une poésie de partie pris, qui implique que soient éconduites un certain nombre de tentations religieuses »<sup>352</sup> et il répond très clairement aux discours métaphysiques, et aux mystifications idéalistes tournant autour de notions d'exil et d'ailleurs :

Rien à voir  
Avec l'exil.

<sup>348</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 121.

<sup>349</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 110.

<sup>350</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 207.

<sup>351</sup> *Etier, op. cit.*, p. 195.

<sup>352</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration, op. cit.*, p. 209.



On est chez nous<sup>353</sup>.

Il n'y a pas d'ailleurs  
Où guérir d'ici<sup>354</sup>.

Pas d'Au-delà non plus, chez Guillevic. La mort n'est qu'un « point final »<sup>355</sup>, un « bout du compte »<sup>356</sup>, un « coup de gomme »<sup>357</sup> et, tout simplement, un « terminus ». Et l'« Ange » baudelairien qui, « plus tard » « entr'ouvrant les portes, / Viendra ranimer, fidèle et joyeux, / Les miroirs ternis et les flammes mortes »<sup>358</sup>, sera très poliment éconduit :

Suppose

Qu'un ange rencontré  
Nous offre un paradis

Et que je te demande  
Que nous nous écartions

Et le laissons tout seul  
Raconter son velours.<sup>359</sup>

A la métaphysique de l' « Élévation » est préféré le « plaisir / De revenir sur terre » :

Elevons-nous, mon corps,  
Au-dessus de ces prés, de ces bois,  
Au-dessus des étangs, des chemins,

Allons nous promener  
Dans les hauteurs de l'air,  
Au-dessus des nuages,

Pour avoir le plaisir  
De revenir sur terre  
Où l'on marche à loisir,

Et toucher de nos mains  
Les végétaux, les pierres,  
Peut-être un hanneton.<sup>360</sup>

Quant à l'imagination, elle subit le même traitement et nombreux sont les critiques qui se sont accordés pour constater que la poésie de Guillevic s'ouvre d'ailleurs sur son refus. Dans le poème inaugural de *Terraqué*, les portes de l'armoire, justement, refusent de s'ouvrir et l'imaginaire est comme scellé :

L'armoire était de chêne  
Et n'était pas ouverte.

<sup>353</sup> *Du domaine, op. cit.*, p. 38.

<sup>354</sup> *Du domaine, op. cit.*, p. 41.

<sup>355</sup> *Etier, op. cit.*, p. 93

<sup>356</sup> *Idem.*

<sup>357</sup> *Idem.*

<sup>358</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « La mort des amants », éd. Gallimard, coll. Poésie, Paris, 1999, p. 173.

<sup>359</sup> *Autres, op. cit.*, p. 301.

<sup>360</sup> *Présent, op. cit.*, p. 40.

Peut-être il en serait tombé des morts,  
Peut-être il en serait tombé du pain.

Beaucoup de morts.  
Beaucoup de pain.<sup>361</sup>

Ce refus de l'imagination est encore plus manifeste si nous mettons ces vers en parallèle avec ceux de Rimbaud, consacrés eux aussi à la description d'un « buffet »<sup>362</sup> : le buffet rimbaldien s'ouvre sur l'inconnu merveilleux et fait remonter à sa surface des souvenirs heureux, alors que, chez Guillevic, l'armoire peut contenir tout autant du « pain » que des « morts ». Se trouvent donc remises en cause, tout autant la fonction euphorique de l'imaginaire, que l'ouverture du poème à l'imaginaire lui-même. Chez Guillevic, l'imagination est dans une impasse et l'histoire ne peut plus advenir parce que le sujet sait bien que notre condition est d'être au monde, et que notre lieu est la terre. Si le poème s'ouvre, ce n'est plus à l'imaginaire, mais assurément au réel. Guillevic préfère donc l'autre versant de la poésie rimbaldienne, et poursuit le mouvement de retour au sol, qui avait été amorcé dans *Une saison en enfer*, lorsque le sujet poétique rimbaldien s'était vu rappeler à l'ordre du réel et de la « réalité rugueuse à étreindre » :

« \_ Quelques fois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !

<sup>361</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 17.

<sup>362</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Librairie Générale Française, coll. Classiques modernes, La pochothèque, Paris, nouvelle édition de 2000, « Le buffet », p. 221 :

Le Buffet

C'est un large buffet sculpté ; le chêne sombre,  
Très vieux, a pris cet air si bon des vieilles gens ;  
Le buffet est ouvert, et verse dans son ombre  
Comme un flot de vin vieux, des parfums engageants ;

Tout plein, c'est un fouillis de vieilles vieilleries,  
De linges odorants et jaunes, de chiffons  
De femmes ou d'enfants, de dentelles flétries,  
De fichus de grand'mère où sont peints des griffons ;

- C'est là qu'on trouverait les médaillons, les mèches  
De cheveux blanc ou blonds, les portraits, les fleurs sèches  
Dont le parfum se mêle à des parfums de fruits.

- Ô buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires,  
Et tu voudrais conter tes contes, et tu bruis  
Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes.

Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! »<sup>363</sup>.

Une forme de littéralité prévient donc toute possibilité d'ouverture du poème à l'imaginaire : « Aujourd'hui, / Imaginer / Ne suffit pas »<sup>364</sup>. Il se tourne donc vers le monde dans toute sa matérialité de peur que l'imagination ne vide le réel de son « contenu » :

Et si tu n'étais plus  
Qu'une bouteille imaginée ?

Bien sûr, la même ligne,  
Ta couleur de bouteille,  
La lumière au travers,  
L'horizon pour patrie.

Parti ton contenu  
De vin, de tourbillon  
Versable dans le verre,

Rien qu'un spectacle  
Inoffensif<sup>365</sup>.

La poésie se définit bien comme la « vibration de la matière »<sup>366</sup> et il ne s'agit en aucun cas d'ouvrir le poème à un ailleurs, qu'il soit d'ordre métaphysique, symbolique ou imaginaire.

#### b) La méfiance à l'égard des figures de rhétorique

Ce parti pris matérialiste et littéral, cet impératif de revenir aux choses et cette nécessité du réel expliquent donc que le poème entre en conflit avec les figures de rhétorique :

« [...] Ce n'est pas métaphore,  
Ce n'est pas allégorie,  
C'est réalité. »<sup>367</sup>

Le poème, en effet, se tourne vers le monde alors que les figures regardent beaucoup trop vers l'ailleurs. Elles restent associées à la notion d'idéalisme. Guillevic les considère comme des créatrices de raccourcis qui mènent trop vite à l'idée ou au concept. C'est notamment ce que souligne de manière très explicite cette conversation avec Boris Lejeune :

« Boris Lejeune : Il n'y a pas de néant chez Guillevic  
Lucie Albertini : pourtant il y a beaucoup de noir chez Guillevic.  
BL : évidemment il y a des feuilles mortes, il y a...  
LA : non, je te parle du noir. Du noir...  
Guillevic [qui interrompt Lucie] : Mais le noir, ce n'est pas le néant. Le noir c'est une couleur, ce n'est pas un être. »<sup>368</sup>

<sup>363</sup> Arthur Rimbaud, « Adieu » *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 440.

<sup>364</sup> *Présent, op. cit.*, p. 105.

<sup>365</sup> « La bouteille », *Sphère, op. cit.*, p. 43.

<sup>366</sup> *Choses Parlées*, p. 81

<sup>367</sup> *Paroi, op. cit.*, p. 84.

<sup>368</sup> *Du menhir au poème, op. cit.*, p. 39.

Le poète rappelle ici sa méfiance par rapport à toute forme de raccourci qui ferait de la couleur « noir » le symbole du « néant ». Et la figure, qui se définit traditionnellement par son écart entre le signifiant et le signifié, dans la mesure où elle a coutume de privilégier le second au détriment du premier, aux yeux de Guillevic, oublierait elle aussi de voir le « noir » comme une couleur et préférerait en faire un « néant ». En ouvrant sur autre chose, en ouvrant sur une idée, elle oublie de considérer ce qui est là, dans le monde, dans toute sa signifiante ; elle attire l'attention sur le concept qu'il véhicule, alors que Guillevic s'efforce de prendre en compte le signifiant et sa référence. Avoir recours à la figure, c'est ramener le monde à la pensée que l'on a de lui et non à ce qu'il est. D'ailleurs dans *Euclidiennes*, les « figures » disent bien avoir été séparées de la « vie » : « Vous nous avez dégagées / De ce [...] / Qui vivait de quelque vie [...] »<sup>369</sup>.

Et si Guillevic se méfie de cet idéalisme, c'est aussi parce qu'il a longtemps été associé à une dimension métaphysique. Synonyme de *forma*, *figura* désigne d'abord une apparence ou un semblant<sup>370</sup>. Cicéron est le premier à employer le mot *figura* dans un sens rhétorique et Quintilien fait une distinction entre le trope et la figure. Mais, à la même époque, la figure a aussi une valeur platonicienne qui fait d'elle une copie, ou un modèle, et cette valeur se maintient dans la patristique chrétienne. Dans les épîtres de saint Paul, *figura* s'apparente à *umbra*, ou à *imago*, et désigne par là un événement prophétique annonçant ce qui va arriver. Elle s'oppose manifestement à *veritas*, reste liée à une dimension métaphysique voire théologique et se tourne donc souvent, au cours de son histoire, vers un signifié transcendantal. Et il n'est pas sûr qu'elle se soit délestée de ce poids métaphysique au moment où Guillevic écrit. En tout cas, c'est une question qui semble avoir été l'objet de réflexions et de controverses jusque dans les années 1970. C'est effectivement à cette époque-là que l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Figura*, commence à être bien connu en France. Michel Deguy, quant à lui, affirme à nouveau le lien entre la figure et la métaphysique :

« L'enjeu est *l'être* [...] si le nom de l'être pour la poésie est la *figure* »<sup>371</sup>, « 'l'être', ce mot de trop qui permet de parler en Occident, le mot sans chose, la non-chose »<sup>372</sup>. C'est pourquoi « Il faut remonter [...] de la figure au mythe [...] la lecture [...] ne peut sortir de la problématique métaphysique être-apparence [...]. Il convient de remonter la pensée de la figuration jusqu'au lieu de l'apparaître lui-même, au jeu de la pensée 'à même' l'apparaître [...] »<sup>373</sup>.

<sup>369</sup> *Euclidiennes*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>370</sup> Pour approfondir ce lien entre les figures et la métaphysique : Erich Auerbach, *Figura*, éd. Belin, Coll. L'extrême contemporain, Paris, 1944, rééd. 1991.

<sup>371</sup> Michel Deguy, *Cahiers du Chemin*, n°11, janvier 1971, p.78. Cité par Daniel Riou, dans « De Ville à Paroi : la demeure poétique de Guillevic », *Mots et images de Guillevic*, *op. cit.*, p. 249. Daniel Riou résume ici les grandes étapes de cette querelle au sujet de la figure et de la prédominance de la métaphore qui oppose Gérard Genette à Michel Deguy, querelle que la poésie de Guillevic vide de sens.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 88.

Et si Gérard Genette, dans « La rhétorique restreinte »<sup>374</sup> avait opposé à Michel Deguy un point de vue beaucoup plus formaliste et rhétorique, il n'est pas complètement sûr non plus qu'il ait complètement délesté la figure de son héritage métaphysique :

« C'est avec délectation qu'on reconsidèrera le contexte de l'épigraphe liminaire que Gérard Genette donne au premier des cinq volumes de *Figures* : « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir ». Cet extrait des *Pensées* XIX de Pascal porte explicitement sur la loi juive de l'alliance chrétienne. La figure occulte l'essence et y réfère simultanément, elle est tournée vers un signifié transcendantal : Dieu comme vérité, unité et fondement du sens. »<sup>375</sup>

Or, comme on l'a vu, Guillevic n'a que faire de la métaphysique :

Reparlez-moi donc  
De métaphysique !<sup>376</sup>

Le poème ne traite pas d'abstractions mais de la vie :

« Traiter encore et toujours de questions abstraites, et la vie dans tout ça ? »<sup>377</sup>.

Guillevic refuse constamment tout « excès d'intellectualisme »<sup>378</sup>, « [...] espère [...] que cette poésie intellectuelle et cérébraliste ne va pas triompher »<sup>379</sup>, déclare qu'il n'est lui-même « pas un penseur » et ne compte « pas mettre en vers des idées plus ou moins abstraites et confuses teintées d'un vague humanisme »<sup>380</sup>. La rhétorique et ses figures supposent l'abstraction alors qu'« [...] il s'agit de tout / Rendre concret, palpable, // Même ce qui ne l'est pas, / Ne pourra pas / L'être, sans doute, / Ailleurs »<sup>381</sup>. La figure regarde vers l'ailleurs, l'idéal, le concept et la transcendance quand le poème s'inscrit dans une historicité, pour reprendre la formulation de Meschonnic. Et si Guillevic aime Cézanne, ce n'est pas seulement parce que celui-ci ne fait pas de l'objet la projection d'un certain nombre d'états d'âme, mais c'est aussi dans la mesure où il a aidé Guillevic à lui-même se « centrer »<sup>382</sup> sur le monde, c'est-à-dire à faire entrer l'objet dans le poème pour lui-même et non pour l'idée qu'on aurait pu en avoir. Grâce à Cézanne, dans *Terraqué*, il y a, non pas l'idée de la pomme ou l'idée de deux bouteilles, mais bien la pomme et les bouteilles pour elles-mêmes :

Cette pomme sur la table,

<sup>374</sup> Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n°16, *op. cit.*

<sup>375</sup> Arnaud Bernadet, « Pour une 'rhétorique profonde' », Université de Franche Comté, Centre « Jacques Petit », 2004 ([www.polarnet.free.fr](http://www.polarnet.free.fr)) p. 32.

<sup>376</sup> *Paroi*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>377</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>378</sup> Eugène Guillevic, entretien avec Ana Maria Del Re, « Le Domaine de l'essentiel », *Lectures de Guillevic*, *op. cit.*, p. 360.

<sup>379</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic*, Anne-Marie Mitchell, *op. cit.*, p. 41.

<sup>380</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>381</sup> *Inclus*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>382</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 43 : « Si j'ai eu un maître en peinture, en effet c'est peut-être [Cézanne]. Il a contribué à me former dans la mesure où il m'a aidé à me *cerner*, à me *centrer*. Je crois que ce sont les termes justes... ».

Laisse-la jusqu'à ce soir [...] <sup>383</sup>.

Deux bouteilles vertes  
Au grenier dans un coin [...] <sup>384</sup>

Ces vers, en redonnant toute leur place au référent, sont donc du même ordre que « les trois pommes de Cézanne » <sup>385</sup> ; ils permettent de voir vraiment ; ils posent un regard concret sur l'objet pour combattre cet « esprit littéraire » <sup>386</sup>. Ils montrent bien qu'il ne s'agit pas de tourner le réel vers un sens transcendantal, comme l'aurait fait la figure en occultant la signification. Et, surtout, si l'idéalisme ne peut faire sens pour Guillevic, c'est parce que ce n'est pas l'esprit qui engendre la matière :

« Parler de création, c'est également, me semble-t-il, se référer à une pensée que je récuse : l'idéalisme philosophique. Ce n'est pas l'esprit qui engendre la matière et les formes, c'est la matière qui engendre l'esprit, et l'esprit qui, avec la matière, donne les formes. » <sup>387</sup>

Ainsi, si la figure est refusée, c'est parce qu'elle substitue une idée à la référence. A la place de la chose désignée, elle propose une idée ou une représentation de la chose. Elle identifie donc la poésie à une pratique visuelle, à la représentation du réel au lieu du réel lui-même. « Le terme de figure lui-même renvoie à ce qui se voit. La rhétorique privilégie ainsi la vue » <sup>388</sup>. La figure met sous les yeux avec force et immédiateté ce dont il est question :

« [...] le second langage [les figures] est une technique d'*illusion* (au sens de la peinture : perspective, ombres, tompe-l'oeil) ; il redistribue les choses, les fait apparaître autres qu'elles ne sont [...] ». <sup>389</sup>

Et dans *Euclidiennes*, les figures, non sans humour, avouent qu'elles « collent » aux « cornées » <sup>390</sup>. Or, Guillevic répète à plusieurs reprises qu'il ne comprend rien aux images et ne cesse de revendiquer l'acte de « voir clair » <sup>391</sup>, de « voir les choses comme elles sont réellement, ce qu'elles sont en elles-mêmes dans la mesure où l'on peut [...] voir d'abord comme un objectif photo » <sup>392</sup>. Toute représentation reste « un piège » :

Mais l'imaginer,  
Se la représenter,  
Hypothétiquement,

C'est aussi bien

<sup>383</sup> Terraqué, *op. cit.* p. 27.

<sup>384</sup> Terraqué, *op. cit.* p. 22.

<sup>385</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 103 : « Voir clair. Aboutir enfin au poème, c'est-à-dire à un texte du même ordre que les trois pommes de Cézanne ».

<sup>386</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 49.

<sup>387</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 182.

<sup>388</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La rhétorique, op. cit.*, p. 16.

<sup>389</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, n°16, *op. cit.*, p. 221.

<sup>390</sup> *Euclidiennes, op. cit.*, p. 203 : « Nous collons à vos cornées ».

<sup>391</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 103.

<sup>392</sup> *Vivre en poésie, op. cit.* p. 174.

---

Peut-être un piège [...].<sup>393</sup>

Guillevic veut un regard concret sur l'objet pour lui-même ; il revendique un « œil visuel »<sup>394</sup> contre ce que l'on pourrait appeler un œil idéal. Il faut simplement « regarder / Par la fenêtre ouverte [...] » et « laiss[er] à [son] regard / Beaucoup de temps, / Tout le temps qu'il faut »<sup>395</sup>. Tortel l'a signalé : Guillevic « n'est [donc] pas de ceux qui se laissent bercer ou ravir, mais qui, avant tout, regardent »<sup>396</sup>. Il présente les choses plus qu'il ne les représente.

Ainsi, Guillevic se méfie des figures car elles déconstruisent la possibilité d'une lecture littérale. Elles relèvent tout autant de la négation de l'altérité du monde, en ouvrant le poème aux catégories de l'ailleurs, du rêve et de l'idéal, que de la négation de sa pluralité en substituant aux choses des identités autres. Elles ne réfèrent pas au monde dans son aspect concret mais s'inscrivent dans un mouvement de vacance, de déprise ou de manque. Elles ne participent pas de cette recherche du contact avec les choses mais relèvent au contraire de l'éloignement, de la séparation ou de la distance. La poésie de Guillevic s'efforce de faire apparaître le monde dans ce qu'il a de plus essentiel alors que les figures ont pour domaine les apparences. Le poème a pour devoir de nous mettre au monde<sup>397</sup> et le langage, pour Guillevic, doit permettre d'établir un contact avec les choses :

Reparlez-moi donc  
De métaphysique !

Ou bien parlez-moi  
Plutôt du langage.

C'est par lui qu'on tient,  
Par lui qu'on attaque et qu'on se défend<sup>398</sup>.

Et il est plaisant de constater que Guillevic prend en quelque sorte le contre-pied de cet aspect visuel des figures de rhétorique en développant « l'ordre » du toucher. Toute sa poésie « est [effectivement] possédée de l'intense besoin de toucher »<sup>399</sup>. Dans *Etier*, « Dire » doit d'ailleurs aboutir à la « chose » dans un acte « qui serait de l'ordre / Plutôt du toucher / D'un autre toucher »<sup>400</sup>. Et dans *Inclus*, de même, « il s'agit / de tout rendre concret, / palpable »<sup>401</sup>. C'est la main qui travaille plus que le regard.

---

<sup>393</sup> *Paroi*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>394</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 42 : « Je commencerais par dire que j'ai ... l'œil visuel, si l'expression n'est pas absurde ».

<sup>395</sup> « Regarder », *Etier*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>396</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>397</sup> *Art poétique*, *op. cit.* p. 291 : « Le poème / Nous met au monde ».

<sup>398</sup> *Paroi*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>399</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>400</sup> « De l'ordre du toucher », *Etier*, p. 118.

<sup>401</sup> *Inclus*, *op. cit.*, p. 203.

## B. La question du signe

Cet impératif de toucher le monde dissimule en réalité une critique du signe et d'une rhétorique inféodée à la logique de ce dernier. En effet, dire que l'on veut toucher le sol, revendiquer cette forme de matérialisme et de réalisme revient à dire que l'on tente de réintroduire le référent.

### a) Du signifiant au référent

Il nous semble nécessaire d'apporter un prolongement à la réflexion de Serge Gaubert. Celui-ci explique que, « [s]ans qu'on puisse faire référence à un véritable cratylisme, Guillevic s'intéresse aux parentés possibles que le signifiant entretient avec la chose qu'il désigne, il cherche dans le mot lui-même ce qui s'apparente à la chose ou, plus exactement, comment le signifiant peut receler, révéler le sens »<sup>402</sup>. Il nous semble plus juste de dire que Guillevic bouleverse les rapports des instances au sein du signe. Le référent en a été éradiqué et il nous semble que, pour y remédier, il faille en passer par le refus du concept, de l'imaginaire ou de la métaphysique, c'est-à-dire par le refus du signifié. Tout fonctionne comme s'il s'agissait de court-circuiter le signifié qui porte avec lui tout autant le concept que la métaphysique pour retrouver une relation directe du signifiant et du référent. La question n'est effectivement pas de prendre tel ou tel parti dans la vieille querelle qui oppose Cratyle à Hermogène, ou qui oppose, pour le dire autrement, le mimétisme au conventionnalisme. Le problème n'est pas tant celui d'une adéquation ou d'un arbitraire des deux faces signifiant / signifié, il ne s'agit pas de revenir à cet « éternel discours de la motivation du signe »<sup>403</sup>, mais c'est en-deçà de ce choix qu'il se pose. Le partage du signe ne s'effectue pas vraiment entre signifiant et signifié mais entre signifiant et référent. En poésie, il faudrait que le signifiant aille directement à son référent et non à un signifié d'ordre conceptuel qui ne ferait que renvoyer à une idée de l'objet et non à l'objet lui-même. Il faudrait que le signe aille à son référent sans souci d'un signifié.

### b) La méfiance à l'égard du signifié

Ainsi s'explique cette élection des noms ou des apostrophes, chez Guillevic. Ils permettraient de retrouver la trace d'un référent, dans sa vérité, propre et essentielle ; le

<sup>402</sup> Serge Gaubert, « préface », *Art poétique*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>403</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 26.



référent existerait alors indépendamment de l'idée que l'on peut plaquer sur lui. Il ne faut pas employer que des notions mais faire en sorte que la parole soit faite de mots. Il ne s'agit pas ici d'énoncer un truisme, mais de comprendre que l'ambition du poème est que, du fait de leur inscription propre dans la matérialité du monde, ces mots soient eux aussi des choses parmi les choses. Ce n'est qu'ainsi qu'ils auront eux aussi une chance d'entraîner en eux le retour du référent, comme si, chez Guillevic, la notion de signifié s'abolissait non pas derrière la gratuité ludique du signifiant, mais derrière la nécessité vitale du référent retrouvé.

De fait, bien que Guillevic ne se soit guère prononcé sur les débats linguistiques de son temps, le poème entraîne un certain nombre de bouleversements vis-à-vis de la vulgate linguistique qui s'est imposée au vingtième siècle. L'idée du langage repose sur une disjonction. Non pas seulement au sens saussurien ordinaire, pour lequel la ligne de faille oppose, comme on sait, d'un côté le signifiant et de l'autre le signifié. La faille, c'est le signifié, qui sépare le signifiant de son référent, et qui entraîne à voir autre chose. Guillevic se méfie de la part de cette chose qui s'exprime dans le signifié. Revendiquer un langage simple c'est avoir le sentiment que la chose se perd ou qu'on la rate quand le concept, l'imagination, la métaphysique ou la subjectivité prennent forme dans le discours. Il ne faut pas sentir ce divorce. C'est cela qu'implique le réalisme guillevicien. Le signe voudrait rejoindre son référent et Guillevic regrette que ce dernier ne soit jamais capté dans le jeu des signifiés. Il regrette ce « primat du signifié dans le signe »<sup>404</sup>. Il voudrait une relation directe du signifiant au référent. Plusieurs poèmes rendent d'ailleurs ces remarques concrètes et expriment ce souhait :

Lorsque j'écris nuage,  
Le mot nuage,

C'est qu'il se passe quelque chose  
Avec le nuage [...] <sup>405</sup>

Rémige.

Rien que ce mot  
Et ce qu'il te rappelle

Devraient suffire  
A donner un poème,

Mais tu restes là  
A répéter rémige,

A ne pouvoir toucher  
Cette plume qui vola,

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>405</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 150.

Avec laquelle tu as joué,  
Non sans plaindre l'oiseau.<sup>406</sup>

C'est donc la fonction poétique du langage qui est mise à mal. Le langage poétique ne renvoie pas qu'à lui-même, ce que le structuralisme, en poussant cette notion à son maximum, aurait pu faire penser. Guillevic s'oppose donc à ces théories littéraires du vingtième siècle qui, quand elles se sont occupées de rhétorique, n'ont su que la voir en fonction des théories du signe et qui ont également, cela découle des remarques précédentes, lié la rhétorique à la connotation. Ce que résume très bien Roland Barthes dans « L'analyse rhétorique »<sup>407</sup>. Ces théories partent du principe que tout message ou que toute œuvre littéraire comprend au moins un plan de l'expression, généralement appelé le plan des signifiants, et un plan du contenu ou plan des signifiés. La jonction de ces deux plans forme le signe (ou l'ensemble des signes). Mais Roland Barthes ajoute qu'un message constitué selon cet ordre élémentaire peut, par une opération de décrochage ou d'amplification, devenir le simple plan d'expression d'un second message, qui lui est de la sorte extensif. En somme, le signe du premier message devient le signifiant du second. « Nous sommes alors en présence de deux systèmes sémiotiques imbriqués l'un dans l'autre d'une façon régulière ; Hjelmslev a donné au second système ainsi constitué le nom de *sémiotique connotative* (par opposition au méta-langage, dans lequel le signe du premier message devient le signifié et non le signifiant du second message) »<sup>408</sup>. « Or, comme langage, la littérature est de toute évidence une sémiotique connotative ; dans un texte littéraire, un premier système de signification, qui est la langue (par exemple le français), sert de simple signifiant à un second message, dont le signifié est différent des signifiés de la langue [...] ». Roland Barthes poursuit en disant que l'on définit la littérature comme « un double système dénoté-connoté » et conclut sur le fait que, « dans ce double système, le plan manifeste et spécifique, qui est celui des signifiants du second système, constituera la Rhétorique ; les signifiants rhétoriques seront les connotateurs »<sup>409</sup>. « Le message littéraire peut donc être défini comme un écart d'association des signes »<sup>410</sup>. Et c'est justement cet écart que refuse Guillevic.

### C. Le refus de la métaphore

<sup>406</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 198.

<sup>407</sup> Roland Barthes, « L'analyse rhétorique » [1966], *Le bruissement de la langue*, éd. du Seuil, Paris, 1993, pp. 134-137.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 137.

C'est donc au nom de cette nécessité de réintroduire le référent que se fait le refus de la métaphore puisque, selon Guillevic, c'est justement dans la métaphore que se dit au mieux le manquement. C'est effectivement du fait de ce « primat historique du signifié »<sup>411</sup> que « la poésie s'est concentrée sur l'image »<sup>412</sup>.

#### a) Contre la métaphore, figure reine de la rhétorique

Comme nous l'avons déjà dit en introduction, au moment où Guillevic commence à écrire, la métaphore occupe une place considérable en poésie. Elle est devenue un critère de définition du genre. Nous avons aussi noté que, parallèlement, elle était en train de devenir la figure reine de la rhétorique. En poésie, elle s'identifie finalement à la métaphore :

« L'ère des structures renouvela la rhétorique. Mais les parallélismes, les figures, la recherche de la cohérence ont surtout profité à la métaphore, et renforcé son règne. »<sup>413</sup>

Le couple métaphore-métonymie est mis au premier plan par Roman Jakobson et, à sa suite, par les structuralistes qui ont poussé à l'extrême cette question de la fonction poétique du langage et cet oubli du référent. Le Groupe Mu, dans la *Rhétorique générale*, accorde une place de choix à la métaphore en la classant à côté de la synecdoque ou de la métonymie au rang des métagènes, figures qui remplacent « le contenu d'un mot pour un autre »<sup>414</sup>. Gérard Genette reconnaît bien, même si cela « relève d'un coup de force » qu'elle a été promue « au rang de figure d'analogie par excellence »<sup>415</sup> et que la « métaphoricité [est] essentielle » et « évidente » pour le langage poétique<sup>416</sup>. Et elle va jusqu'à devenir figure des figures chez Michel Deguy. Pour lui, la condition même de la poésie est l'analogie. La figure est associée au jeu poétique, elle en est la configuration et le symbole. Aux yeux de Paul Ricoeur, la métaphore est aussi considérée comme la clef de voûte de toutes les figures<sup>417</sup>.

Or, Guillevic s'inscrit en rupture complète. Son refus de la métaphore est catégorique et constant. Il défend l'idée qu'une poésie est possible sans métaphore.

« Pour en revenir à ce qui nous intéresse, la métaphore n'est pas pour moi l'essence du poème. [...] Les mots s'insurgent d'être métaphorisés ! [...] La métaphore est en dehors de mon processus d'élaboration »<sup>418</sup>.

« Je ne cultive pas la métaphore. [...] Je trouve qu'il peut y avoir une poésie sans métaphore. »<sup>419</sup>

<sup>411</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 34.

<sup>412</sup> *Idem.*

<sup>413</sup> *Idem.*

<sup>414</sup> Groupe Mu, *Rhétorique générale*, Seuil, Paris, 1982, p. 93.

<sup>415</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 31.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>417</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, éd. Seuil, Paris, 1975.

<sup>418</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., pp. 182, 183 et 184.

De manière générale, on peut même dire que cette méfiance à l'égard des métaphores et, de manière plus large, à l'égard des figures d'analogie, est une ligne directrice de la construction de l'œuvre. Si l'on porte un regard diachronique sur l'ensemble de l'œuvre, force est de constater qu'elles se font de plus en plus discrètes. Déjà, dès les *Carnets*, l'écriture présente la trace de cette méfiance. Comme le thème abordé ne doit pas se disperser dans trop de métaphores, Guillevic ne garde que les deux derniers vers de cette strophe :

Les carrières s'ouvrirent en cuvettes de sang.  
 Les arbres le sourire au bout des doigts.  
 Une fleur blanche, son érection écrasée sous l'herbe  
 Et dans une trompette de la mort  
 L'appel des merles endimanchés.  
 Matin de printemps – sur la colline  
 Les choux étaient plus ventre que les ventres.<sup>420</sup>

Et si, dans *Terraqué*, comme le fait Pascal Rannou<sup>421</sup>, on peut en relever un certain nombre, dans les derniers recueils, en revanche, elle est quasiment absente et le soupçon à l'égard de la métaphore reste une constante de l'œuvre puisque celle-ci, aux yeux de Guillevic, condense et exacerbe tous les défauts de la rhétorique et affiche de manière beaucoup trop orgueilleuse son manquement du référent. Elle est un affront.

#### b) Le refus de la transfiguration

Non seulement elle écarte les choses de ce qu'elles sont réellement, mais en plus, elle les transfigure. Impossible d'atteindre le cœur de cette entité qu'est l'océan à Carnac avec des métaphores :

Balayure de roses,  
 Corne de chèvrefeuille,  
 Galet d'églantine,  
 Pépin de joue pâle,  
 Rayons de vin,  
 Sourires de viscère,  
 Eperons d'étoupe,  
 Eclairs de marbre,

Ça ne te dit rien, n'est-ce pas ?  
 Ça n'a pas de rapport avec toi ?<sup>422</sup>

<sup>419</sup> Guillevic, *Du menhir au poème*, op. cit., p. 66.

<sup>420</sup> Voir Bernard Fournier, *Modernité de Guillevic*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1997.

<sup>421</sup> Pascal Rannou, *Du menhir au poème*, op. cit., pp. 64-66 ; Pascal Rannou, « Guillevic, sous-réaliste ? », *Guillevic et la langue*, op. cit., pp. 47-66.

<sup>422</sup> *Carnac*, op. cit., p. 184.

Le quotidien n'a que faire des recatégorisations caractéristiques de la métaphore et n'a pas besoin d'un détour vers une réalité d'un autre ordre :

Le matin  
Se sculpte lui-même,

Pas besoin  
De modèle <sup>423</sup>

De même, « la forêt » exige un retour à sa littéralité et, pour se définir, « préfère penser » qu'elle est tout simplement « la forêt » :

Peut-être suis-je l'aile  
De quelque chose,

L'agrès d'un navire.

Je préfère penser  
Que je suis la forêt <sup>424</sup>.

Cette méfiance à l'égard de l'image rappelle encore une fois que, rendre compte du monde et de son quotidien, ce n'est pas voir autrement le réel mais, au contraire, c'est faire en sorte que le langage soit au plus près de l'immanence de ces éléments qui ne demandent pas à être transfigurés, qui n'aspirent pas à devenir autre chose que ce qu'ils sont, mais qui, au contraire, tiennent simplement à se recentrer sur leur intégrité, comme cette « eau » qui « Retrouve son pouvoir / De s'ouvrir à elle-même » <sup>425</sup>. A l'inverse de la métaphore, le poème s'efforce d'être ce prisme qui, au lieu de diffracter la lumière en un nombre infini de couleurs, recentrerait au contraire la lumière sur elle-même : « [...] être prisme / En sens inverse [et] recevoir toutes les couleurs d'alentours, / Les cumuler en lumière blanche, / Après trituration, [ou] En lumière incolore, / En simplement lumière ». Si, dans *Une saison en enfer*, le sujet poétique rimbaldien « [s]'habituai[t] à l'hallucination simple, [...] voyai[t] très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac, [et] expliquai[t] [s]es sophismes magiques avec l'hallucination des mots » <sup>426</sup>, Guillevic, comme on l'a vu, préfère le retour au sol et ces vers d'*Inclus* n'hésitent pas à nuancer la légitimité d'un déferlement d'images, quand l'exigence du réel est première:

Ce n'est pas difficile

Dans une touffe d'herbe  
De voir un incendie  
Où s'exaltent des cathédrales,

<sup>423</sup> *Possibles Futurs*, op. cit., p. 81.

<sup>424</sup> « La forêt », *Motifs*, op. cit., p. 80.

<sup>425</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 77.

<sup>426</sup> Arthur Rimbaud, « Délires II », *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, op. cit., p. 429.

De voir un fleuve qui se presse  
Pour les sauver.

Pas difficile  
D'y voir des filles nues  
Faire la nique aux cathédrales  
Et danser sur le fleuve  
Qui chante l'incendie,

D'y voir venir l'armée  
Crachant par tous ses tanks  
Pour, sur le dos du fleuve,  
Acclamer sa victoire.

- Mais voir la touffe d'herbe<sup>427</sup>.

Si Rimbaud pouvait voir un incendie dans un « brin d'herbe », Guillevic préfère simplement voir le « brin d'herbe »<sup>428</sup>. Le poète doit désormais se faire « moins voyant que voyeur »<sup>429</sup> et il ne s'agit plus, pour lui, de faire porter son regard sur un monde imaginaire. Nous savons que, chez Guillevic, l'imagination d'emblée, était bannie du poème. Or, ce poème rappelle aussi que, plus que toute autre figure, la métaphore y fait appel<sup>430</sup> :

« La métaphore recourt à l'imagination » ; « elle opère une recatégorisation imaginaire »<sup>431</sup>.

Il rappelle aussi que la métaphore est, dans le poème, le support facile du déploiement subjectif :

« La métaphore, quant à elle, est faite d'associations analogiques, de relations subjectives »<sup>432</sup>

Or :

« [Guillevic] refuse la belle image ou le mot rare risquant [...] d'introduire une trop forte trace de subjectivité ». <sup>433</sup>

<sup>427</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 111

<sup>428</sup> Comme le suggère le titre de ce recueil d'entretiens, *Un brin d'herbe après tout*, Entretiens avec Jean-Yves Erhel, 21 janvier – 28 mars 1979, postface de Jean Lardoux, éd. La Part commune, 1998.

<sup>429</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 175.

<sup>430</sup> Le lien entre métaphore et imaginaire a été souligné à de nombreuses reprises. Par les analyses psychanalytiques notamment, comme l'expliquent Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert (*Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993, p. 118-119) : « La métaphore serait, sur le plan du langage, un processus analogue au phénomène psychique de condensation décrit par Freud dès 1900, dans *L'Interprétation des rêves*. Il s'agit de l'un des deux modes, avec le déplacement, du fonctionnement des processus inconscients. Plusieurs chaînes associatives trouvent leur mode d'expression dans une représentation unique qui se situe à leur intersection. La condensation est tangible dans toutes les formations de l'inconscient, rêve, symptôme, lapsus, etc. [...] Sur des images composites, créées par le rêve, viennent s'additionner des énergies qui appartiennent à différentes chaînes associatives ».

C'est aussi Paul Ricoeur qui fait le point sur l'imaginaire dans sa communication « Imagination et métaphore », prononcée à la Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression, à Lille les 23-24 mai 1981. Le texte a été publié en 1982 dans la revue *Psychologie Médicale* n°14 : « Mon propos est de montrer comment l'investigation par la rhétorique, la sémiotique, l'herméneutique, d'un phénomène aussi évidemment *langagier* que la métaphore peut renouveler le problème ancien et moderne de *l'imagination* ».

<sup>431</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Armand Colin, Paris, 2005, pp. 60-61.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>433</sup> Bernard Fournier, *Le cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic, op. cit.*, p. 44.

Le sujet se garde toujours d'utiliser l'image pour projeter son état d'âme sur les objets, ce que soulignent bien les deux derniers vers de ce poème :

Plaine telle un sanglot  
 Qui s'étrangle et se cache,  
  
 Champs de blé supportant  
 Les jeux de l'alouette,  
  
 Est-ce en vous cette attente  
 Ou dans celui qui vous regarde ?<sup>434</sup>

Ce poème rappelle aussi que si Guillevic se méfie de l'image, c'est parce qu'elle véhicule aussi avec elle son escorte de stéréotypes et de clichés. Or, Guillevic s'efforce toujours de « ne pas accepter et recueillir tout, [de] ne pas dire oui à ce qui a été cent fois truqué, aliéné et falsifié »<sup>435</sup> et relativement fréquents sont les poèmes qui, non sans humour, montrent que la métaphore, figée par la tradition, ne permet plus d'atteindre justement ce qui fait l'essence de la réalité ; l'importance accordée au signifié la fait rester dans l'idée de la chose :

Fourmis, fourmis –  
 Pas si fourmis que ça,  
  
 Ces gens qui vont,  
 Qui courent, se fauillent,  
 Qui se frôlent, s'entassent.  
  
 Ou c'est que les fourmis  
 Ne sont pas ce qu'on dit.  
  
 Car dans les gens d'ici,  
 Prétendument fourmis,  
  
 Ça rêve bougrement.<sup>436</sup>

C'est aussi « la classique image du « pré » qui demanderait à être revitalisée :

Sous les herbes, ça se cajole,  
 Ça s'ébouriffe et se tripote,  
 Ça s'étripe et de désélytre,  
 Ça s'entregrouille et s'entrefouille,  
 Ça s'écrabouille et se barbouille,  
 Ça se chatouille et se dépouille,  
 Ça se mouille et se dévérouille,  
 Ça se dérouille et se farfouille,  
 Ça s'épouille et se tripatouille –  
  
 Et du calme le pré  
 Est la classique image.<sup>437</sup>

<sup>434</sup> *Sphère*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>435</sup> Raymond Jean, « Sur Guillevic », *Pratique de la littérature*, Editions du Seuil, 1978, p. 187.

<sup>436</sup> *Ville*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>437</sup> *Etier*, *op. cit.*, p. 136.

En somme, la métaphore peut aussi ressembler à ces procédés faciles qui ramèneraient le sujet poétique sur des rails bien rassurants et qui nous conduiraient à oublier notre devoir de vigilance à l'égard du réel. La « paroi » pourrait, certes, « ressembler [...], en somme, / A une ville dont les toits / Ont été soufflés », « Mais l'imaginer, / Se la représenter, / Hypothétiquement, // C'est aussi bien / Peut-être un piège. // Car l'image nous habitue, / Nous déprend de notre méfiance »<sup>438</sup>.

Ainsi, pour Guillevic qui s'attache à montrer « qu'être artiste, ça ne veut pas dire artificiel »<sup>439</sup>, l'image poétique ressemble beaucoup trop à une joliesse langagière qui écarte les choses de ce qu'elles sont. Du côté de la forme, et non du fond, elle est perçue comme un jeu de langage qui coupe le poème du monde en le renvoyant à lui-même et en le privant de toute transativité. D'ailleurs nous pouvons remarquer que les seuls moments où Guillevic a davantage recours à l'analogie, c'est lorsque le propos a une valeur métapoétique<sup>440</sup>. Ce qui semble bien confirmer cette hypothèse que, pour le poète, l'image est plus un objet de langage qu'une réalité matérielle ou palpable, comme les mots qui se font choses. Toutefois, la charge humoristique que l'on peut en même temps percevoir semble indiquer que, même quand il s'agit de cerner une thématique linguistique, l'image ne soit pas non plus un outil adéquat. Mais encore faut-il que les notions de thématiques linguistiques ou de valeur métapoétique fassent réellement sens, chez Guillevic, puisque l'équivalence de la poésie et de la vie se veut prédominante.

L'image se présente donc comme une sorte de condensé de tous les défauts de la rhétorique. Il n'est donc pas étonnant que la métaphore, qui en est devenue la figure reine, soit bien souvent catégoriquement niée, comme dans ces vers de *Terraqué* :

Ce n'était pas une paume ouverte avec ses lignes,  
La plaine offerte à qui voudrait la prendre.<sup>441</sup>

Ou associée à la négation restrictive :

L'océan  
N'est que la mer

L'étang  
N'est que de l'eau très vieille.

<sup>438</sup> *Paroi*, op. cit., p. 85.

<sup>439</sup> Max Jacob, « Lettre à Guillevic », datée du 20 mai 42 de Saint-Benoît-sur-Loire, *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 180.

<sup>440</sup> Dans *Vivre en poésie* (op. cit., p. 226), on trouve par exemple : « Je reprends mes métaphores : en somme, les mots sont pour moi des animaux plus ou moins mammifères [...] ». Dans le recueil *Art poétique*, nous remarquons aussi une multiplication des figures d'analogie quand il s'agit d'opérer un travail de sertissage autour des notions de poème ou de sujet poétique. Par exemple, le poème est comparé à de « l'eau » puis à des « nuages » (p. 159) ; le sujet aimerait « le faire avancer » « comme un ruisseau » (p. 160) ; le sujet est « comme le lierre » (p. 163) ou comme « le pissenlit » (p. 176).

<sup>441</sup> *Terraqué*, op. cit., p. 116.



Nous pouvons remarquer, comme le fait Jean-Marie Gleize<sup>442</sup>, qui cite ces vers en exemple de son propos, que la négation partielle, « ne que », « est un des noyaux durs dans cette poésie. Le retour du réel passe, entre autres, par ce geste-là : de réduction des choses à elles-mêmes. Et ceci est en relation avec le refus de la métaphore ».

Ainsi, l'image, telle qu'elle se présente à Guillevic en 1942, se définit par sa capacité d'ouverture du poème à l'inconscient et à l'imaginaire, ainsi que par la vision subjective des rapports entre le langage et le monde qu'elle propose. Elle libère le langage de la simple et essentielle représentation des choses, et reste l'affirmation d'un pouvoir, celui de donner à voir, non pas simplement, mais en transfigurant le réel, et en figurant, par des rapports nouveaux entre les mots et les choses, une subjectivité, une originalité, un imaginaire. Depuis Reverdy, elle joue de la distance et met en rapport des réalités éloignées. A l'essence des choses et à leur réalité, elle substitue un objet de langage. On voit par là que, même si elle a pu s'écarter des provocations surréalistes qui préconisaient un culte de l'analogie ainsi qu'un écart toujours plus grand entre le comparé et comparant ainsi que son emploi dérégulé et passionné, celles-ci ont notablement infléchi sa pratique.

### c) Contre l'image surréaliste

Or, Guillevic rejette catégoriquement ces expériences surréalistes et reconnaît « avoir, dans une certaine mesure, écrit contre le surréalisme »<sup>443</sup>. L'esthétique de ce mouvement lui est étrangère. Dans *Vivre en poésie*, il explique qu'il a « pris connaissance du surréalisme en lisant le *Manifeste* », et ajoute aussitôt qu'il a « rendu ce livre à Mannoni [le professeur qui lui avait prêté l'ouvrage] en lui disant : 'je ne vois pas ce que ça ajoute à Rimbaud, sinon que ça le scolarise' »<sup>444</sup>. Guillevic ne se reconnaît pas dans le mouvement surréaliste :

« - En 1925, je l'ai dit, j'avais lu *Le Manifeste du surréalisme* et quelques textes parasurréalistes dans l'Anthologie Kra. J'avais lu plus tard, chez René Jourdain, quelques revues, *Le surréalisme au service de la révolution*, je crois. Je les avais feuilletées, mais cela m'était étranger. D'abord, à tort ou à raison, mais sans doute pas tellement à tort, j'ai toujours trouvé que le surréalisme était un phénomène parisien. Disons plus exactement citadin. Il s'est étendu à d'autres villes que Paris. Je n'ai jamais aimé les proses de Breton ni son terrorisme [...] »<sup>445</sup>.

<sup>442</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 202, note 2.

<sup>443</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 101.

<sup>444</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 49.

<sup>445</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 99.

Dans *Choses parlées*, il revient encore sur la distance qui le sépare des surréalistes, et explique que, si « le Surréalisme a été un événement considérable pour beaucoup »<sup>446</sup>, ce ne fut pas le cas pour lui. Son opposition est tellement récurrente qu'Anne-Marie Mitchell n'ose plus l'interroger une fois de plus à ce sujet :

« Je n'ose pas vous posez la question du surréalisme, car on vous la pose à chaque fois, mais c'est tentant.

- Pour ma génération, le surréalisme était une ambiance. Je m'en suis exclu. C'était d'ailleurs, au temps de mes années de formation, un phénomène bourgeois et parisien. Moi, j'étais provincial et plébéien»<sup>447</sup>.

« Le surréalisme a été un artefact »<sup>448</sup>.

La très grande discrétion des images, chez Guillevic, peut donc s'expliquer du fait de ce refus du surréalisme qui a accordé une importance considérable à la métaphore :

« Une poésie où l'image ne joue qu'un rôle atténué. Est-ce par réaction contre la débauche d'images que nous a valu la descendance du Surréalisme ? »<sup>449</sup>.

Selon Tortel, si Guillevic refuse l'image, c'est également parce qu'il a décidé « d'abandonner le regard intérieur et de nier la puissance souveraine de l'image incontrôlée ». « [La] surprenante nouveauté de son langage [...] réside [...] dans cet acte de rupture avec ses aînés immédiats, les surréalistes »<sup>450</sup> dans la mesure où il exprime son « refus de se plier à l'exigence dévorante de l'image », et l'impossibilité « de ramener la poésie à ce tableau intérieur qu'est l'image ». Bernard Noël fait lui aussi ce même constat. Le refus de la métaphore s'explique avant tout par le refus de l'image surréaliste :

« Il est difficile d'imaginer, aujourd'hui, la rupture radicale que représente un tel poème [le poème inaugural de *Terraqué*, consacré à cette armoire qui reste close] à l'égard de ce qu'on appelait alors 'la poésie', avec son lyrisme ses états visionnaires et ce 'stupéfiant-image que le surréalisme pratiquait »<sup>451</sup>.

Celle-ci est avant tout définie comme infra-réflexive : « c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière »<sup>452</sup>, dit Breton, dans le *Manifeste du Surréalisme*. Au contraire, rappelons-le, la pratique poétique, pour Guillevic, est avant tout un travail conscient et dominé par la raison<sup>453</sup> ; l'écriture se conçoit pour lui comme un effort :

<sup>446</sup> *Choses parlées*, p.45 : « Le Surréalisme a été un événement considérable pour beaucoup, pas pour moi ».

<sup>447</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic*, Anne-Marie Mitchell, *op. cit.*

<sup>448</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>449</sup> Jacques Gaucheron, « Guillevic et l'art de poésie », *Europe*, n° 734-735, juin-juillet 1990, p. 82.

<sup>450</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>451</sup> Bernard Noël, « Le lieu de l'articulation », *L'expérience Guillevic*, p. 12.

<sup>452</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, éd. Société nouvelle des éditions Pauvert, Paris, 1985, p.46.

<sup>453</sup> Cette idée de l'écriture comme travail est développée à plusieurs reprises. Dans *Vivre en poésie* (*op. cit.*), p. 113 : « J'ai toujours beaucoup travaillé mes poèmes. Il y en a qui ont été remaniés dix fois, vingt fois et plus que ça. Il m'est arrivé d'écrire des poèmes de vingt vers dont il ne reste que deux ou quatre. [...] Lorsque je regarde

La nuit accouche des étoiles,  
Toi, tu accouches des poèmes :

Lentement,  
En tâtonnant. [...] <sup>454</sup>.

A l'inspiration surréaliste venue de l'inconscient, Guillevic oppose un travail de lente recherche pour parvenir au mot juste <sup>455</sup> :

« J'ai toujours beaucoup travaillé mes poèmes. Il y en a qui ont été remaniés dix fois, vingt fois et plus que ça. Il m'est arrivé d'écrire des poèmes de vingt vers dont il ne reste que deux ou quatre. [...] Lorsque je regarde mes cahiers de manuscrits, c'est plein de ratures. J'ai le souffle court. Quand j'écris, je ne m'arrête pas pour chercher un mot, je note ou je laisse un blanc et je continue. Après, je reprends le texte et je le travaille » <sup>456</sup>.

Ce genre de propos s'oppose donc manifestement aux injonctions surréalistes qui interdisent la relecture :

« Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même [...] Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire » <sup>457</sup>.

Guillevic « récite » <sup>458</sup> donc l'écriture automatique. A la fulgurance de l'écriture automatique qui ferait surgir la métaphore, Guillevic préfère le tâtonnement <sup>459</sup> et le « métier » :

« Le poète a, avec les mots, les rapports que l'on a en général avec les chats, farouches dans leur quant-à-soi. Trop d'habileté incite à se conduire avec les mots comme le maître avec son toutou ! Métier, oui ; virtuosité, non » <sup>460</sup>.

Et si, par hasard, chez Guillevic, l'inspiration apparaît, il semble bien qu'elle n'ait aucun point commun avec l'idée d'automatisme, telle qu'elle est préconisée par les poètes surréalistes. Guillevic, dans *Vivre en poésie* <sup>461</sup>, par exemple, s'attarde sur la genèse du recueil intitulé *Euclidiennes*, et reconnaît que sa création est redevable d'une inspiration initiale. Mais celle-ci est bien loin du rêve surréaliste et de l'écriture automatique, puisqu'elle conduit le poète à prendre son sujet en dehors de ce qui est généralement considéré comme un sujet poétique, et qu'elle se présente comme une inspiration « mathématique » :

« [...] j'ai écrit ce poème parce que j'avais pris conscience [...] que j'étais habitué par des notions mathématiques. // Un jour, alors que je déjeunais avec mes deux

---

mes cahiers de manuscrits, c'est plein de ratures. J'ai le souffle court. Quand j'écris, je ne m'arrête pas pour chercher un mot, je note ou je laisse un blanc et je continue. Après, je reprends le texte et je le travaille ».

<sup>454</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 264.

<sup>455</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 232 : « Je suis un ruminant. / Je broute des mots ».

<sup>456</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 113.

<sup>457</sup> André Breton, cité par Odile Bombarde, « André Breton : La rhétorique pour ou contre la poésie », *Poésie et rhétorique*, Lachenal et Ritter, coll. Pleine Marge, 1997, p. 205.

<sup>458</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic*, Anne-Marie Mitchell, op. cit., « De toute façon, je récusais l'écriture automatique ».

<sup>459</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 235 : « Lors de la quête / Acharnée du poème // Tu as quelque chose / De l'escargot / Après la pluie ».

<sup>460</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 156.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

---

filles, j'ai eu une sorte d'illumination. J'ai vu des figures géométriques, le cercle, le carré, le rectangle, avec au-dessous des poèmes. Une espèce de vision cette fois ! ».

Les mots « illumination » et « vision », paradoxalement associés à l'idée de rationalité mathématique, correspondent assez peu aux conceptions surréalistes qui préconisent les associations imaginaires. Et même quand, avec l'âge, la création, pour Guillevic, se fait plus apaisée et plus facile, l'inspiration reste toujours intimement liée aux notions de rigueur et de travail :

« [...] Il me semble qu'il y a dans ce domaine quelque chose de nouveau [...] Ce que je constate, c'est que plus je vais, plus le poème tend à être pour moi de la nature de l'éclair. [...] C'est le poème qui est donné. Un éclair sur l'océan. [...] Ce qui ne veut pas dire, grands dieux, qu'il n'y a pas à travailler ce qui est écrit à l'instant de l'éclair »<sup>462</sup>.

L'inspiration reste toujours associée à une forte nuance de soumission, et de nécessité pressante, comme le suggère bien cette interrogation du recueil *Du Domaine* : « A qui ce domaine / Qui m'est imposé ? »<sup>463</sup>. Si le poème peut être de l'ordre du surgissement, cette fulgurance se voit immédiatement contenue par un travail et par un cheminement. Si instantané qu'il soit, le poème, au final, est le résultat d'une montée lente, et ne s'accomplit que par élaboration et labeur, et non grâce aux pouvoirs d'une pratique automatique de l'écriture. Jean Tortel a bien résumé cette exigence de maîtrise :

« Il y a [...] l'idée fixe qu'il a besoin de maîtriser : car s'il lâchait la bride au pouvoir visionnaire, le poème s'effondrerait. Pour que son langage parvienne à son maximum d'expression, Guillevic doit en rester maître. Tout abandon le dessert. [...] Il ne saurait se satisfaire de ce qu'il n'a pas contrôlé. [...] Guillevic ne saurait publier un poème sans l'avoir vérifié, essayé comme une clé ou un mécanisme. Il ne consent pas à s'éblouir d'une trouvaille hasardeuse, pas plus qu'il n'est à l'aise dans la présence nocturne d'un langage qu'il ne dominerait plus. »<sup>464</sup>.

Pour Breton, il s'agit avant tout, effectivement, de laisser parler cette « présence nocturne d'un langage ». Or, rien n'est moins étranger à Guillevic que le rêve :

« Je n'ai jamais aimé les proses de Breton ni son terrorisme, mais, sur un plan plus sérieux, je n'ai jamais pu croire à l'automatisme ni à l'importance donnée au rêves. Mes rêves ont toujours été mes ennemis, ils m'ont toujours persécuté. Je fais beaucoup plus de cauchemars que de rêves agréables [...]. Me dissoudre dans le rêve, c'est tout à fait contraire à ma nature. [...] Je ne crois pas, je le répète, qu'il faille se laisser aller à je ne sais quel automatisme »<sup>465</sup>.

Le recueil *Du domaine* se clôt même sur l'antonyme du verbe « rêver », et appelle, au contraire, à la vigilance diurne : « Veillons ». C'est aussi l'ensemble du recueil *Terraqué* qui montre bien que l'univers de Guillevic est loin des ivresses de l'imaginaire, du rêve, et de

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 218-219.

<sup>463</sup> *Du Domaine*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>464</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>465</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 99.

l'automatisme jubilatoire de l'écriture surréaliste. Effectivement, le monde, pas plus que les mots, n'y accueillent le sujet poétique. « A l'entrée des forêts », il n'y a que du « noir », les murs ne « jettent » dans la chambre que du « silence » et de « l'horreur », « l'étang » semble prêt à se dresser pour « bav[er] des joncs et des têtards », les mots « ne se laissent pas faire comme des catafalques », et « dessous la chair des femmes qu'il fait si bon toucher / Il y a un squelette ». Le cauchemar macabre a pu prendre, chez Guillevic, la place du rêve surréaliste :

Les cadavres non plus ne me demandent rien  
Que ma nuit –

La nuit de glu, de crime [...],  
La nuit des pleurs et du remords.

Les nuits du poète sont hantées par les cadavres, comme le montrent bien les compléments de détermination des deux derniers vers. Une coupure nette s'établit entre les deux premiers vers et ces deux derniers : ce tiret, cette ligne blanche et ce passage brutal du possessif « ma » à l'article « la », mettent bien en relief le problème d'une pression nocturne.

C'est également une autre notion, elle-même intimement liée à l'automatisme, que Guillevic ne peut se résoudre à accepter : il s'agit de l'arbitraire de l'image surréaliste. En effet, Breton ajoute que, pour lui, « la plus forte image est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé »<sup>466</sup> ; il s'agit de relier des mots au hasard pour que surgisse « un monde de représentations nouvelles » et en commentant la fréquence avec laquelle tendent à revenir dans les productions automatiques des expressions comme « arbre à pain », « arbre à beurre », il note :

« La préposition en question apparaît bien en effet comme le véhicule de beaucoup le plus rapide et le plus sûr de l'image. J'ajouterai qu'il suffit de relier ainsi n'importe quel substantif à n'importe quel autre pour qu'un monde de représentations nouvelles surgisse aussitôt. »<sup>467</sup>

Or, Guillevic ne met pas en relation les mots de manière arbitraire. Pour lui, préconiser un écart, entre comparant et comparé, de plus en plus croissant, aurait pour conséquence de faire oublier le poids des choses, le sens littéral et, en bref, le référent. « Le vice appelé surréalisme est dans l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image » et Breton, qui préconise le caractère fortuit du rapprochement des réalités, utilise, pour expliquer en quoi consiste cette notion d'arbitraire, le champ lexical de la décharge électrique :

« La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue, elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas à mon sens du pouvoir de l'homme de concerter le

<sup>466</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, (Ed. complète), contient le *Manifeste du Surréalisme*, éd. Société nouvelle des éditions Pauvert, Paris, 1985, p. 50.

<sup>467</sup> André Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1988, p. 747-748.

---

rapprochement de deux réalités si distantes. Force est de constater que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'action que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater et à apprécier le phénomène lumineux. »<sup>468</sup>

L'image se trouve ainsi placée sous le signe de l'étincelle et de l'éclat. Or, Guillevic s'oppose à ce brillant hasardeux du surréalisme :

Patience, patience,  
Les étoiles !

On a de quoi s'occuper  
Sans vous ».<sup>469</sup>

L'étincelle surréaliste reste du côté de l'insolite ou de la fulgurance mais le poète, qui sait bien que « Celui-ci ne sera / Qu'un matin // Dans le probable infini / Des matins »<sup>470</sup> n'a pas besoin du recours à la charge d'extraordinaire et de rupture que l'image surréaliste porte en elle. Il craint que l'image, dans ce cas, ne soit qu'une pente facile et paresseuse, ou une façon de se complaire dans les délices du paradoxe. Cette esthétique de l'éclat est pour lui une manière de faire de l'image une joliesse, un ornement, une séduction, ou une figure porteuse d'une bonne dose d'artificialité. A ces idées de facilité et de séduction, Guillevic oppose la notion de sacrifice, comme le montre bien ce poème extrait du recueil *Inclus* :

Ecrire,

C'est poser,  
Déposer sur la page,

Ce qui n'existait pas  
Avant le sacrifice.<sup>471</sup>

Guillevic, qui « ne cherche pas à faire un beau vers »,<sup>472</sup> refuse cette conception du langage qui selon lui, n'est que joliesse, et qui n'atteint pas les choses en profondeur :

« Les poèmes dits surréalistes restaient pour moi à la surface »<sup>473</sup>.

A la démesure surréaliste, Guillevic oppose le primat de la raison, comme le montre bien ce morceau d'épopée du quotidien :

Dans les bureaux,  
On a pouvoir et donc  
La tentation du non. [...] ]  
Là, on retient la ville [...] ]<sup>474</sup>.

---

<sup>468</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p.51.

<sup>469</sup> *Possibles Futurs*, op. cit., p. 116.

<sup>470</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 72.

<sup>471</sup> *Inclus*, op. cit., p. 53.

<sup>472</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 114.

<sup>473</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 100.

<sup>474</sup> *Ville*, op. cit, p. 105.

Ici, la locution verbale, employée intransitivement, « avoir pouvoir », surprend, tout autant que la marque logique qui fonde l'écho entre « donc » et « non ». Cette nette propension négative de l'écriture, associée à un vers libre bref qui stoppe la dérégulation et qui interrompt toute prolifération urbaine, illustre bien ce primat de la raison sur la démesure. Tout comme le rédacteur administratif se doit d'exposer clairement les faits, le langage poétique se dresse contre tout possible déferlement imprécis.

Et surtout, les surréalistes s'octroient un trop grand pouvoir sur le monde. Leurs métaphores ne sont pas assez modestes pour Guillevic. Ces genres de mises en rapport, qui risquent de frôler l'arbitraire, auraient trop tendance à procéder par associations magiques de convenance et de disconvenance ; et donc à inciter le poète à se placer de l'autre côté de la condition humaine, sans doute du côté de Dieu. Cet extrait de *Vivre en poésie* met bien l'accent sur cette association entre la création de métaphores, et un pouvoir quasi démiurgique sur le monde :

« Il m'arrive de me demander si cette notion d'artiste-créateur n'est pas à l'origine de la croyance de la création du monde par un esprit, c'est-à-dire par un dieu. Du moment que le poète croyait créer son propre poème à partir de rien, il a pu inventer la création du monde par esprit dont il n'était lui-même qu'une des manifestations. Le poète opérait là plus qu'une comparaison, il créait une métaphore »<sup>475</sup>.

La pratique surréaliste de la métaphore place le poète en position démiurgique, et cette position n'est guère acceptable quand on sait que le sujet est privé de toute position de supériorité. Dans *Possibles futurs*, et plus précisément dans la troisième partie du poème intitulé « L'innocent », le sujet poétique refuse la métaphore car la création de cette dernière suppose un pouvoir sur le monde que, manifestement, le poète n'a plus :

Tu ne feras pas de l'humus  
Quelque chose de transparent.

Tu ne feras pas du firmament  
Un voile qui t'habillerait.

Tu ne feras pas de la route  
Un ruisseau où se laver les mains.

Tu ne feras pas du buisson  
Un épervier qui s'envolera.,

Tu ne feras pas de toi  
Quelqu'un qui demeurera.

Tu ne te maudiras pas<sup>476</sup>.

<sup>475</sup> *Vivre en poésie*, p. 182.

<sup>476</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 135.

Ici, la reprise anaphorique de la négation qui porte sur le verbe « faire », montre bien que le poète est privé de ses pouvoirs démiurgiques, et donc, de sa capacité à transformer et à modifier le monde par les mots, notamment par la métaphore. Au contraire, c'est une forme de précarité qui est soulignée, et la méfiance de Guillevic envers la métaphore peut se lire comme le signe d'une inquiétude et d'une perte. Le langage ne semble pas toujours suffire pour dire au mieux ce réel qui est là, mais qui ne se dit plus au premier abord, et qui reste mystérieux, mat, opaque en face de celui qui l'observe.

Ainsi, Guillevic refuse la métaphore surréaliste et la conception de la rhétorique<sup>477</sup> qu'elle suppose. *A priori*, il est vrai que le surréalisme s'est présenté comme la subversion de tous les codes et s'est défini par le souhait d'affranchir les mots de leur carcan rhétorique et par une intention antilittéraire. Mais l'opposition à la rhétorique, chez Guillevic, ne se fait pas dans la rupture ou dans l'arbitraire. La poésie n'est pas une chose facile et ne saurait se satisfaire de l'écriture automatique qui, au final, peut être perçue comme une rhétorique dont la technique, en fin de compte, est à la portée de chacun et qui ne fait que remplacer une esthétique classique du bien dire par une esthétique du riche dire tant la beauté reste largement préconisée et définie<sup>478</sup>, et tant l'image reste associée à des harmonies phoniques<sup>479</sup>. Le but de la poésie est toujours d'assurer des effets. Et le surréalisme est un programme qui s'accompagne d'un grand nombre de textes en prose très éloquents et très directifs quand Guillevic, au contraire, ne saurait se départir d'une attitude empreinte de modestie et reste dans le questionnement :

« [...] dans cette génération dont les représentants prennent conscience d'eux-mêmes quand le surréalisme, après tant d'éclatements et d'éclats, s'apprête à devenir un mythe de braises chaudes, le « concret » prétend succéder au « brillant » hasardeux, [...]. Les belles manières d'une rhétorique qui s'est trop diversement déguisée sont devenues suspectes »<sup>480</sup>.

Ainsi, la charge de libération dont est porteuse la métaphore n'est plus acceptable. Il n'est plus question de libérer la chose de sa perception ordinaire. L'imagination du poète, par

<sup>477</sup> Pour une analyse de la notion de rhétorique chez Breton, nous faisons référence aux travaux suivants : Odile Bombarde, « André Breton : La rhétorique pour ou contre la poésie ? », in *Rhétorique et poésie, op. cit.*, pp. 203-223. Selon Odile Bombarde, le Surréalisme a beau avoir affirmé une subversion de tous les codes, l'écriture automatique reste une rhétorique dont la technique est à la portée de tous et la langue de prose d'André Breton tend à être oratoire. Un projet rhétorique reparait là même où il semblait congédié.

<sup>478</sup> Dans le premier *Manifeste* : « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » ; dans *Nadja* : la beauté est « faite de saccades, et destinée à amener une Saccade », elle n'est « ni dynamique, ni statique », « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » ; définition qui est reprise dans le premier chapitre de *L'Amour fou* : « la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonscancielle ou ne sera pas ».

<sup>479</sup> André Breton, « Le Maître de l'image », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 899 : « les choses sont au poète ce que les notes de musique sont au musicien ». Egalement, dans « Le Message automatique », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 89 : « Toujours en poésie l'automatisme verbo-auditif m'a paru créateur à la lecture des images visuelles les plus exaltantes ».

<sup>480</sup> Serge Gaubert, *Lire Guillevic, op. cit.*, p.10.



sa force re-créatrice, ne peut plus s'élancer au-delà du réel; l'objectif premier du poème n'est plus d'inciter le lecteur à dépasser la compréhension commune. Il n'est plus acceptable que, par la métaphore, notre vision du monde puisse devenir plus riche et plus souple. Et même si, dans cette tentative de libération qu'offre la métaphore, on part d'un objet, d'un fait connu et donc, de la réalité, on aspire malgré tout à une nouvelle réalité qui n'est autre qu'une forme idéale de la réalité quotidienne. Certes, pour l'homme qui est confronté à la vie et qui se heurte à son inconsistance, à son aspect éphémère et à sa douleur, il est tentant de faire appel à la métaphore pour obtenir une vie de substitution, possédant plus de valeur pour l'esprit que la vie réelle et, en même temps, une vérité d'une beauté plus haute qui paraît pouvoir assurer une présence plus durable. Mais ceci apparaît comme une fuite.

### Chapitre 3. La « parole de poésie »<sup>481</sup>

#### A. Le refus des procédés

Pour expliquer les motivations de ce procès de la rhétorique, il reste à noter la particularité du langage guillevicien : il est aventure, « parole de poésie ». Dire le monde c'est aussi imprimer au poème un mouvement de quête et se méfier des impositions rhétoriques que véhicule la langue. Si l'œuvre de Guillevic peut paraître antirhétorique, c'est aussi dans la mesure où elle refuse une rhétorique définie comme une technique de production du discours ou comme un instrument et, à cet égard, la critique de la notion de procédé est particulièrement éloquente.

Traditionnellement, la rhétorique subsume en effet un ensemble de procédés dont l'incidence va de l'énonciation à la syntaxe en passant par le lexique et il est net que Guillevic refuse cette rhétorique qui « ne désigne qu'une panoplie pédantesque de figures, une taxinomie grisante, qui a plus d'un tour dans son sac, [qui] est d'abord une sorte de boîte à jouets »<sup>482</sup> et qui s'offre comme un stock dans lequel il suffirait de venir puiser la « syllepse » l'« hypallage » ou la « litote »<sup>483</sup>. Comme Victor Hugo, il déclare la « guerre » à ce fonds de figures et de procédés mis à la disposition du poète et affirme, au contraire, qu'il n'a pas la liberté de son expression ; pour lui, l'écriture n'est autre que contrainte et nécessité :

« J'écris comme cela parce que je ne peux écrire autrement »<sup>484</sup>.

« J'écris comme je peux et si mes poèmes sont minimaux, je ne le fais pas exprès »<sup>485</sup>.

« Les mots, [...] / Ne se laissent pas faire / Comme des catafalques »<sup>486</sup> et ont une fâcheuse tendance à « résister »<sup>487</sup> au poète. L'invention littéraire ne relève pas du délibéré : « Il ne s'agit pas / De préférer, / De choisir [...] »<sup>488</sup>. Ces vers<sup>489</sup> s'insurgent donc contre cette longue

<sup>481</sup> Nous reprenons ici la très juste formule de Suzanne Allaire, *La parole de poésie, Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet*, éd. des Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.

<sup>482</sup> Patrice Soler, « La rhétorique supérieure », *Mesure*, éd. Corti, n°3, 1990, p. 121.

<sup>483</sup> Dans sa « Réponse à acte d'accusation », Hugo déclare aussi la guerre à la rhétorique dans la mesure où elle se présente comme un fonds de figures dans lequel le poète serait amené à puiser.

<sup>484</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 219.

<sup>485</sup> « Guillevic *Hors de soi* », *Guillevic*, Anne-Marie Mitchell, *op. cit.*, p. 17.

<sup>486</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 138.

<sup>487</sup> Guillevic explique qu'il parvient à manipuler les chiffres comme il l'entend mais qu'il n'en est pas de même avec les mots. *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 227 : « [...] mais je me souviens que tout petit j'étais obsédé par les mots et les chiffres. D'ailleurs, la nuit, je parlais à haute voix, je rêvais à haute voix, et ma mère me disait que je faisais des combinaisons de mots et de chiffres et que j'énonçais des additions, des suites de mots et de chiffres et que j'énonçais des additions, des soustractions, des multiplications, des suites de mots et de chiffres... Plus tard, j'ai été forte en calcul mental. Au certificat d'études primaires, j'ai eu vingt sur vingt. Et encore maintenant, je suis un grand compteur à la belote. (Si je suis moins habile avec les mots, c'est parce qu'ils résistent davantage.) ».

<sup>488</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 129.

tradition de la « stylistique de choix »<sup>490</sup> que supposent les nomenclatures qui répertorient les procédés rhétoriques ; et, en ce sens, la réponse du poète à Pascal Rannou, qui emploie malencontreusement le terme de « procédé » pour lui demander son avis au sujet de l'éclatement du poème sur la page, est particulièrement éloquente :

« Que penses-tu de ce procédé ?  
- Tu as dit procédé ? Pour moi, en écriture, il n'y a que nécessité. C'est l'affaire de chacun. »<sup>491</sup>

Ici, Guillevic est très clair : écrire ne consiste pas à appliquer des procédés. Il n'a que faire de cette rhétorique qui s'offre comme « un ensemble de recettes »<sup>492</sup> ou comme un « ensemble de règles »<sup>493</sup> :

Il n'y a pas de chemin  
Pour mener au chemin  
Que l'on n'aurait qu'à suivre.<sup>494</sup>

« La volonté [...] d'indiquer des moyens nouveaux, des procédés, de préconiser des techniques a été de tout temps l'apanage des traités de rhétorique »<sup>495</sup>. Or, écrire, pour Guillevic, relève de l'inconnu. Dans le poème se construit à chaque fois une configuration imprévisible du discours. Ce qu'il va écrire, le poète ne le sait jamais à l'avance :

« Je n'ai aucun projet. Pas de plan. J'ignore ce que je vais écrire le lendemain, mais je sais que je vais continuer [...]. »<sup>496</sup>

Pas une méthode d'écriture ; pas de marche à suivre :

Ne me demandez pas  
Comment j'arrive.

Je n'en sais rien  
Moi-même [...].<sup>497</sup>

Le poème n'est pas le résultat d'un ensemble de prescriptions et si le poète parvient à un résultat, c'est sans savoir comment :

« En général, je ne sais pas ou très mal ce que je vais dire, je chemine vers quelque chose. J'ignore quelle sera la ligne suivante. »<sup>498</sup>

<sup>489</sup> Ainsi que le poème intitulé « Choix » dans *Relier* dans la mesure où il se conclut par ce vers, p. 689 : « Comme si j'avais le choix. ».

<sup>490</sup> Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 47. Et avant lui, Fontanier soutient l'idée que la figure est un choix. Tenant emblématique du modèle substitutif, dans *Les figures du discours*, il déclare : « Les figures [...] ne peuvent conserver leur titre de figures qu'autant qu'elles sont en usage libre, et qu'elles ne sont pas en quelque sorte imposées par la langue ».

<sup>491</sup> *Du menhir au poème*, op. cit., p. 80.

<sup>492</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La rhétorique*, op. cit., p. 21.

<sup>493</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », op. cit., p. 173.

<sup>494</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 128.

<sup>495</sup> Odile Bombarde, « André Breton : la rhétorique pour ou contre la poésie ? », *Poésie et rhétorique*, op. cit., p. 205.

<sup>496</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic*, Anne-Marie Mitchell, op. cit., p. 29.

<sup>497</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 298.

<sup>498</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 183.

Dans *Vivre en poésie*<sup>499</sup>, Guillevic dit avoir réagi très négativement à la lecture d'un traité d'Antoine Albat. Selon le rhétoricien, effectivement, l'écriture trouve son origine dans le respect d'un ensemble de principes :

« Dans un précédent ouvrage, *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, j'ai tâché de donner une méthode pratique de style, d'après des règles et des procédés généraux. Je me suis efforcé de montrer quels sont les principes essentiels qui dominent l'art d'écrire, et comment l'application de ces principes peut engendrer et développer le talent individuel. »<sup>500</sup>

A ces « règles » et à ces « procédés généraux », Guillevic répond simplement qu'il écrit « comme [il] peut » et leur oppose malicieusement l'image de « l'œuf [qui] se développe selon ses propres lois »<sup>501</sup> :

« Pas plus dans *Carnac* que dans les livres-suites de poèmes écrits plus tard, il n'y a de plan. Un thème se précise, se concrétise, j'écris. C'est comme s'il y avait fécondation, l'œuf se développe apparemment selon ses propres lois, et un jour, l'expulsion est définitive, tout est coupé. »<sup>502</sup>

La guerre contre les procédés se mène donc véritablement au nom de l'affirmation d'un mode d'exploration de l'inconnu du langage. Suzanne Allaire a développé à de nombreuses reprises<sup>503</sup> ce constat que, pour Guillevic, le poème n'est tel que d'être son propre inconnu et qu'« Ecrire, [c'est] faire quelque chose de neuf »<sup>504</sup>, c'est affronter l'inconnu. Selon elle, une des preuves en est notamment la présence des « verbes d'action », qui, comme « forer », renvoient de manière imagée au métier de poète :

« [...] épars dans l'œuvre, tous ces verbes d'action composent un faisceau d'images récurrentes. Forer ou plonger, ouvrir ou franchir, il s'agit pour le poète d'affronter l'inconnu »<sup>505</sup>.

« Car il lui faut chercher, et pour cela creuser, fouiller, forer, fouir même, mais aussi labourer, écarteler, ou bien encore franchir, traverser la surface, pénétrer, plonger, allant toujours au-delà, plus loin, plus profond, pour saisir ou cerner davantage, arracher surtout quelque chose de neuf. »<sup>506</sup>

Ecrire, dit le poète, c'est « Aller / dans ces zones / Où je m'enfonçe / Tant que je peux [...], c'est « Aller / Dans le règne / Où faire mes découvertes [...] »<sup>507</sup>, c'est aussi aller « jusqu'au bout du chemin » avec « l'espoir » de trouver « La feuille / Que je ne connais pas [...] »<sup>508</sup>.

<sup>499</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 45 : « Je me souviens aussi avoir réagi à la lecture d'un *Traité du style* par Antoine Albat. »

<sup>500</sup> Antoine Albat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, 1991, préface.

<sup>501</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 166.

<sup>502</sup> *Idem*.

<sup>503</sup> Suzanne Allaire, « 'La quête acharnée du poème' entre creusement et rumination », *Guillevic : La passion du monde*, op. cit., p. 33 à 45 ; repris dans *La parole de poésie*, op. cit., p. 169 à 179.

<sup>504</sup> *Vivre en poésie*, p. 146.

<sup>505</sup> Suzanne Allaire, « 'La quête acharnée du poème' entre creusement et rumination », in *Guillevic : la passion du monde*, op. cit., p. 34.

<sup>506</sup> *Idem*.

<sup>507</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 295.

Il ne s'agit donc plus de revenir à des catégories connues ni d'utiliser des outils du passé. Aller vers l'inconnu c'est donc affirmer sa méfiance contre ce répertoire rhétorique que la tradition a légué. Les procédés appartiennent trop à l'histoire littéraire. Pour Guillevic, la langue, si l'on peut dire, doit rester « étrangère »<sup>509</sup>. Il refuse que ses poèmes soient des textes qui se résumeraient à des éléments préexistants, d'avance reconnaissables et reconnus :

Ce que je crois ne pas savoir,  
Ce que je n'ai pas en mémoire,  
  
C'est le plus souvent,  
Ce que j'écris dans mes poèmes.<sup>510</sup>

Ainsi, au passé des procédés, il préfère le futur du poème et, d'ailleurs, toute sa démarche poétique prend racine dans le devenir du poème :

L'arbre  
S'enracine dans la terre.

Le poème s'enracine  
Dans ce qu'il devient.<sup>511</sup>

Ce que l'image de la rose exprime bien elle aussi :

Lorsque naît la rose  
Qu'elle se développe,  
Qu'elle s'ouvre,

Elle ne sait pas  
Ce que sera l'espace  
Pour elle.<sup>512</sup>

Le poème, comme la « chenille » qui ne « devine pas » qu'elle se dirige vers une « vie de papillon », s'écrit avant tout « vers » et non « à partir de » :

Voici une chenille.  
Elle rampe.

Elle rampe vers de la nourriture.  
C'est du moins ce qu'elle croit,

<sup>508</sup> *Possibles futurs*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>509</sup> En ce sens, on peut rapprocher Guillevic de Proust qui déclarait que les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Si le français, pour Guillevic, peut être perçu comme une langue étrangère et s'il peut percevoir ses différentes tournures comme neuves et nouvelles, c'est parce que, pour lui, le français est en quelque sorte une langue à l'intérieur de la langue. D'abord entouré d'une population qui parle le Breton puis confronté à l'Alémanique, Guillevic perçoit le français comme une langue à part, comme une langue « étrangère », comme une langue « sacrée », dit-il dans *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 30 : « Je sais que j'ai eu alors envie de me servir de ce langage des « récitations », parce que, peut-être, je ne peux l'affirmer, je vivais dans un pays – en France – où l'on ne parlait pas français. Le français était pour moi, déjà, une langue hiératique, réservée aux fonctionnaires, aux notables et à l'instruction – chose à mes yeux sacrée. Les paysans ne parlaient pas le français. A l'école publique, il était interdit de parler breton [...]. Voilà que ces récitations me révélaient une langue encore différente : le hiératique dans le hiératique. »

<sup>510</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>512</sup> *Inclus*, *op. cit.*, p. 231.

Et d'ailleurs c'est vrai,  
Mais aussi elle rampe

Vers son avatar,  
Vers sa vie de papillon,

Et cet objectif  
Elle ne le devine pas.

- Toi, tu ne devines pas encore  
Vers quoi tu écris.<sup>513</sup>

La reprise anaphorique de la préposition souligne bien ici le fait que le poème s'écrit dans une tension vers un point d'arrivée qui est l'inconnu et non à partir d'un point de départ. Cet aspect est particulièrement révélateur de ce futur du poème. Si le procédé précède, au contraire, chez Guillevic, le langage se crée en s'écrivant :

Et tu ne devineras pas d'avance.  
A toi de trouver en écrivant.<sup>514</sup>

Le poème :

Un contenant  
Qui trouve sa forme

Au fur et à mesure  
Qu'il se remplit.<sup>515</sup>

Et ce que « trouve » le poème n'existe pas avant lui :

Le poème  
Se fait chalut

Dans lequel se prend  
On ne sait quoi,

Qui n'existe pas  
En dehors de lui  
[...].<sup>516</sup>

La démarche poétique de Guillevic prend racine dans le devenir du poème et non dans le passé du langage. Et si, momentanément, le poème s'inquiète de son origine, c'est pour mieux se reconnaître comme l'héritier d'une parole à l'état naissant et pour mieux affirmer que sa puissance inaugurale ne saurait ressortir à des procédés langagiers ; c'est l'image du « jaillissement » et de « l'émergence »<sup>517</sup> qui est associée au lieu originel :

<sup>513</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 151.

<sup>514</sup> *Présent, op. cit.*, p. 189.

<sup>515</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 263.

<sup>516</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 279.

<sup>517</sup> Pour Guillevic, le poème peut, au départ, être « jaillissement » et « émergence », ce qui n'empêchera pas, par la suite, un travail de précision et un effort de « contrôle ». *Choses parlées, op. cit.*, p. 37 : « Pour moi, le poème

Je viens du pays noir  
Où se forment les sources.<sup>518</sup>

Le texte poétique se reconnaît donc à ce qu'il s'invente et inverse par là le point de vue couramment répandu qui accorde la priorité aux procédés<sup>519</sup>. Au contraire, le poème est bien souvent assimilé à une « aventure » :

Chaque poème  
Est une aventure  
En même temps  
Que le constat de l'aventure.<sup>520</sup>

Et cette « aventure » ne se départit jamais complètement de son degré d'angoisse, ce dont témoigne bien l'ouverture d'*Inclus* :

Ecrire,  
C'est creuser dans le noir [...].<sup>521</sup>

Le poème est ainsi une prise de risque quand les procédés sont du côté de la sécurité :

« [...] pour écrire sa poésie, Guillevic [s'est] ancré dans une indéclinable fidélité à lui-même, [il s'est] obstiné à faire fi du « tout sécuritaire » des avenues et des boulevards de la rhétorique [...], afin de s'aventurer et de nous entraîner sur les chemins anfractueux et les sentiers de son espace naturel [...]. »<sup>522</sup>

Alors que la rhétorique réunit un ensemble de procédés préconstruits qui engagent la pensée sur des voies nécessairement routinières, le poème résulte d'une démarche entêtée qui se réinvente perpétuellement, sans être dupe d'aucune présence toute faite et momentanément facile et rassurante :

« La poésie n'est pas une chose rassurante, c'est une aventure colossale. »<sup>523</sup>

Lucie Albertini-Guillevic confie<sup>524</sup> encore que « [...] plus tard, à la fin, vraiment à la fin de sa vie, il [lui] revient [que Guillevic] répétait : 'si la poésie est sans culot, ce n'est pas de la poésie' ». La poésie est une audace et une audace sans cesse renouvelée. On ne saurait prendre un peu de repos :

Dans le poème on ne peut pas  
S'asseoir à l'aise. [...]<sup>525</sup>

---

est le produit à la fois d'un jaillissement intérieur, d'une émergence et d'un contrôle : les éléments conscients et inconscients s'équilibrent, se balancent ».

<sup>518</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 15.

<sup>519</sup> On retrouve notamment ce postulat chez Antoine Albalat. Le point de départ de toute écriture est l'imitation, ce que prouvent les titres de ses différents traités ainsi que cette déclaration, qui présente les différentes étapes de la création : « Celui qui trouve les procédés d'imitation, et qui les applique et les dénature, celui-là est un homme de génie », (*La formation du style par l'assimilation des auteurs, op. cit.*, p. 32).

<sup>520</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 187.

<sup>521</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 30.

<sup>522</sup> Lucie Albertini-Guillevic, « Dire que ou Que dire ? », in *Guillevic et la langue, op. cit.*, p. 16-17.

<sup>523</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 139.

<sup>524</sup> Lucie Albertini-Guillevic, « Dire que ou Que dire ? », in *Guillevic et la langue, op. cit.*, p. 16-17.

<sup>525</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 271.

Le poème de Guillevic reste en effet une recherche<sup>526</sup> qui contient une parole inquiète, toujours en questionnement :

« Je ne conçois pas l'écriture du poème sans tâtonnement. Le poème est une réponse qui interroge. »<sup>527</sup>

Et cette interrogation perpétuelle ainsi que cette parole toujours « in-quiète », c'est-à-dire « toujours mouvante, toujours dans le tremblement »<sup>528</sup> associée à cette quête toujours acharnée du poème, empêchent que le langage, une fois fixé sur la page, ne se fige à son tour en procédé et ne s'érige en règle :

Le poème

Est à chaque fois,  
Toujours,

La première aventure  
La dernière, la seule,

Où tout se joue,  
Où tout se donne.<sup>529</sup>

Non seulement l'écriture guillevicienne refuse tout procédé qui serait imposé de l'extérieur et qui préexisterait par rapport à l'écriture mais, si jamais le « contenant » venait à trouver « sa forme » au fur et à mesure de sa construction, de cette forme, le sujet s'en méfie aussitôt et l'empêche de s'ériger en modèle en la questionnant. Tout est à recommencer et à reconstruire. Guillevic n'écrit pas en revenant à des catégories connues, quand bien même ces catégories seraient nées avec le poème. Il ne veut être dupe d'aucune présence toute faite, qu'elle se soit inventée dans le poème ou qu'elle soit déjà là dans la langue. Comme « Il y aura toujours / A ne pas s'arrêter »<sup>530</sup>, et comme « [...] le désir / D'aller plus / Dans l'aventure »<sup>531</sup> ne saurait s'amoinrir, l'écriture est à l'image de cette sève qui « a besoin / De donner forme // Et de détruire / Les formes »<sup>532</sup>. L'écriture ne prend donc pas le risque de se contrefaire au point de devenir un procédé et s'efforce de se construire à chaque fois dans une configuration singulière et imprévisible.

D'ailleurs, l'art poétique lui-même présente le paradoxe de ne pas proposer un ensemble de règles d'écriture. Le poète s'écarte manifestement de cette obligation d'écrire sur

<sup>526</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 300 : « Le poème que tu cherches [...] »

<sup>527</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 157.

<sup>528</sup> Suzanne Allaire, « 'La quête acharnée du poème' entre creusement et rumination », in *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, p. 34.

<sup>529</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 227.

<sup>530</sup> *Etier, op. cit.*, p. 89.

<sup>531</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 30.

<sup>532</sup> *Motifs, op. cit.*, p. 45.



l'art de faire des vers et s'écarte du constat de Reverdy selon lequel « les vrais poètes ne peuvent prouver la poésie qu'en poétisant »<sup>533</sup>, dans la mesure où son œuvre ne contient pas de manifeste. Il est clair que Guillevic n'a jamais eu l'intention d'établir une théorie en cumulant les écrits au sujet de la poésie. Ceux-ci sont d'ailleurs pour la plupart restés sous forme de notes non publiées. Mais il serait malgré tout erroné de dire que l'expression poétique, chez Guillevic, ne s'accompagne d'aucune réflexion sur la pratique. Cette réflexion sur l'écriture n'est jamais évincée, mais force est de constater qu'elle tend toujours à se faire discrète et modeste, comme c'est le cas dans ces entretiens qui ne s'écartent jamais du ton de la conversation<sup>534</sup> tant les propos restent toujours emplis de bonhomie et de malice. Différents « arts poétiques » sont également disséminés dans l'œuvre. Le premier est la dernière section de *Terraqué. Gagner* en contient un également. Celui de *Terre à bonheur* s'intitule « Exposé » et, en 1989, *Art poétique* devient le titre d'un recueil. Mais, comme ont pu le remarquer les critiques qui se sont intéressés à ces différents arts poétiques, ceux-ci, chez Guillevic, « n'entre[nt] pas dans le moule traditionnel du genre »<sup>535</sup> puisqu'ils n'ont pas pour objectif de donner des règles d'écriture :

« [Les poèmes d'*Art poétique*] ne sont pas une suite de règles comme Boileau, c'est la transcription de mon expérience. »<sup>536</sup>

Les différents arts poétiques « fondent [plutôt] une non-théorie »<sup>537</sup> : disséminés dans l'œuvre et se confrontant les uns aux autres, ils n'apparaissent jamais comme catégoriques ; et, surtout, leur mode de fonctionnement est le questionnement. L'écriture s'y trouve interrogée plus que décrite, comme s'il s'agissait de toujours prévenir ce que l'on pourrait appeler cette « misère de la poésie » :

« N'est-ce pas la misère de la poésie qu'au moment même où elle veut être consciente d'elle-même, s'observer en train de se réaliser, elle accomplit un acte rhétorique ? »<sup>538</sup>

Guillevic se méfie donc de tout figement qui pourrait se transformer en procédé quand bien même celui-ci apparaîtrait avec le poème ou avec l'œuvre. Dans *Humour-Terraqué*, Guillevic explique bien qu'il s'est toujours efforcé de ne pas reprendre certains poèmes :

« [...] je n'ai presque rien repris plus tard parce que cela aurait été un exercice rhétorique ; chaque poème pour moi est vital... »<sup>539</sup>.

<sup>533</sup> Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, éd. Flammarion, Paris, 1974, p. 34.

<sup>534</sup> Choses parlées, *op. cit.*, p. 10. A la page 51, Raymond Jean décrit son « naturel décontracté, teinté d'humour [...] une bonne humeur indulgente et amicale, [...] une manière mi-rusée, mi-naïve ».

<sup>535</sup> Bernard Fournier, « Les Arts poétiques chez Guillevic », *Guillevic et la langue, op. cit.*, p. 31.

<sup>536</sup> *Humour-Terraqué, op. cit.*, p. 147.

<sup>537</sup> *Idem.*

<sup>538</sup> Odile Bombarde, « André Breton : la rhétorique pour ou contre la poésie », in *Poésie et rhétorique, op. cit.*, p. 205.

<sup>539</sup> *Humour-Terraqué, op. cit.* p. 17.

Et, effectivement, comme le poète le souligne clairement ici, si son écriture vide de sens la notion de procédé, c'est en somme dans la mesure où celle-ci est vivante alors que les procédés apparaissent comme figés par l'histoire, tels des carcasses vides dans leur nomenclature, tels des oripeaux surannés qui encombrant le langage ou encore tels ces « catafalques ». Au contraire, le poète ne cesse d'affirmer une équivalence fondamentale entre la vie et la poésie. L'essentiel est de « Vivre en poésie »<sup>540</sup> :

« La poésie, ce n'est pas seulement le maniement du langage, ce n'est pas seulement un exercice d'écriture, c'est une synthèse du vécu, comme on dit maintenant, de l'à-vivre et de l'expérience-jeu du langage. C'est l'équation : vivre = langage. S'il n'y a pas l'expérience-vivre à l'origine, si ce sont des jeux avec les mots, pour moi, ce n'est pas de la poésie »<sup>541</sup>.

Ecrire est un « besoin physiologique »<sup>542</sup>. Le poète affirme ne pas pouvoir vivre sans écrire :

« [...] J'avais un besoin vital d'écrire [...] »<sup>543</sup>

Ecrire est un acte de vie :

« [...] tous les poèmes sont pour moi des poèmes d'amour [...] »<sup>544</sup>

Il y a toujours « quelque chose à inventer, à découvrir, à vivre en tout cas » et quand, dans le poème, le poète « invente ce plus / En l'écrivant », c'est effectivement « au corps-à-corps »<sup>545</sup>. Et cet inconnu du poème est « une énigme d'ordre [...] existentiel, vital »<sup>546</sup>. Ce que le poème, qui se fait « chalut », prend dans ses mailles, « restera » « vivant » et « vibrant » en lui<sup>547</sup>.

Le poème est donc vivant. Le « Verbe se fait chair »<sup>548</sup> pour revitaliser cette langue qui, avec son répertoire de figures prêtes à l'emploi et figées par la tradition, apparaît comme une agonisante. Le poète, au contraire, est « conduit à considérer les mots, non pas comme de simples instruments indifférents, des outils [...] qu'en quelque sorte on jette après usage [...] »<sup>549</sup> « et l'on sait que, pour [Guillevic], les mots ne sont pas des choses abstraites »<sup>550</sup>,

<sup>540</sup> Si l'on veut à tout prix voir un programme poétique chez Guillevic, alors ce ne peut être que cette formule, « vivre en poésie ».

<sup>541</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 227.

<sup>542</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 73 : « Alors, qu'est-ce que c'est vraiment *écrire* pour toi ? – Pour moi, c'est très simple [...] : c'est un besoin physiologique, ou psycho-physiologique. Je ne peux pas vivre sans écrire ».

<sup>543</sup> Note inédite, citée par Lucie Albertini-Guillevic, in *Mots et images de Guillevic*, op. cit., p. 266.

<sup>544</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 26.

<sup>545</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 30.

<sup>546</sup> *Du menhir au poème*, op. cit., p. 66 : « Tu ne penses pas être un poète hermétique ? – Moi ? Je n'ai aucune volonté d'hermétisme. – Chacun de tes poèmes recèle pourtant, presque toujours, une énigme.... – Certainement, une énigme d'ordre, comment dire, existentiel, vital. »

<sup>547</sup> *Art poétique*, op. cit. p. 279.

<sup>548</sup> *Relier*, op. cit., p. 731 : « Verbe / Tu te fais chair // Ou tu n'es rien ».

<sup>549</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 228.

<sup>550</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 182.

comme le souligne bien cette boutade inspirée par les propos tenus par Mallarmé dans *Crise de vers* :

« Mallarmé parlait de donner un *sens plus pur aux mots de la tribu*. Je ferai mienne sa conception en substituant cependant au mot *pur* un autre adjectif comme *charnel* ou *vivant* ou *musclé* »<sup>551</sup>.

Guillevic considère à plusieurs reprises les mots comme des êtres vivants, comme des « mammifères », ou du moins, comme des « organismes » :

« Alors les mots, qui sont pour moi des êtres vivants, des sortes d'animaux pleins de plumes, de piquants, de poils, de vie, sont, dans le dictionnaire, comme des bêtes de naturalistes. Il faut les sortir de là pour les manier, les peser, les forcer un peu, les faire entrer dans le poème et leur redonner vie. Ils trouvent alors un plein sens, pour moi, en tout cas, qui viole souvent un peu celui du dictionnaire. »<sup>552</sup>

« [...] en somme, les mots sont pour moi des animaux plus ou moins mammifères [...] »<sup>553</sup>

« Les mots pour moi sont des êtres vivants, comme cette guêpe [...], des animaux presque, plus ou moins velus, en tout cas des organismes... »<sup>554</sup>

Le poème fait donc participer le langage de la vie quand l'application des règles de la rhétorique aurait plutôt tendance, aux yeux de Guillevic, à le cadavériser. Guillevic s'efforce de rendre leur vie aux mots en les sortant de ces « énormes étables qu'on nomme dictionnaire »<sup>555</sup>. Enfin, remarquons que l'attention du poète se porte avant tout sur les mots. Le mot, dit-il, est « premier »<sup>556</sup>. C'est encore ce truisme qui revient mais qui est, cette fois, une manière de rappeler que la poésie se fait avec des mots, et non avec des procédés. Encore une manière de s'opposer à la rhétorique.

## B. Langue / parole, une nouvelle donne

### a) Une inversion

Ainsi, force est de constater que l'énonciation poétique inverse ce modèle sur lequel repose la rhétorique quand elle s'entend comme une technique de production des discours, à savoir qu'une langue-norme serait antérieure au langage et à la parole individuelle, comme si elle existait à l'état abstrait d'entité. Le poème se lance et se met en route quand ce n'est plus

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>554</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 74.

<sup>555</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 74-75.

<sup>556</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 74 : « Le mot est vraiment premier pour toi ? ».

une langue qui décide d'une écriture, une langue arrêtée, fixée et dogmatisée qui ne laisserait plus apparaître le réel, mais quand c'est au contraire une force en quelque sorte originelle, que nous venons d'appeler « parole de poésie ». Il ne suffit pas d'actualiser une langue perçue comme une réserve que le poète aurait à sa disposition. Il ne s'agit pas de mettre en forme de manière plus ou moins virtuose les ressources de celle-ci puisque cette entreprise demeurerait sans communication avec la profondeur même du langage, celle que l'on atteint à force de creusement, celle qui seule, comme la source originelle, peut prétendre atteindre l'intégrité première des choses. On ne peut donc que constater un mouvement inverse à celui de la canonique opposition saussurienne langue / parole. On pourrait dire que le poème de Guillevic retrouve ici le point de vue heideggerien sur le langage selon lequel ce n'est plus la langue qui serait le fonds s'actualisant en parole, mais la parole qui requiert et implique la langue qui n'apparaîtrait pas sans elle. Il semble également que cette « parole de poésie » illustre bien les propos de Paul Ricoeur qui, dans « La structure, le mot, l'événement », s'intéressait à ce mystère du dire. Dans cet article, il met en question cette opposition saussurienne qui avait été poussée au maximum par la visée taxinomique et combinatoire des rhétoriques structuralistes. Il s'interroge au contraire sur cette « problématique nouvelle » qui est « celle du dire » et qui ne demande plus de s'enfoncer dans l'épaisseur de la langue. Le trajet doit être inverse. Le langage ne doit pas être perçu comme un réservoir ordonné, un monument élevé aux formes :

« Nous nous tenons dans la clôture des signes lorsque nous descendons vers les éléments, les inventaires et les nomenclatures et atteignons les combinatoires sous-jacentes. Plus en effet nous nous éloignons du plan de manifestation, pour nous enfoncer dans l'épaisseur du langage en direction d'unités sub-lexicales, plus nous réalisons la clôture du langage ; les unités que nous révélons par l'analyse ne signifient rien : ce sont de simples possibilités combinatoires ; elles ne disent rien : elles se bornent à conjoindre et à disjoindre. Mais, dans le mouvement d'aller et de retour entre l'analyse et la synthèse, le retour n'est pas équivalent à l'aller ; sur la voie du retour, en remontant des éléments vers le texte et le poème entier, émerge, au tournant de la phrase et du mot, une problématique nouvelle que tend à éliminer l'analyse structurale ; cette problématique propre au plan du discours, c'est celle du dire. Le surgissement du dire dans notre parler est le mystère même du langage ; le dire, c'est ce que j'appelle l'ouverture, ou mieux l'aperture du langage. »<sup>557</sup>

Ricoeur précise que le langage est une actualisation maximale de la langue, voire une « génération », en se référant à « Humboldt pour qui le langage n'est pas produit, mais génération »<sup>558</sup>. Et le poème est le lieu où cette actualisation est maximale. Son sujet est d'être son propre inconnu. Sa quête ou son entreprise de réinvention de soi et de son langage est asymptotique et indéfinie.

<sup>557</sup> Paul Ricoeur, « La structure, le mot, l'événement », [1967], *Le conflit des interprétations*, éd. du Seuil, Paris, 1969, p. 97.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 95.

## b) La volonté de « gagner » : une exception ?

A ce stade de notre réflexion, il est manifeste qu'une question se pose : celle des poèmes de la période engagée<sup>559</sup> puisque ceux-ci pourraient invalider non seulement notre postulat d'une méfiance à l'égard de la rhétorique mais également, le constat de ce primat de la « parole de poésie ».

En effet, dire le monde, c'est être aussi inscrit dans son époque. Le silence n'est pas à confondre avec un solipsisme ou avec le repli du poète dans une tour d'ivoire. Une des constantes de l'œuvre est donc aussi cette ouverture aux autres, ce qui a notamment été souligné dans la revue *Europe* en 2007 à l'occasion du centenaire du poète. Bernard Fournier<sup>560</sup> rappelle que le poète n'a cessé de revendiquer son appartenance au monde social et rappelle qu'il s'est toujours perçu comme « un poète du monde » :

« [...] toute ma poésie est un rapport. Et j'ajouterai : un rapport aux autres et à moi-même »<sup>561</sup>.

A la fois aussi précise et aussi exacte que le rapport de l'hirondelle qui exclut tout effet de joliesse et tout beau style, la poésie de Guillevic n'en est pas moins traversée par une indéniable tension vers l'autre. Le terme de « rapport » est à lire dans son double sens ; paradoxalement, la rigueur d'un compte-rendu n'empêche pas le poème de tout faire pour relever lui aussi de ce monde de la vie, du mouvement, du déplacement, des communications et des rapports. Si le poème est « loin décidément des clichés concernant la prétendue scène close (ou monologique, autotélique) auxquels certains ont voulu limiter le texte poétique »<sup>562</sup> c'est parce qu'il est tout entier communication et qu'il obéit, malgré son silence et malgré la densité de ses formules, à la nécessité première de « [dire] la somme / De [nos] rapports avec le monde »<sup>563</sup>. Or, dire la réalité, c'est aussi se confronter aux circonstances politiques :

« [Guillevic] est en effet entré en poésie, ou à peu près, sous l'occupation. C'était le moment où ce qu'on a appelé la poésie de résistance renouait avec une tradition polémique et militante qu'on croyait perdue depuis Victor Hugo. Pour cela, elle se faisait plus claire et plus référentielle, et le fait que ses deux porte-drapeaux, Paul Eluard et Louis Aragon, aient abjuré le surréalisme et sa volonté d'occultation, avait valeur exemplaire. Or Guillevic appartenait à la génération post-surréaliste qui avait rompu avec l'onirisme et l'automatisme, qui revenait à une poésie plus ancrée. Il allait donc participer à *L'Honneur des poètes*, publication emblématique de la

<sup>559</sup> Que nous entendons au sens large : *Gagner, Les chansons d'Antonin Blond, Envie de vivre, Terre à bonheur et Trente et un sonnets*.

<sup>560</sup> Bernard Fournier, « 'Un poète du monde' Guillevic et le monde social », *Europe*, n°942, octobre 2007, p. 226 à 233.

<sup>561</sup> *Choses parlées, op.cit.*, p. 142.

<sup>562</sup> Evelyne Lloze, « Chemins d'un vis-à-vis : le je et le tu chez Guillevic », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, p. 164.

<sup>563</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 303.

poésie de résistance, s'inscrire au Parti communiste, être actif du Comité national des Ecrivains à la libération. A tous ces titres, il apparaissait naturel qu'il accompagnât Aragon dans sa tentative pour prolonger la popularité acquise par la poésie et sa capacité retrouvée d'indiquer aux hommes les voies à suivre. C'est ainsi qu'il en arriva en 1954 à publier *Trente et un sonnets* qui jetèrent la consternation parmi nombre de ses amis et de ses lecteurs : par désir de bien faire, il avait rompu avec son écriture propre. Il allait lui falloir plusieurs années pour la reconquérir. »<sup>564</sup>

Afin de répondre aux circonstances et comme le refus de l'idéologie n'est plus possible, Guillevic, en 1942, adhère au PC et publie quatre poèmes dans la revue *Messages*<sup>565</sup> qui se revendique, sous la direction de Jean Lescure, comme la principale revue de la « Résistance lyrique ». Mais ces poèmes, qui seront d'ailleurs repris dans *Exécutoire*, ne sont pas encore à proprement parler des poèmes engagés. Ils relèvent plus de cet humanisme et de ce « besoin de dépasser » « pour aller vers le plus libre »<sup>566</sup>, qui caractérise l'ensemble de l'œuvre, que des circonstances. Et de toute façon, à l'époque, le but de la revue est de s'opposer à une parole imposée au moyen d'une parole libre. Elle n'a pas pour objectif de réunir des poèmes politiques ou engagés et se distingue par là de *L'Honneur des poètes*, publication des Editions de Minuit clandestines qui, le 14 juillet 1943, rassemble vingt-deux poètes sous pseudonymes. Au contraire, Lescure voit *Messages* comme « une autre anthologie, mais dont les œuvres seraient signées, et la publication absolument normale », réunissant « tout ce que la France avait de plus illustre dans les différentes expressions de la littérature ». Il s'agissait de « faire assumer collectivement à la littérature française l'honneur de l'insoumission » : « ce qui devait alors faire manifeste, c'était la quantité d'écrivains représentatifs rassemblés »<sup>567</sup>. Le projet aboutit à la « conception d'un recueil de textes dont le monde nazi (ou vichyste) serait tout simplement absent, comme si l'Histoire tenait déjà pour nul et non avvenu ce petit accident de son cours et enchaînait sur un passé où il n'existait pas, un futur où il ne figurerait pas davantage »<sup>568</sup>. En somme, il devait s'agir de « l'art de la littérature [...] et non d'un outil fabriqué pour répondre à la littérature de complaisance de la Collaboration »<sup>569</sup> :

« Il me paraît que *Messages* a rempli une fonction importante. Comment dire ? Il n'a pas été aliéné, si peu que ce soit, par la position politique de ses membres, mais il a maintenu la liberté inventive de la littérature qui doit continuer à s'interroger et à se contester pour se faire. Il a refusé avec plus de netteté que toutes autres revues de

<sup>564</sup> Jean-Yves Debreuille, « Poétique et politique chez Guillevic », *Les Littératures Catalana i Francesa: Postguerra i Engagement*, op. cit., p. 141.

<sup>565</sup> *Domaine français : Messages 1943*, Editions des Trois collines, Genève-Paris, 1943.

<sup>566</sup> Guillevic, entretien avec Anne-Marie Mitchell, op. cit., p. 35 : « Je cherche toujours à aller à travers la paroi, pour aller vers le plus libre, le plus ouvert. J'aime le grand large, j'aime l'horizon, j'aime l'espace. J'ai besoin de dépasser. C'est, aussi, ce qui est exprimer, ce qui correspond à ma position politique : dépasser, sortir de ces états inhumains où nous vivons. »

<sup>567</sup> Jean Lescure, *Poésie et liberté, Histoire de Messages, 1939-1946*, Editions de l'IMEC, Paris, 1988, p. 217 et p. 219.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 220.

---

l'époque ce qui devait devenir le côté rétrograde et patriotard qui mena Aragon à l'apologie de la rime et du sonnet ».<sup>570</sup>

Et force est de constater que dans les quatre poèmes de *Messages*, la parole n'a pas encore basculé dans la poésie militante et Guillevic s'inscrit dans une très grande continuité par rapport aux poèmes de *Terraqué*. Sous l'impulsion d'Eluard, il participe également à *L'Honneur des poètes* et sous le pseudonyme de Serpières, il y publie deux poèmes. Mais ce n'est pas encore à ce moment que l'écriture est explicitement liée à l'engagement puisqu'il donne à Eluard deux des poèmes de *Messages*.

Toutefois, dans les années qui ont suivi la guerre, le poids du monde entraîne une modification de l'écriture. Le « sentiment de ne pas en avoir assez fait pendant la Résistance », « la guerre, [le] nazisme, [le] fascisme, [...] la lutte contre le capitalisme » conduisent le poète à maintenir son engagement communiste qui « correspond à un sens du devoir civique qui [le] conduisait à vouloir améliorer la condition sociale dans le monde ». Cette volonté de militer ne peut plus se satisfaire de poèmes allusifs<sup>571</sup>. « Il faut qu'une voix continue à se faire entendre immédiatement perceptible à tous et plus haute que le poncif, le manifeste ou le slogan »<sup>572</sup>. Il faut rendre à la poésie une dimension mobilisatrice. Il est en effet intolérable pour le poète que ses écrits restent comme « [la] grande masse de la poésie française [qui] n'était pas une poésie nationale, une poésie de lutte, mais une poésie 'dans les nuages', dans le 'moi' ou je ne sais où »<sup>573</sup>. Plusieurs recueils relèvent dès lors de cette même volonté de « gagner »<sup>574</sup> : *Les chansons d'Antonin Blond* (1949), *Gagner* (1949), *Envie de vivre* (1951), *Terre à bonheur* (1952) et *Trente et un sonnets* (1954). Les références aux circonstances historiques n'y sont pas constantes mais, malgré tout, à partir de *Gagner*, « la lutte contre toutes les formes d'usurpation devient nette. Le combat politique est incarné. Les peurs fantasmatisques de *Terraqué* se sont transformées en identification d'adversaires réels »<sup>575</sup> et Guillevic « devient de plus en plus explicite, insérant même dans [*Envie de vivre*], un poème 'A Staline' écrit pour le soixante-dixième anniversaire du petit père des

---

<sup>570</sup> André Frénaud, in Jean Lescure, *Poésie et liberté, Histoire de Messages, 1939-1946, op. cit.*, p. 367.

<sup>571</sup> *Vivre en poésie, op. cit.* : « Pendant les années qui ont suivi cette guerre, le citoyen a pris le pas sur le poète. [...] Nous pensions animer la réalisation d'une autre société. Cette tâche nous requerrait foncièrement, si bien que ... je regardais la poésie sans passion, elle ne me paraissait plus l'essentiel, ni d'une manière générale, ni pour moi en particulier ».

<sup>572</sup> Jean Tortel, « Lettre », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 191.

<sup>573</sup> Note inédite, *Remarques sur le texte de Pierre Daix*.

<sup>574</sup> Pour une présentation précise des recueils de cette époque et de leur contexte, nous renvoyons aux propos que l'auteur lui-même a pu tenir dans différents entretiens (*Vivre en poésie, Choses parlées*), aux travaux de Jean-Yves Debreuille (Jean-Yves Debreuille, « Poétique et politique chez Guillevic », *Les littératures catalani i francesa : postguerra i engagement, op. cit.*) ainsi qu'à ceux de Bertrand Degott qui offrent une relecture attentive de cette partie de l'œuvre que la critique tend généralement à laisser à l'écart.

<sup>575</sup> Jean-Yves Debreuille, « Poétique et politique chez Guillevic », *Les littératures catalani i francesa : postguerra i engagement, op. cit.*, p. 146.

peuples »<sup>576</sup>. Mais cette mobilisation de la poésie, qui va jusqu'à l'appropriation de la forme fixe dans les *Trente et un sonnets*, passe par la dépossession de sa propre écriture et entraîne le poète hors de ses « labyrinthes » et loin de ses « sources profondes ». La langue et la rhétorique font leur retour en force au détriment de la « parole de poésie ». Guillevic s'en expliquera plus tard et avouera s'être « trompé »<sup>577</sup> tant politiquement que poétiquement :

« ça a été un moment où j'ai versé dans l'erreur ; j'ai parfois confondu le poème et le tract. »<sup>578</sup>

« Mais ce que j'écrivais était faible, j'ai retrouvé par hasard l'autre jour certains textes, notamment un poème sur Lénine, un petit poème, qui commençait par :

*J'ai rencontré une pierre, Lénine,*

*Et je lui ai parlé de toi.*

C'était mauvais... »<sup>579</sup>

Le poème est porteur d'une historicité qu'il ne parvient pas à dépasser et sa compréhension reste liée à celle de la situation de sa production ou au climat de l'époque, c'est-à-dire propagande, mauvaise information et foi dans les idéaux d'un monde nouveau, ce que résume bien Guillevic quand il raconte comment Pablo Néruda, un jour qu'il était venu chez lui rue des Feuillantines, s'était amusé à crier « Vive Staline » dans le couloir de l'étage pour scandaliser les voisins<sup>580</sup>. Guillevic sera lucide et dira bien avoir obéi au primat de la langue et avoir « engagé »<sup>581</sup> sa poésie dans les procédés d'une rhétorique instrumentale :

« Je regrette cette période de sécheresse, et d'avoir publié certains textes, notamment dans *Gagner*.

[...]

Au fond, je savais bien que ce n'était pas ma voie, mais c'était un exercice »<sup>582</sup>.

Ce constat est sans appel à propos des *Sonnets* :

« Dans mon être conscient, j'avais plus ou moins fait mienne la fameuse 'langue de bois' ».

« [j'avais] avec les mots, les rapports qu'on en général les banals utilisateurs du langage ».

« Il est certain que le recueil que j'aime le moins, c'est *Trente et un sonnets*. Je l'ai écrit, en fait, en période de stérilité. Je me suis appliqué à l'écrire, comme si c'était, pour moi, un devoir »<sup>583</sup>

<sup>576</sup> *Idem*.

<sup>577</sup> Guillevic, « Une écriture du silence », entretien avec Philippe Guénin, *Les Lettres Françaises*, n°32, mai 1993, p. 27 : « [...] toute ma vie je me suis fait énormément trompé, j'ai même fait confiance à Staline, c'est vous dire combien je suis un benêt en ce domaine, je me suis trop trompé pour me permettre des prédictions, je veux être modeste ».

*Humour-Terraqué*, op. cit., p. 76 : « [...] j'étais mal informé, je me suis laissé prendre à la propagande. Les critiques de la droite, je ne voulais pas les entendre ; les crimes, je ne les ai pas connus suffisamment tôt. Nous vivions dans un monde tout à fait manichéen, ce qui est une aberration pour des partisans de la dialectique marxiste ! ».

<sup>578</sup> *Humour-Terraqué*, op. cit., p. 75.

<sup>579</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 58-59.

<sup>580</sup> *Humour-Terraqué*, op. cit., p. 76.

<sup>581</sup> Entretien avec Anne-Marie Mitchell, *Guillevic*, op. cit., p. 31 : « On n'engage pas sa poésie. On engage sa vie. Poésie engagée me fait penser à poésie engagée. Je n'écris pas en vue de. J'écris parce que j'ai besoin d'écrire ».

<sup>582</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 60.



« C'était un signe de ralliement, voire de soumission à la collectivité puisque, par le vers régulier, je retrouvais ce qu'on m'avait enseigné à l'école primaire d'abord, au collège ensuite. Une sorte de régression ! »

Le vers régulier est trop rassurant pour relever de cette aventure qu'est la poésie :

« Toutes les formes qui rassurent sont la faiblesse. C'est le grief poétique majeur contre l'engagement politique direct »<sup>584</sup>.

« [...] la forme fixe incite à écrire. Elle te donne un cadre, tu es sur des rails et tu vas ton chemin »<sup>585</sup>

Il conduit le poète à abandonner ses sources profondes et signifie une retombée dans le « journalisme » ou dans le « discours » qui ne correspond pas à la voix propre du poète :

« Il y a aussi tout simplement la monotonie du vers traditionnel qui me paraît bien dépassée, je l'ai essayé dans le sonnet, ça m'a permis de dire, évidemment des choses que je ne peux pas dire dans la vraie poésie. Je pouvais faire du journalisme dans les sonnets, ce que je ne pouvais pas faire dans mon langage à moi »<sup>586</sup>.

« Discours » ou « journalisme », donc, plutôt que la « langue du silence » :

« Une poésie verbale éloquente pour moi n'est pas de la poésie mais du discours. Le poème doit faire sentir qu'il fait parler le silence. Sinon c'est du bavardage. »<sup>587</sup>

Mais c'est qu'il n'était plus possible de risquer le silence qui aurait pu être pris pour un acquiescement ou interprété comme un accord tacite avec l'état du monde.

Durant cette période, il est donc net que la rhétorique revient en force. La langue prend le pas sur la parole ; la collectivité sur la singularité. Ce que constate Jean-Yves Debreuille :

« En excluant, en refoulant tout ce qui pourrait monter de lui-même, Guillevic accueille un langage, celui de sa communauté de langue et de valeurs, déjà pré-ordonné en discours, et par lequel il est parlé bien plus qu'il ne parle. »<sup>588</sup>

Ou ce que résume encore Serge Gaubert en glosant sur les titres de l'après-guerre :

*Gagner* : engager sa voix pour « gagner », la perdre peut-être [...].  
*Terre à bonheur* : Titre programme. Titre promesse. Messe [...].  
*Trente et un sonnets* : sonnet, forme fixe, prête à porter. Aragon, maître tailleur, fait l'article. Guillevic sur son « trente et un » se sens un peu « endimanché ».<sup>589</sup>

Ainsi, les poèmes de la « volonté de gagner » recourent plus à des stratégies langagières et à des procédés qu'à une réelle création novatrice et durable. Et le poète y abandonne sa nature profonde. Pour Aragon le retour à des formes fixes répondait non seulement au besoin de renforcer par la poésie une unité et une identité nationale, mais aller puiser dans les formes les

<sup>583</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic, Anne-Marie Mitchell, op. cit.*, p. 18.

<sup>584</sup> Henri Meschonnic, « Avec Guillevic », *Les Etats de la poétique*, P.U.F., Paris, 1985, p. 223.

<sup>585</sup> *Du menhir au poème, op. cit.*, p. 68.

<sup>586</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 77.

<sup>587</sup> Guillevic, « Une écriture du silence », entretien avec Philippe Guénin, *op. cit.*, p. 26.

<sup>588</sup> Jean-Yves Debreuille, « Poétique et politique chez Guillevic », *op. cit.*, p. 152.

<sup>589</sup> Serge Gaubert, cité par Jacques Lardoux, *Humour-Terraqué, op. cit.*, p. 77.

plus anciennes revenait à exhumer un patrimoine français qui devait réunir le peuple autour de valeurs communes. Ce retour correspondait également à son lyrisme le plus profond puisque l'enfant avait justement été marqué par ces rythmes. Mais il n'en est pas de même pour Guillevic pour qui la voix de 1954 passait par l'abandon de soi-même, voire par une forme de falsification. Le vers réguliers et la forme fixes du sonnet, contrairement à ce que dit Aragon de lui-même, ne sont pas aux sources profondes. Chez Aragon, en effet, la réponse à l'Histoire et la poésie de résistance sont un accomplissement personnel et témoignent, selon les commentateurs de son œuvre, du moment où il accepte enfin son chant : chez lui, « rien ne lui a été dicté de l'extérieur »<sup>590</sup> et la poésie engagée réussit parce qu'elle correspond aux tendances personnelles. En ce qui concerne Aragon, il s'agit de « relativiser le rôle que des conditions historiques, des 'circonstances', peuvent jouer sur l'émergence d'un besoin de lyrisme. Ce lyrisme doit aussi correspondre à des prédispositions personnelles, à des configurations psychiques particulières qui ne sont pas celles de tous les individus fussent-ils confrontés aux mêmes événements »<sup>591</sup>. Aragon, en effet, a mobilisé toute l'histoire de la poésie française, de Chrétien de Troyes à Hugo pour rassembler les lecteurs autour de ces grandes images de la nation. Les nombreuses références culturelles mettent en place une poésie du double langage hérité du « trobar clus » médiéval. Ceci favorise la circulation des textes pendant la guerre. On a pu parler d'une poésie de contrebande : chevaliers vermeils comme femmes aimées voilent et dévoilent les appels au combat. C'est une réponse géniale aux circonstances qui permet de déjouer la censure mais elle correspond également aux inclinaisons les plus intimes. En effet, depuis sa petite enfance, Aragon, puisqu'il est « né sous pseudonyme », baigne dans un univers où tout est dit à demi-mots, voilé ou déformé. Sa petite enfance est caractérisée par son flou romanesque et ressemble à un roman inextricable, sa mère se faisant passer pour sa sœur, sa grand-mère tantôt pour sa mère, tantôt pour sa mère adoptive, son père pour son parrain. Ce flou le conduira à exceller dans l'expression diagonale puis, selon la célèbre expression, dans le « mentir-vrai ». Contrairement à Guillevic, le souffle peut s'accomplir puisqu'il s'effectue à la rencontre des motifs personnels et des impératifs historiques. L'arme poétique ne se défait pas dans la trop grande conscience de son utilité et n'étouffe pas le sujet.

Ceci dit, ces poèmes qui relèvent de cette volonté de gagner, même s'ils constituent indéniablement une parenthèse dans l'œuvre de Guillevic, n'invalident pas pour autant notre propos dans la mesure où, par la suite, comme nous l'avons abondamment montré en

<sup>590</sup> Jean Albertini, *Non, Aragon n'est pas un écrivain engagé !*, éd. Paroles d'Aube, Grigny, 1998, avant-propos.

<sup>591</sup> Roger Navarri, « 'Être ou paraître', les enjeux existentiels du lyrisme d'Aragon », *Le sujet lyrique en question*, éd. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, n°8, 1996, p. 171.

accordant de la place aux propos du poète lui-même, Guillevic n'aura eu de cesse de les montrer du doigt comme ce qu'il ne faut pas faire d'un point de vue de la création, ne faisant ainsi que confirmer que, pour lui, le poème ne se construit que dans la parole de poésie. De plus, il nous semble que les poèmes eux-mêmes font l'aveu de leur faiblesse et ne sont pas dupes de ce retour peu fécond à la rhétorique.

Effectivement, ils ne sont pas exempts d'humour. Celui-ci peut être mis au service de la dénonciation politique comme c'est le cas dans « La vie augmente ». L'humour renforce la dimension argumentative du propos. Ce que souligne Guillevic lui-même :

« Il y a de l'humour là-dedans, c'est un bon poème politique »<sup>592</sup>.

Mais on peut aussi interpréter cet humour comme une mise à distance du propos :

« Des amis s'inquiétaient du danger de platitude poétique (des *Trente et un sonnets*), personnellement j'étais sensible à l'humour que je croyais déceler, à l'attitude anti-lyrique que je rencontrais. »<sup>593</sup>

La rhétorique revient également par le biais des relations intertextuelles ou hypertextuelles :

Comment font-ils tous ceux qui vivent dans le noir ?

[...]

Comment supportent-ils ces pénibles journées,

Les travaux, la misère et les heures données

A de petits soucis qui n'en finissent pas ?

S'ils n'ont pas l'avenir devant eux qui s'éclaire,

Et s'ils ne voient que tous les jours on fait un pas

Vers ce qu'ils ont bien dû rêver, vers la lumière.<sup>594</sup>

Ici, il est manifeste que Guillevic, tout comme l'avait fait Rimbaud dans « Les enfants », redistribue les grands procédés et les grands thèmes hugoliens des *Misérables* pour que la dénonciation des injustices soit immédiatement perceptible. Si l'argumentation gagne en efficacité, on ne voit plus dans ce poème que l'intertexte, et l'activité subjective qui a pu en être le fondement se voit complètement effacée, et ce d'autant plus que Guillevic, qui « ne conteste pas la grandeur de Victor Hugo » reconnaît malgré tout « qu'il n'est pas [s]on poète parce qu'il y a trop de discours »<sup>595</sup>. Le sonnet, en exhibant son héritage, se dit lui-même rhétorique et c'est comme s'il contenait sa propre critique et sa propre négation.

Il est aussi intéressant de constater que c'est la traduction qui a permis le retour à une parole originale et personnelle. Durant cette période, la traduction a été un « palliatif »<sup>596</sup> ;

<sup>592</sup> *Humour-Terraqué, op. cit.*, p. 56.

<sup>593</sup> Jacques Gaucheron, « Guillevic et l'art de la poésie », *Europe*, n°734/735, Paris, juin-juillet 1990, p. 80.

<sup>594</sup> *Trente et un sonnets, op. cit.*, p. 56.

<sup>595</sup> Guillevic, « Une écriture du silence », entretien avec Philippe Guénin, *op. cit.*, p. 26.

<sup>596</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 58.

« J'ai besoin d'écrire. Les périodes où j'ai moins d'inspiration, j'ai trouvé comme ersatz la traduction »<sup>597</sup>. Or, traduire revient à constater que forme et sens naissent simultanément, l'un stimulant l'autre, la forme aidant le sens à explorer ses possibles. Elle fait bien prendre conscience que la poésie est recherche. On ne traduit pas un résultat qu'il s'agirait de fétichiser, mais l'élan de la recherche, qui seul porte le sens, est un travail de mise au monde.

Et c'est avec *Carnac* que le poète revient à ses « sources profondes »<sup>598</sup>. Il est plaisant de constater que c'est justement en revenant au thème primordial et même natal qu'il retrouve la justesse première de son langage. La poésie ne se fait plus prescriptive et le sujet retrouve sa position de modestie et d'humilité dans le monde. Et l'écriture reprend ses droits.

---

<sup>597</sup> Guillevic, « Entretien avec Eugène Guillevic », *Marin Progreso, L'en-je lacanien*, n°1, 1/2003, p. 197.

<sup>598</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 61 : « *Carnac*, de toute façon, c'était le retour à tes sources profondes ? On le sent [...].

- Oui, fini le discours, c'était un retour à l'exploration ».



---

*Conclusion de la première partie : une critique de l'écart*

Ainsi, l'œuvre de Guillevic refuse l'idéologie d'une rhétorique tour à tour ornementale, déviationniste ou instrumentale et en interroge les soubassements linguistiques. Guillevic refuse une rhétorique inféodée à la logique du signe qui suppose tout un ensemble de dichotomies, entre le fond et la forme, le sujet et l'objet, le signifiant et le signifié, la connotation et la dénotation, la norme et l'écart, le passé de la langue et le présent (voire le futur) de l'écriture, le langage poétique et le langage ordinaire : en somme, entre le langage et la vie. Il se méfie de cette rhétorique, qui ne fait que réitérer des écarts quand le poème s'applique au contraire à les réduire et quand il faudrait ajouter le langage au réel. Mais cette simplicité (ainsi que toutes les formes selon lesquelles elle se décline dans l'œuvre – condensation, brièveté, densité, concentration, langage simple, allure conversationnelle du propos, blanc et silence, etc. –) si elle est manifestement un défi à une rhétorique dissociante, ne signifie pas pour autant l'absence de toute rhétorique. Elle témoigne et participe au contraire de la mutabilité de la notion. C'est ce que nous souhaitons montrer à présent, dans la deuxième partie de notre étude, en nous intéressant notamment à ces mouvements de concentration et de condensation et en constatant qu'ils correspondent à une rhétorique qui se définit en fonction de sa résistance.



**PARTIE II. POUR UNE RELITTERALISATION DE LA RHETORIQUE  
ou une rhétorique « pour prendre pied »<sup>599</sup>.**

---

<sup>599</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 140 : « \_ Il s'est agi depuis toujours / De prendre pied, // De s'en tirer / Mieux que la main du menuisier / Avec le bois ».





*Introduction de la deuxième partie*

Refuser une rhétorique qui se place du côté de la prolifération langagière n'est pas le refus de toute rhétorique. Raréfier et simplifier le langage ne correspond pas à une altération quantitative de la rhétorique mais à une altération qualitative. La poésie de Guillevic peut bien se vouloir plus claire et plus précise, c'est l'échange d'une rhétorique contre une autre.

Est-ce que c'est la réactivation ou l'actualisation de l'ancien modèle du simple ? C'est d'abord ce que nous nous demanderons puisque la concision, la concentration ou la réduction ne sont pas des termes étrangers à la rhétorique. Il ne s'agira pas de faire de Guillevic un auteur classique, mais simplement de constater que, le style simple, dans la mesure où il se situe au croisement de l'éthique et de la morale et puisqu'il se définit par les valeurs dont il se fait le porteur plutôt que par une sérialisation de caractéristiques formelles et esthétiques, a pu apparaître comme une réponse juste à la situation dans laquelle est « embarqué » le jeune poète et à laquelle il est tenu de répondre.

Ceci dit, nous verrons que cette recherche d'une écriture solide et dense n'est pas seulement à appréhender en terme de style simple mais qu'elle participe avant tout d'un retour à la matérialité du langage. Pour le dire autrement et de manière métaphorique, si la rhétorique est balayée, ce n'est pas parce qu'elle est exclue du poème, mais c'est dans la mesure où le grand langage est pris dans un mouvement qui chasse d'abord ses excès et ses joliessees pour aller jusqu'à le vider de sa tendance à signifier, jusqu'à ce point où n'apparaissent plus que ses assises. Le langage se libère ainsi d'une rhétorique du signe et de la prédominance du signifié. Le signe est renversé jusqu'à la limite de toute signification. Réduit à sa matérialité, le langage est alors un point d'appui pour le sujet en quête d'assises ; le poème, une chose parmi les choses du monde et, de fait, un fonds sur lequel « prendre pied » ou un point de résistance à la dissolution du monde, une forme contre l'indifférence de l'informe. Il devient une borne ou un repère dans le flou du monde, lui impose un ordre et l'écriture trace des contours dans la prolifération grouillante.

Ainsi le langage retrouve donc une force structurante. Puisque le signifié n'est plus premier, les signes sont rapprochés de leurs référents ; les différents éléments peuvent être convoqués dans le poème mais également, en se faisant incarné, le signe leur donne une matérialité et un poids concret. Donner corps au langage conduit à donner corps à la réalité. Nous verrons donc dans cette deuxième partie que la simplicité, quand elle consiste en un resserrement du poème sur lui-même, en sa concentration ou en sa condensation, n'est pas à interpréter comme un rejet total de la rhétorique, mais comme ce que nous pouvons appeler sa

relittéralisation. En se présentant comme un objet matériellement dense qui s'oppose aux excès de langage, le poème accroît son pouvoir de désignation littérale et atteint au réel lui-même.

---

## Chapitre 1. Le style simple ou l'entrée en résonance

### A. Le monde, entre rétractation et dissolution

Rappelons qu'au départ le rapport au monde n'a rien d'euphorique et qu'il est en proie à un mouvement perpétuel. Traversé par des forces qui effacent les contours des objets et des choses et qui les entraînent dans des mouvements de fusion et de dissolution, il est plongé dans l'informe. Tout y est mouvance, rien ne se distingue. Le monde tel qu'il s'offre dans les premiers recueils est donc particulièrement désordonné. Les choses deviennent imprécises et manquent de limite, ce que le motif du nuage illustre bien : il correspond à cette angoisse de la vaporisation et à cette impression générale de perte de structure et de cohérence : « Je suis comme l'eau / Qui doit obéir. / Je suis comme les nuages / Qui doivent aller et tomber en pluie »<sup>600</sup>. Dans l'horizontalité, tout se dissout. Il n'y a pas de limite nette entre les différents éléments. Le monde apparaît donc comme une prolifération grouillante. Et ces forces qui entraînent, non seulement brouillent les limites des choses, mais les privent de leur contenu pour faire surgir le vide et le néant en elles. Elles sont aussi un tourbillon qui les délite, non seulement de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur. Le vide se crée au cœur des éléments. Un néant diffus, tapi au cœur des choses, ne demande qu'à venir, comme dans l'océan : « contre un néant diffus / Tapi dans l'océan / Qui demande à venir »<sup>601</sup>. Celui-ci prive les choses de leur identité et de leur substance :

« L'unité, l'entité, l'identité qui fait la différence ne résiste pas à l'entropie qui est la loi du vivant ; chaque être, chaque objet est pris dans un vertige, habité par la peur de se laisser emporter, d'être dissous dans l'humus ou de devenir nuage. De retourner à l'informe. La conscience « traquée » - qui hante également les animaux et les choses - crie, hurle la terreur de ne pas savoir résister au tourbillon qui l'emporte hors d'elle, et l'éloigne de son nom. Le monde est composé de substances précaires à résistance variable : certaines instables, d'autres plus homogènes apparemment ; toutes menacées. »<sup>602</sup>

Ce mouvement de vide interne touche aussi bien la « chaise » de *Terraqué* qui « a son propre tourbillon »<sup>603</sup> que le vase de *Sphère*<sup>604</sup> :

Ce vase un peu dans l'ombre au bord de la fenêtre  
Qui voudrait t'entraîner dans d'autres tourbillons [...]

---

<sup>600</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 159.

<sup>601</sup> *Carnac, op. cit.*, p. 159.

<sup>602</sup> Serge Gaubert, « préface », *Art poétique, op. cit.*, p. 9.

<sup>603</sup> « Fait-Divers », *Terraqué, op. cit.*, p. 19.

<sup>604</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 74.

Dans *Etier*<sup>605</sup>, on constate encore que c'est en toute chose que ce tourbillon cosmique est enfoui :

Si tu n'étais pas une chose  
Comme sont les choses,  
  
Embringuée,  
Envrillées comme elles,  
Entourbillonnée, emportant  
Du tourbillon,  
  
Si tu n'étais pas, toi aussi, nourrie  
Par les galaxies, par les incendies [...]

Les choses peuvent bien avoir des consistances variables, elles finissent toutes par être prises par ces tourbillons. Ce principe universel de « vibration de la matière » crée donc un sentiment de vertige :

« Pour moi, la matière évidemment n'est pas quelque chose de mort, ce n'est pas la matière mécaniste du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle est vivante, nous savons qu'il se passe de grandes choses à l'intérieur de l'atome, nous connaissons Heisenberg et son principe d'incertitude, nous savons que cette table, cette chaise, tout ça bouge, tourne, nous sommes entourés de milliards de tourbillons... »<sup>606</sup>

Dès lors, le monde ne s'offre pas dans un rapport d'immédiateté et s'il s'agit bien de revenir au référent, force de constater que celui-ci est extrêmement mouvant et labile, comme le montre bien le poème « Arrière-plage » de *Terraqué* :

Arrière-plage  
  
Rocs, on vous guette – et votre soif  
Attise un vent plus dur que le toucher des vagues.  
Vous serez sable sec au goût de désespoir,  
Strié de vent.  
  
Bon pour litière aux coquillages,  
Que la mer pour la mort  
Jugea et rejeta.<sup>607</sup>

Le monde, dans les premiers recueils, est effectivement instable et tend à se rétracter. La référence est fuyante. Ces rocs ont beau être bien plus durs que d'autres matières, ils ne subissent pas moins les conséquences de ces forces. Eux aussi se délitent et tendent à se disperser, rendant la référence mouvante et difficile à saisir. Ils sont pris dans un mouvement de « désengagement progressif »<sup>608</sup> et se font de moins en moins précis. Leur érosion est inévitable et, au fur et à mesure de ce constat, le référent fuit le poème. En effet, dans les

<sup>605</sup> *Etier*, op. cit., p. 96.

<sup>606</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 82.

<sup>607</sup> *Terraqué*, op. cit., p. 61.

<sup>608</sup> Bruno Gelas, « Le 'travail' de concentration », *Lire Guillevic*, op. cit., p. 175.

premiers vers, est mise en place une situation actantielle d'opposition entre « on » et « vous » et les « rocs » peuvent être interpellés mais, très vite, ces marques déictiques s'amenuisent, se réduisent d'abord à la seule présence du pronom personnel « vous » et, à la fin du poème, sont totalement évincées du fait du recours à une proposition principale nominale dépourvue de toute marque d'énonciation : « Bon pour litière [...] ». L'ellipse du verbe indique ici une perte ontologique. Le système temporel montre aussi que les rocs perdent tout ancrage dans une référence : au présent de l'action en cours, succède un futur menaçant, et les deux passés simples du dernier vers annulent définitivement la possibilité de référence à une actualité particulière. Ce poème montre donc comment, par étapes, le référent, pris dans le flux destructeur du monde, tend à devenir inexorablement labile. L'analyse des déterminants conduit également à cette conclusion. En effet, si le début du poème se focalise sur plusieurs « rocs », la deuxième partie préfère parler au singulier, et l'absence de tout déterminant relatif au syntagme « bon pour litière », indique que l'objet s'absente. Le poète est confronté à la difficulté de la sujétion référentielle. Le monde échappe parce qu'il perd sa substance et cette dissolution générale s'accompagne d'une ouverture sur le vide de toute chose. Non seulement le monde est flou, mais en plus il s'ouvre sur cette puissance angoissante du néant, comme c'est le cas dans *Sphère*, où le motif de « la flamme »<sup>609</sup> illustre bien cette présence d'une « puissance enfermée » au cœur du spectacle du quotidien :

J'ai vu la flamme. Elle est partout,

Dans ce que je regarde  
Quand pour de bon je le regarde.

Elle y demeure et bouge  
A peine plus qu'un mot,

Dans le morceau de zinc, le panneau de l'armoire,  
Le crayon, la pendule et le vin dans les verres,  
Dans le pot de tabac, dans l'émail du réchaud,  
Le papier sur la table et le linge lavé,  
Dans le fer du marteau, dans la conduite en cuivre,  
Dans ton genou plié, dans tes lieux les plus cachés. [...]

Rappelons encore que cette sensation de dissolution générale est aussi liée au temps, qui est perçu comme la conscience de « Ce qui roule continuellement / Comme si c'était une condamnation. / [c]ela [qui ] coule vers un crible qui, lui, ne bouge pas [...] »<sup>610</sup>. Ce passage de la durée est ressenti comme un flux délétère. Ce flux du temps est ressenti comme un « viol » : « Tout autour de toi / Sur terre et dans les airs / Tu sens une vibration // Comme si le

<sup>609</sup> *Sphère*, op. cit., p. 51.

<sup>610</sup> *Etier*, op. cit., p. 154.

système solaire / Etait pris dans un engrenage / Qui le forcerait. // Mais attention : ce tremblement / C'est peut-être le passage, / En toi, du temps, // Ce viol qu'en général / Il pratique sur toi / Moins franchement »<sup>611</sup>. La durée est aussi perçue comme un flux inexorable qui entraîne malgré lui le sujet à une vitesse dont il n'a pas la maîtrise. Aussi intangible que le « vent » puisque « Des rapports sont là, / Entre vent et temps »<sup>612</sup>, ce « sauvage » « passage » « des heures »<sup>613</sup> le laisse démuné et lui fait perdre son intégrité : « Quelque chose coule / A travers mon corps // Comme un fleuve / Passe par une écluse, // Quelque chose / D'inattrapable // Et dont j'ignore / S'il me laisse des alluvions [...] »<sup>614</sup>. C'est un flux qui entraîne et qui traverse en délitant : « Passage de la durée : / Traversée / Qui égratigne [...] / Celui qu'elle traverse »<sup>615</sup>. La durée est donc un de « [c]es courants qui toujours / Passent à travers toi, // Emportent sans doute / Quelque chose de toi. // Quels qu'ils soient, ces courants // Sont drainés par le temps »<sup>616</sup>. Et ces méfaits de la durée vont jusqu'à prendre une dimension cosmique et universelle puisque, de ce point de vue, entre le sujet poétique et les êtres de la nature, se note une extrême solidarité : « dans la fleur [...] / [...] c'est vrai qu'on y a peur, / Surtout le jour, / De la durée »<sup>617</sup> :

Vieillir  
A dit à la rose le vent.

Tu sais : bientôt  
Quand je passerai par là  
Je n'aurai plus tes pétales  
A caresser.<sup>618</sup>

Si la feuille tremble  
A ton niveau  
Sur le noisetier,

Va savoir  
Si c'est à cause de la brise  
Que toi tu ne sens pas,

Si c'est à cause  
De son tremblement intérieur,

Parce que ce n'est pas facile  
D'être feuille, de durer –  
Combien de temps ?<sup>619</sup>

<sup>611</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 90.

<sup>612</sup> *Exécutoire, op. cit.*, p. 165.

<sup>613</sup> *Avec, op. cit.*, p. 111 : « Sauvage est le passage / Intouchable des heures ».

<sup>614</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 215.

<sup>615</sup> « Demain », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, pp. 260-261.

<sup>616</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 70.

<sup>617</sup> *Exécutoire, op. cit.*, p. 174.

<sup>618</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 22.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 89.

« Vient un moment / Où le chêne lui-même // Pense à la durée »<sup>620</sup>; et ce chêne n'est autre que « L'arbre qui se fait mal / A durer sous l'écorce [...] »<sup>621</sup>, « L'arbre qui meurt plus lentement »<sup>622</sup>. De même, les mouvements naturels tels que le ruissellement de la pluie, la montée attentive de la sève, ou la circulation secrète du sang sont aussi des flux qui précipitent vers la mort : « Le sang des corps / Est la sève du temps »<sup>623</sup>. La vie des corps équivaut à leur progression vers la mort : « Dessous la chair des femmes qu'il fait si bon toucher, / Il y a un squelette- »<sup>624</sup>. Si, au départ, le poète envie la résistance au temps inscrite dans la forme dure des objets, très vite, il se rend compte que la durée n'épargne pas plus les choses que le monde du vivant, et que celles-ci ont aussi une histoire et qu'elles ne sont pas exemptes de souffrances. Certes, cette « [...] brique, oubliée dans l'herbe pour durer », « comme tout objet dure, mais [...] meurt aussi indéfiniment de ne jamais mourir »<sup>625</sup> et, comme la pierre, elle se délite : « Le temps [...] peut changer [...] / [...] le roc en rocaïlle »<sup>626</sup>. Et la conscience de l'omniprésence de ce délitement peut se faire particulièrement douloureuse pour le sujet : « Pitié ! Toujours / Tu vois, tu touches // Dans le sable / De la pierre émietée - // Et cela te fait vivre // Une sorte de douleur / Universelle »<sup>627</sup>. Et les rocs, de même, s'angoissent « De savoir la menace / Et de durer. // Pendant que sur les bords, / De la pierre les quitte // Que la vague et le vent grattaient / Pendant leur sieste »<sup>628</sup>. Cette usure sensible et inéluctable atteint encore ces présences familières que sont, dans la poésie de Guillevic, les objets quotidiens, tels que ces « Assiettes en faïence usée / Dont s'en va le blanc [...] »<sup>629</sup> ou tels que cette porte pourrie aux gonds rongés de rouille : « La porte en bois mouillé / Au fond du jardin / Qui n'ouvrirait pas, // Elle en savait long / Sur les moisissures / Et le fer des gonds [...] »<sup>630</sup>. La porte est vidée de toute possibilité d'ouverture et le signe ne désigne plus qu'une matière putrescible.

Ainsi, dire le monde, c'est aussi se confronter au flux du temps qui entraîne inexorablement ; un flux intangible, synonyme de vieillissement et de déchéance pour le sujet poétique, de décomposition et de pourriture pour les êtres vivants, et de délitement et de dégradation pour les objets. Et si Guillevic passe pour un poète de l'objet et pour un poète qui

<sup>620</sup> *Du domaine*, op. cit., p. 72.

<sup>621</sup> *Terraqué*, op. cit., p. 66.

<sup>622</sup> *Etier*, op. cit., p. 93.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>624</sup> *Terraqué*, op. cit., p. 49.

<sup>625</sup> Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 241.

<sup>626</sup> *Exécutoire* ; op. cit., p. 164.

<sup>627</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 148.

<sup>628</sup> *Terraqué*, op. cit., p. 79.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>630</sup> *Exécutoire*, op. cit., p. 165.



se serait spontanément tourné vers le réel et vers l'univers sensible, à vrai dire, ce rapport au réel n'a rien d'euphorique. Au départ, le monde du dehors est donc présent comme une menace permanente. L'espace, horriblement vacant, suscite vertige et malaise ; l'univers aérien déclenche une réaction proche de la phobie et, le monde en général, et ce d'autant plus que rien n'échappe au passage de ces flux destructeurs, se caractérise par sa dissolution. La première expérience du monde, pour le sujet, est donc celle d'une douloureuse séparation et d'une confrontation vertigineuse au néant qui le prive aussi de son identité : « Moi, je n'ai pas de je »<sup>631</sup>.

### B. La réactualisation du style simple

On comprend donc pour quoi la critique a pu avancer l'hypothèse d'un retour au style simple. Effectivement, atteindre une expression dense, dure, claire et concise, sans affectation ni épithète ne correspond pas au refus de toute rhétorique. Concision, concentration et réduction ne sont pas des termes étrangers à l'histoire de la rhétorique mais relèvent au contraire de cette anti-rhétorique, qui n'en est pas moins une rhétorique, et qui est le style simple. Certes, parler de la notion de style au sujet de Guillevic peut *a priori* sembler paradoxal et en entière contradiction avec cette « parole de poésie », tant la notion paraît être porteuse de tout ce que Guillevic refuse dans la rhétorique, notamment une répétition formelle ou une application de procédés, qui supposent, bien souvent, une finalité esthétique. Malgré tout, le simple, pour Guillevic, n'est pas une hypothèse à complètement rejeter puisque, tel qu'il se présente à lui, il se situe au croisement de l'éthique et de la morale, voire de la philosophie, et se définit bien plus en fonction d'un ensemble de valeurs que selon une liste de caractéristiques formelles ou de procédés très précisément déterminés. Ce qui fait que, pour le jeune poète, il peut apparaître comme un point d'appui salutaire et comme une réponse à cette douloureuse conscience du monde que l'on ne saurait fuir en construisant un ailleurs :

[...] Tu ne déborderas pas.

Tu n'es pas rivière,  
Tu suivras ton cours.<sup>632</sup>

Il ne s'agit pas de dire que Guillevic veut imiter les auteurs du Grand Siècle, mais de voir que les anciennes notions d'*aptum*, de convenance et d'*adequatio*, que le style simple véhicule, sont réactualisées pour répondre à cette douloureuse exigence de réalité. Le style simple, qui

<sup>631</sup> Etier, *op. cit.*, p. 39.

<sup>632</sup> Présent, *op. cit.*, p. 151.

s'offre en héritage au jeune poète, lui permet d'entrer en « résonance » avec le monde et de trouver un langage qui puisse restaurer la possibilité d'un contact.

#### a) La question de l'atticisme guillevicien

La critique a déjà pu évoquer, au sujet de Guillevic, une forme d'atticisme<sup>633</sup> qui « réside[rait] dans cette nudité affichée des mots, ou encore, selon la célèbre expression, dans 'la sculpture du silence' »<sup>634</sup>. Son style « simple et laconique [...] postule[rait] une célébration implicite de l'atticisme »<sup>635</sup> :

« L'absence d'ornementation dans cette écriture pousse à rapprocher son style – toute proportion gardée – à celui d'un Lysias ou d'un Démosthène, par exemple, ces rhéteurs attiques reconnus pour la concision et la précision (l'efficacité) de leurs discours »<sup>636</sup>

Il est vrai que laconisme, minimalisme, sobriété ou restriction langagière ne sont pas sans rappeler ce modèle d'éloquence athénien, marqué par l'économie, par la correction et par une recherche de concision, ainsi que par une exigence de « clarté [...] s'opposant aux fascinations des beautés de détail »<sup>637</sup> ou autrement dit, à l'asianisme, qui reste caractérisé par l'emphase et par l'image, et qui exhibe, dans toute sa virtuosité, l'ingéniosité de l'orateur à jouer des ressources langagières. L'asianisme s'attache au plaisir des mots quand l'atticisme est associé aux notions d'équilibre, de rigueur et de mesure. D'un côté l'atticisme, impliquant clarté, naturel, pureté de la langue, harmonie économique des mots et des choses, de l'autre l'asianisme, obscur, affecté et virtuose, recherchant avant tout l'effet aux dépens de l'idée. Mais ce qu'il est intéressant de constater, c'est que parler d'atticisme, c'est envisager une rhétorique qui ne se réduit pas à des considérations formelles. En effet, l'atticisme, si on le dégage de « ce circuit axiologique » dans lequel la tradition littéraire l'a inscrit, si l'on se retient de chercher à savoir s'il faut faire de sa brièveté une élégante qualité<sup>638</sup>, ou au contraire la dévaloriser en termes de sècheresse et de pauvreté, en bref, si on dépasse, pour le définir, ces « fourvoiements esthétiques »<sup>639</sup> qui l'enferment dans une « réduction [...] au caractère serré, concis et clair, voire simple, avec même parfois l'idée d'une préférence pour ce type de

<sup>633</sup> Reynald André Chalard a évoqué à deux reprises l'atticisme de Guillevic. Dans « Poétique de Guillevic », *Lectures de Guillevic, op. cit.*, pp. 29-44 ; et dans « Guillevic et l'infini de la poésie », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, p. 69.

<sup>634</sup> Reynald André Chalard, « L'infini de la poésie » *La passion du monde, op. cit.*, p. 69.

<sup>635</sup> Roland D. Mpamé, « Guillevic : entre pauvreté et richesse : du style attique à la profusion de sens », *Notes Guillevic Notes II*, York University, Fall/Automne 2012, p. 35.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>637</sup> Bernard Dupriez, *Gradus Les procédés littéraires*, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, Paris, p. 90.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 74 : « Enfin, [l'atticisme] semble assez généralement entrer en harmonie avec le qualificatif d'élégant [...] ».

<sup>639</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 76.

style »<sup>640</sup> et, si l'on s'intéresse, à son origine, on se rend compte que, comme la rhétorique ancienne, il repose avant tout sur des considérations morales et sur des enjeux de « philosophie » et de « sagesse »<sup>641</sup>:

« Ce qui apparaît ici, c'est l'impossibilité, en rhétorique, de réduire les *styles* à de simples qualifications formelles ; l'asianisme et l'atticisme engagent bien plus qu'une esthétique : une politique de l'éloquence et même un mythe civilisateur »<sup>642</sup>.

Ce que rappelle Pétrone au début du *Satyricon*, lorsqu'il critique les auteurs influencés par l'Asie :

« [...] tous ces thèmes boursoufflés, et tout ce ronron de phrases creuses, à quoi servent-ils finalement ? [...] Pour dire toute ma pensée, ce qui fait de nos écoliers autant de maîtres sots, c'est que, de tout ce qu'ils voient et entendent dans les classes, rien ne leur offre l'image de la vie [...] Périodes mielleuses et mollement arrondies, bref, paroles et faits, tout est pour ainsi dire saupoudré de pavot et de sésame. [...] Il n'y a pas longtemps que ce bavardage ronflant et démesuré s'est de l'Asie abattu sur Athènes [...] »<sup>643</sup>

L'atticisme, au contraire, avait pour fondement des considérations d'ordre moral. Il ne résultait pas d'un ensemble de procédés mais participait de principes de vie :

« Le second style est l'attique : les Athéniens étaient plus réglés dans leurs manières de vivre : aussi sont-ils plus exacts, et pour ainsi dire plus modestes dans leurs discours »<sup>644</sup>.

Il résultait d'une adéquation entre le vivre et le dit. Fondement moral de l'atticisme que rappela encore Sénèque quand il l'associa à la recherche d'« une éloquence de la sagesse, sans excès aucun »<sup>645</sup>. Parler d'atticisme chez Guillevic revient donc à constater que la méfiance à l'égard d'une rhétorique ornementale n'entraîne pas l'éviction de toute rhétorique mais une commutation de ses valeurs et des critères la définissant ; l'atticisme étant plus défini par des critères d'adéquation à la vie plutôt que par des caractéristiques formelles. Il ne se réduit pas à une liste de procédés :

« Le sens de la justesse et de la mesure [...] est cette qualité esthétique qui rapproche la poétique de Guillevic au parfait naturel du style attique. »<sup>646</sup>

« La maîtrise et la mesure de l'expression, alliée à l'élégance du langage sont des traits à la fois stylistiques et moraux que ne cessent de prôner les orateurs attiques »<sup>647</sup>.

<sup>640</sup> *Idem*

<sup>641</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La rhétorique*, *op. cit.*, p. 119. L'atticisme appartient à l'origine à la « rhétorique ancienne, fondée sur la philosophie et la sagesse » et non sur des « préoccupations formelles ».

<sup>642</sup> Christine Noille-Clauzade, *Le style*, éd. Flammarion, coll. Corpus, Paris, 2004, p. 223.

<sup>643</sup> Pétrone, *Satyricon*, traduction de Roland Tailhade, Flammarion, Paris, 1981.

<sup>644</sup> Bernard Lamy, *La Rhétorique ou L'art de parler*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>645</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La rhétorique*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>646</sup> Roland D. Mpamé, « Guillevic : entre pauvreté et richesse : du style attique à la profusion de sens », *op. cit.*, p. 40.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 42.

## b) La question du classicisme

Cette recherche de clarté simple et dépouillée ainsi que ce vœu de pauvreté font également penser à une rhétorique classique et à son idéal du style simple. Et aussi surprenant que cela puisse paraître, il est intéressant de constater la proximité de l'œuvre de Guillevic avec la rhétorique classique, notamment avec celle d'un proche de Port-Royal, celle de Bernard Lamy, qui considère lui aussi la brièveté et l'exactitude comme des principes fondamentaux. Dans l'*Art de parler*, la rhétorique n'est plus envisagée comme un ensemble de procédés. « [S]es techniques rhétoriques sont caduques » et elle « ne prescrit pas des règles à mettre en application » :

« Les maîtres ordinaires de rhétorique donnent eux-mêmes cette vaine espérance à leurs disciples, qu'il leur suffira de comprendre les préceptes qu'ils donnent, et qu'après les avoir compris, il n'y a pas de sujet sur lequel ils ne puissent parler éloquemment. En quoi ils font voir qu'ils ne savent pas ce qu'ils se mêlent d'enseigner. »<sup>648</sup>

Bernard Lamy se sépare des principes des rhétoriques de Cicéron et de Quintilien. Sa rhétorique n'est pas non plus liée à des questions de décoration ou d'ornementation et ne demande pas « d'être revêtue d'habits magnifiques »<sup>649</sup>. Son principe fondamental est le naturel :

« [La rhétorique de Bernard Lamy] n'en finira pas de dénigrer les fleurs de l'éloquence comme autant d'artifices grossiers. Non seulement les rhétoriques sont des techniques inopérantes, mais leur idéal poursuivi s'avère le comble du vice. La nature enseigne la parole, et le naturel est sa véritable parure. »<sup>650</sup>

L'éloquence n'est plus considérée comme une priorité, « [celle-ci] ne domine pas les autres pratiques verbales »<sup>651</sup>, et Lamy se méfie de l'effusion qui écarte de l'objet, tout comme Guillevic, qui « [a] écarté l'emphase et la grandiloquence »<sup>652</sup>. De même, l'idéal classique de Bernard Lamy se situe contre une rhétorique qui se place du côté de la prolifération langagière :

« [...] c'est une grande faute que de dire plusieurs paroles lorsqu'une seule suffit. »<sup>653</sup>

La netteté est un principe impératif :

« Le second vice contre la netteté est un embarras de paroles superflues. »<sup>654</sup>

L'éloquence s'oppose à l'authenticité de la parole :

<sup>648</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>650</sup> Christine Noille-Clauzade, « Introduction » in Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>651</sup> *Ibidem.*, p. 17.

<sup>652</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>653</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 162.

« [La manière du style simple] ne demande pas les pompes et les ornements de l'éloquence, ni d'être revêtue d'habits magnifiques [...] elle veut que les habits qu'on lui donne soient propres et honnêtes [...] »<sup>655</sup>.

C'est une rhétorique qui émonde, redresse et contraint, pour que, « retranchant les paroles qui ne servent de rien [...] le discours [soit] court et net »<sup>656</sup>. D'ailleurs, c'est plus l'exactitude qui est préconisée que les figures :

« Car enfin, ceux qui écrivent ne peuvent ignorer que la liberté de recourir aux figures est souvent commode pour s'exempter de la peine de rechercher des mots propres qui ne se trouvent pas toujours. L'expérience fait connaître qu'il est plus facile de faire des figures, que de parler naturellement. »<sup>657</sup>

La concision doit être une ligne de conduite. Il faut ramasser « avec exactitude toutes les choses qui regardent la matière que l'on traite, il faut les resserrer [...], et faire un choix sévère de ce qu'il faut dire, et rejeter ce qui est superflu, [...] éviter les détours »<sup>658</sup>. Le discours doit être empreint de cette « brièveté si nécessaire »<sup>659</sup> pour rendre l' « ouvrage net et fort », le langage, « essentiel » :

« Pour éviter [...] de dire trop ou de ne dire pas assez, il faut méditer son sujet avec beaucoup d'application, pour s'en former une image nette, qui ait tous les traits qui lui sont propres et essentiels. »<sup>660</sup>

Et distillé :

« Dans le premier feu de la composition il ne faut point ménager ses paroles ; mais après qu'on a dit tout ce qu'on pouvait dire, il faut, s'il m'est permis de parler ainsi, mettre toutes ces paroles dans le pressoir pour en exprimer le suc, et en retrancher le marc. C'est-à-dire qu'il faut retrancher ce qui est inutile [...]. »<sup>661</sup>

Principe de distillation qui est aussi revendiqué chez Guillevic avec l'image de l' « alambic » :

Il faut aller  
[...] là où le centre  
Par moi s'établit.

Avaler l'alentour  
Et ses alentours.

Laisser fermenter.  
Se faire alambic<sup>662</sup>.

« Guillevic distillait les mots. Il pressait le jus de sa vigne. Il le laissait toujours reposer. Il tamisait plus tard sa cuvée dans un filtre très fin. Il déposait sur la page le noyau dur ». <sup>663</sup>

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>656</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>662</sup> *Requis*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>663</sup> Marianne Auricoste, *Guillevic, les noces du goéland*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 100.

Notons aussi que Bernard Lamy oriente l'ancien *aptum* vers la valeur de la justesse puisqu'il faut donner de « justes bornes »<sup>664</sup> au discours :

« Prévenons-nous donc de cette vérité que c'est la justesse qui fait la solide beauté d'un discours [...] »<sup>665</sup>

Ces principes classiques conduisent à faire une rhétorique qui se pense comme une « mise en œuvre naturelle, ou encore raisonnable, *normale*, de la pensée »<sup>666</sup>. Cette rhétorique, comme la poésie de Guillevic qui affiche un langage ordinaire, « se sert d'expressions naturelles » ; « l'on évite celles qui sont recherchées [...]. Ce n'est pas que pour se servir de termes naturels et propres, il ne soit besoin de travail ; mais il ne doit paraître »<sup>667</sup> :

« [...] un esprit élevé, solide, n'établit pas sa réputation sur des phrases, sur des expressions qui n'ont que le tour de rare. Pourquoi ne pas dire les choses d'une manière naturelle ? Pourquoi dire obscurément que nous devenons plus chers à mesure que nous sommes plus près de nous perdre ; pourquoi dire que quand on est vieux, et sur le point de mourir, on ménage davantage la vie ? Cette pensée est-elle si rare, si mystérieuse, qu'il la fallût ainsi envelopper [...] ? »<sup>668</sup>

Certes, il faut noter ici une grande différence par rapport à Guillevic. La pensée de Bernard Lamy postule en effet une antécédence de la pensée sur le discours et ce dernier n'est pas autrement perçu que comme le tableau que nous avons en tête, ce qui est bien entendu le contraire d'une parole de poésie qui est une aventure à la recherche de l'inconnu. Malgré tout, cette rhétorique qui pose en principe une adéquation fondamentale entre le dire et le dit, offre le principal mérite de ne pas se construire relativement à la notion d'écart :

« Il faut que les mots conviennent aux choses [...] »<sup>669</sup>. « L'on doit faire en sorte que le style ait des qualités qui soient propres au sujet que l'on traite »<sup>670</sup>.

C'est une rhétorique qui est avant tout un « art de parler » et non un art de l'écart.

« [...] on doit partout [...] faire consister l'esprit à dire des choses raisonnables, et à les dire d'une manière naturelle, en se servant de termes propres que l'usage a établis, sans en affecter d'autres. »<sup>671</sup>

Ceci confirme notre hypothèse d'une subrogation des valeurs définitoires de la notion chez Guillevic. Il n'y a pas absence de rhétorique, mais cette simplicité est à interpréter comme une rhétorique qui repose sur des valeurs différentes et qui se doit d'être avant tout nécessaire, simple, dans l'adéquation de ce qu'elle à dire, exacte et authentique ou, encore, précise et concise. Une rhétorique des figures, de l'écart et qui reposerait sur la dualité du signe, est

<sup>664</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 113.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>666</sup> Christine Noille-Clauzade, « Introduction » in *La rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 15.

<sup>667</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 186.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 355.

remplacée par une rhétorique forte de son peu de mots et de sa rigueur. Ainsi sans doute s'explique la bienveillance à l'égard des classiques et des préclassiques qui est manifeste dans les « Remarques sur le texte de Pierre Daix » puisque, dans ces notes, Guillevic constate son inscription dans une tradition de la poésie française qui va de Scève à Mallarmé en passant par Malherbe, Du Bellay et La Fontaine. On comprend mieux le fait que Guillevic puisse se revendiquer à la fois de Rimbaud et de La Fontaine :

« [...] mais il y avait surtout La Fontaine. J'ai toujours considéré La Fontaine comme un grand maître de la poésie française, je veux dire de l'écriture poétique. Pour moi c'est le plus grand manieur du langage avec Rimbaud ; ça peut étonner, mais à cet égard, je les mets tous les deux sur le même plan. »<sup>672</sup>

Si Guillevic se réclame de Rimbaud, c'est parce que lui aussi refuse une rhétorique associée à la notion de codes qui feraient que l'on s'écarterait du monde et que le poème ne se construirait pas dans l'adéquation avec le réel ; l'impératif de ces codes de langage prendrait le pas sur les exigences du réel. Dans ce sens, bien entendu Guillevic « subvertit les codes » :

« Les références quasi obligées à Rimbaud dans tout discours sur la poésie, qu'il soit tenu par les poètes eux-mêmes ou la critique, montrent [que] la langue de la poésie est tenue pour une langue à part, une langue qui « subvertit les codes », selon le stéréotype en vigueur. Parmi ces codes, évidemment, celui de la rhétorique. »<sup>673</sup>

Mais ce n'est pas pour autant qu'il refuse toute rhétorique. Ce qu'implique bien l'admiration pour La Fontaine et pour les fables :

« [L'œuvre de Guillevic] se [tient] rigoureusement à sa place, selon les critères anciens, selon la règle tacite de La Fontaine, à l'écart de tout effusionnisme, dans la *dignité* »<sup>674</sup>.

Ainsi, on pourrait rapprocher Guillevic de ces auteurs du vingtième siècle qui, en s'engageant loin du surréalisme et en se désolidarisant des esthétiques romantique et symboliste, se sont placés dans une famille « néo-classique »<sup>675</sup> et dans une tendance correspondant à la filiation des poètes artisans du langage, pour qui le mysticisme poétique reposerait uniquement sur une certaine organisation de la matière verbale, et ce à des fins morales. On pourrait donc rapprocher Guillevic de cette filiation qui s'étendrait de Scève à Ponge, en passant par Malherbe, Mallarmé, Follain ou Tortel. Une famille que l'on pourrait appeler les classiques, dans la mesure où, même s'ils écrivent sans se soumettre à des contraintes formelles préétablies, ne s'imposent pas moins des règles pour chaque poème, à la manière de Ponge, qui se plaçait dans l'héritage de Malherbe, ou de Tortel, que sa passion

<sup>672</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 35.

<sup>673</sup> Joëlle Gardes Tamine, « Pour une rhétorique de la poésie », *Semen* [Online], 24 | 2007, Online since 25 January 2008, connection on 15 March 2013. URL : <http://semen.revues.org/5893>.

<sup>674</sup> Gil Jouanard, « Mine de rien », *L'expérience Guillevic, op. cit.*, p. 203.

<sup>675</sup> Jean-Louis Allier, *Essai de codification de la poésie contemporaine, dite aussi néo-classique*, éd. Jean-Louis Allier, 1999.

pour Mallarmé a engagé sur des chemins qui, loin du surréalisme dominant, insistaient sur la nécessité d'une rhétorique, soit du type de celle de Maurice Scève, soit inspirée de celle des poètes du dix-septième siècle. De même avec Guillevic, nous sommes en face d'une œuvre adossée à l'idéal du style simple ; il n'est plus question d'une « conception du style comme registre de formes et de procédés » ; il ne s'agit plus d'un style qui « s'entendrait [...] comme étiquette désignant une liste de tours et de figures dont l'extension serait notifiée dans les traités » et il n'est pas à entendre comme « une division régulée, étroitement surveillée, éminemment normée »<sup>676</sup>. Il gagne en motivation philosophique au détriment d'une précision vertigineuse de ses composantes. Il a la possibilité de se situer conjointement avec une éthique ; « la notion de style s'enracine [...] dans une philosophie du monde (et du rapport au monde) »<sup>677</sup>. Ce qui fait que nous pouvons aussi dire que, refuser une rhétorique dissociante et s'en méfier, revient à réactualiser une rhétorique d'avant le dix-huitième siècle qui préconisait le style simple et qui se situait à un carrefour éthique, philosophique et moral. Ce qui est à l'œuvre, chez Guillevic, c'est donc la possibilité d'une rhétorique qui retrouve une qualification morale et philosophique qui était celle d'avant que « la rhétorique tardive (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>) tourne à la nomenclature formelle, réduisant les styles à des corpus particuliers de tournures et même seulement de langue, de lexique », avant que, « rompant avec la motivation philosophique antique de la notion [de style], la rhétorique en vien[ne] à produire de simples listes de termes [...] »<sup>678</sup>. Ce qui est à l'œuvre, c'est donc la résurgence de cette « ancienne rhétorique », que Christine Noille-Clauzade s'est efforcée de repenser et de conceptualiser ; cette ancienne rhétorique qui, selon elle, est celle à laquelle s'attachait une ancienne critique qui n'était pas normative et qui ne cherchait pas à construire un répertoire de règles auxquelles se serait soumis le texte ; une ancienne critique qui ne réfléchissait pas seulement au niveau du sens du texte, mais au niveau de son insertion épistémologique, morale et politique dans le monde.

### c) La Troisième République et la nostalgie du simple ?

Guillevic est donc marqué par un goût du style simple. Et celui-ci, non seulement lui a été transmis par ses lectures classiques, mais également, sans doute, par l'école de la Troisième République qui reste essentielle dans la construction du poète et qui, bien qu'elle

<sup>676</sup> Christine Noille-Clauzade, *Le style*, éd. Garnier Flammarion, coll. Corpus, 2004, p. 27.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>678</sup> Christine Noille-Clauzade, *Le style, op. cit.*, p. 34.



soit restée partagée entre la logique scientifique et le génie français, a malgré tout érigé en principe le style simple<sup>679</sup>. Certes, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, on peut dire que la mort institutionnelle de la rhétorique est confirmée. Cette dernière n'est plus enseignée dans les classes. Le dix-neuvième l'a vu peu à peu décliner et ses trois dernières décennies l'ont fortement désarticulée jusqu'à la faire disparaître de l'enseignement secondaire<sup>680</sup>. On s'en est libéré car « elle donnait censément une éducation artificielle, et non pas substantielle »<sup>681</sup> :

« La pédagogie traditionnelle fondée sur les langues anciennes vécut quelques années de sursis, jusqu'en 1880, où Jules Ferry propose au Conseil supérieur de l'Instruction publique de réformer le baccalauréat, les méthodes et le plan d'études, en ayant pour principe de substituer 'aux procédés *a priori*, à l'abus des règles abstraites, la méthode expérimentale qui va du concret à l'abstrait et déduit la règle de l'exemple' »<sup>682</sup>.

En 1902, sa disparition de l'enseignement secondaire est entérinée lorsque la classe de rhétorique est débaptisée pour prendre le nom de classe de Première<sup>683</sup>. Et ceci a des conséquences sur les exercices d'écriture demandés aux élèves. L'école de la Troisième République cherche à appliquer les préceptes de Jules Ferry qui avait recommandé de mettre les leçons de chose à la base de tout. C'est un impératif de rigueur scientifique qui avait été exigé et c'est une philosophie et une pédagogie qui avaient été engagées, « qui, allant du concret à l'abstrait, des choses aux idées, renversaient l'esprit classique, faisant de la déduction l'instrument du vrai et la méthode souveraine »<sup>684</sup>. L'esprit scientifique devient un modèle aussi pour l'enseignement des lettres et les élèves sont amenés à pratiquer une écriture de la neutralité dans leurs exercices. L'enseignement du français prend les sciences pour modèle. Les exercices d'écriture exigent de plus en plus des qualités de démonstration et font de plus en plus appel à une pratique de la neutralité. Les exercices rhétoriques, comme les narrations, les discours et les lettres sont au contraire de moins en moins pratiqués car jugés stéréotypés. L'importance, au lycée, est accordée à l'exercice de la dissertation au détriment des exercices d'écriture relevant du discours. Dans l'exercice du discours<sup>685</sup>, les élèves

<sup>679</sup> Nous renvoyons à ce propos à Bury, Mariane, *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, Paris, 2004.

<sup>680</sup> Antoine Compagnon, « Eclipse de la rhétorique », *Histoire de la rhétorique, op. cit.*, p. 1216 : « Il fallut en fait une trentaine d'années, de 1872 à 1902, pour l'éliminer entièrement de l'enseignement secondaire, partant, de la culture générale des Français ».

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 1219.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 1217.

<sup>683</sup> L'enseignement de la rhétorique est en déclin tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle. En 1832, c'est un sujet théorique qui est donné pour la première fois à l'agrégation de lettres. En 1840, l'explication de texte est introduite dans les épreuves du baccalauréat. En 1880, la rhétorique disparaît de l'enseignement secondaire. En 1902, la classe de rhétorique est débaptisée pour prendre le nom de classe de 1<sup>ère</sup>.

<sup>684</sup> Antoine Compagnon, « Eclipse de la rhétorique », *Histoire de la rhétorique, op. cit.*, p. 1218.

<sup>685</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 68 : « On avait lu en classe – ce devait être en seconde ou en première – l'hymne de Chanteclerc au soleil ; notre sujet était : l'hymne du hibou à la nuit. »

pouvaient imiter un style, ou s'en créer un, contrairement à la dissertation qui réclame un style neutre. On enseigne donc un effort de neutralité. De plus, l'explication de texte, introduite en 1840 dans les épreuves du baccalauréat, est une pratique qui se répand et qui tend à être entérinée. L'accent est mis sur les textes, leur lecture, leur préparation, leur explication. Ce qui implique des pratiques nouvelles et notamment l'attention pour le détail textuel :

« En ce qui concerne la méthode philologique du traitement du détail textuel, c'est une innovation de l'école républicaine »<sup>686</sup>.

La rhétorique tend donc à être éclipsée au profit de la stylistique. La rhétorique se réduit aux figures et à leur repérage. Ainsi, on comprend pourquoi on a pu parler d'une éclipse de la rhétorique dans l'enseignement sous l'école de la Troisième République. Elle n'est plus enseignée de manière officielle.

Malgré tout, la situation reste complexe et l'école de la troisième République, en pratique, reste partagée à l'égard de la rhétorique. Ce qui fait que, même si la rhétorique a fini par disparaître des programmes, « certains de ses contenus sont repris sous une forme ou sous une autre par d'autres disciplines, notamment le français et la philosophie, et par l'enseignement primaire, avec notamment la récitation », ce dont témoigne bien le poète :

« J'ai été déterminé par La Fontaine, par les récitations que l'on apprenait à l'école. Même aujourd'hui, mon maître n'est ni Hugo ni même Mallarmé, avec son hermétisme volontaire, mais La Fontaine à qui j'ai dédié mon *Art poétique* »<sup>687</sup>  
 « Mon grand maître est celui auquel j'ai dédié mon *Art poétique* : La Fontaine. C'est lui qui m'a appris à écrire, en somme. Je l'ai appris par cœur à l'école primaire et il n'a cessé de modeler mon écriture. »<sup>688</sup>

« Je vous l'ai dit : j'ai toujours su que j'écrirais et je me suis toujours intéressé à ce qui est écrit. Aux récits. Aux récitations. Les récitations, c'était les fables de La Fontaine : *Le Corbeau et le Renard*, *Le Chat, la Belette et le petit Lapin*, *Le Laboureur et ses Enfants* et la très belle fable de *La Mort et le Bûcheron*. Elle m'a beaucoup frappé ! »<sup>689</sup>.

Les sciences ne sont pas le seul modèle d'appréhension du monde. Et surtout, la Troisième République a aussi pour mission de promouvoir la langue française. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans l'idéal républicain et bourgeois, l'ambition scolaire envisage en effet de faire apparaître un « français national » :

« La troisième République avait réussi cette horreur de faire disparaître les provinces. »<sup>690</sup>

« Elle avait vraiment réussi cette opération menée déjà contre les Girondins. Elle avait jacobinisé la France.

<sup>686</sup> Christine Noille-Clauzade, *La rhétorique et l'étude des textes*, Ellipses, Paris, 1999, p. 9.

<sup>687</sup> *Humour-Terraqué*, op. cit., p. 14.

<sup>688</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 77.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 63.

C'est bien ce que raconte Pierre Jakez Héliaz : l'ambition des gens, en Bretagne, c'était d'apprendre le français pour devenir 'quelqu'un', avoir une situation. »<sup>691</sup>

« [...] la troisième République radicale-socialiste a réorganisé l'instruction publique, gratuite et obligatoire en primaire, facultative et réservée aux latinistes à partir du lycée.

*L'enseignement du français* a été, avec l'algèbre, une pierre angulaire de l'idéologie laïque, nationaliste, bourgeoise et égalitaire, transmise par la République à l'ensemble des citoyens *via* la jeunesse : suprématie (jacobine et urbaine) de la langue française sur les patois paysans, mais aussi mythification de la littérature en patrimoine national, gardien des valeurs séculaires que la république française a voulu enraciner dans son passé. »<sup>692</sup>

C'est un goût français qui est transmis aux élèves dès l'école primaire. De même, chez Guillevic, la langue française apparaît comme sacrée. Guillevic a été scolarisé en Bretagne et en Alsace, régions où l'école avait justement cette mission particulière de valoriser le français contre le breton et l'alémanique<sup>693</sup>. Guillevic, qui a toujours été scolarisé dans des régions où le français n'était pas la langue du peuple et où cet enjeu était crucial<sup>694</sup>, a pu être sensibilisé à ce mythe de la langue française :

« En fait je ne la connais pas [la langue bretonne], puisque dans mon enfance que j'ai passée en Bretagne jusqu'à l'âge de douze ans, il était interdit de la parler dans les écoles – défense de parler breton et de cracher par terre, c'est bien connu -, et puis mes parents voulaient que je sache bien le français [...] »<sup>695</sup>

« Le français était pour moi, déjà, une langue hiératique, réservée aux fonctionnaires, aux notables et à l'instruction – chose à mes yeux sacrée. Les paysans ne parlaient pas français. A l'école publique, il était interdit de parler breton (et de cracher par terre). Voilà que ces récitations me révélaient une langue encore différente : le hiératique dans le hiératique. »<sup>696</sup>

Et la langue française est associée un idéal de simplicité et, corrélativement, à la valorisation d'un héritage classique. Puisque la Troisième République veut faire la promotion de la langue française, elle revient et se réfère au moment où la langue a été fixée, c'est-à-dire aux seizième et dix-septième siècles. Elle en fait un âge d'or de la langue française. Et malgré la

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>692</sup> Christine Noille-Clauzade, *La Rhétorique et l'étude des textes*, op. cit., p. 9.

<sup>693</sup> Cet enjeu a été crucial pour Guillevic. Même si l'instituteur de Ferrette connaissait mal le français. *Vivre en poésie*, p. 61 : « L'instituteur de Ferrette ! J'en savais beaucoup plus long que lui. Il connaissait quand même un peu de français mais il n'existait pas. »

<sup>694</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 32 : « A Saint-Jean Brévelay, en Bretagne, le français était une langue réservée à des éléments un peu hétérogènes, c'était une langue de culture, par opposition au demotique ... donc pour moi quelque chose d'un peu à part, d'un peu hiératique ... et c'est sans doute ce qui m'a poussé très jeune, vers huit ou neuf ans, à écrire des espèces de vers qui étaient des bouts-rimés, à la manière, me semblait-il, de ce que j'apprenais en classe, qui était surtout du La Fontaine, j'avais déjà avec le français un rapport un peu particulier. » *Choses parlées*, op. cit., p. 32. « Quand j'arrive en Alsace, dans le Haut-Rhin, personne ne parle français, sauf quelques rares bourgeois. Les autres ne parlaient pas allemand non plus d'ailleurs, ils parlent leurs dialectes. A Ferrette dans le Sundgau c'est l'alémanique. L'alémanique est une vraie langue, pas un patois. Une langue qui est parlée à Fribourg, à Bâle, à Altkirch ... ».

« [le] français qui restait une langue de culture, et que les élèves ne parlaient pas entre eux ... » *Choses parlées*, op. cit., p. 33.

<sup>695</sup> *Choses parlées*, op.cit., p. 19.

<sup>696</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 30.

perte de vitesse qu'elle a subie dans la deuxième moitié du dix-neuvième, c'est une rhétorique classique qui est de nouveau vivace et qui est érigée en exemple. Et pour cela, on loue les auteurs du Grand Siècle. On les érige en exemple. On loue le génie français qui repose sur un imaginaire du français essentialisé. Les enjeux de l'école de la Troisième République par rapport à la langue française font ainsi penser à ceux du Grand Siècle marqué par la volonté d'affirmer « la précellence de la langue française, en dénigrant, de manière partisane, italien et espagnol, langues sœurs et donc rivales »<sup>697</sup>. On justifie cette précellence du français qui cherche à éliminer les autres langues, les patois et les dialectes de manière historique, en se comparant à ce qui se passait au Grand Siècle où, non seulement le français entraînait en rivalité avec les langues des pays voisins, mais également avec le latin. Guillevic a d'ailleurs toujours reconnu sa dette à l'égard de cette école de la Troisième République :

« Ce qui compte pour moi, c'est l'école primaire. J'ai l'impression de n'avoir plus rien appris par la suite. [...] Je suis un fils de la Troisième, qui, avec tous ses défauts, notamment le colonialisme et le centralisme, était quand même une république et une démocratie [...] »<sup>698</sup>.

Et, de manière générale, on peut dire que les manuels et les arts d'écrire de l'époque affichent une préférence inconditionnelle pour le style simple, qui n'est pas en opposition avec l'exigence de neutralité imposée à l'écriture et puis, c'est aussi celui du Grand Siècle qui est valorisé puisque c'est celui où la langue française s'est imposée. Le simple est une valeur première. Dans les descriptions du bon style des manuels, elle reste le critère déterminant par excellence. La simplicité est un enjeu important dans la transmission des règles de l'écriture. L'idée de ce style simple reste malgré tout au cœur de l'enseignement sous la Troisième République. Il est même présenté nostalgiquement comme un idéal.

Un style soigneusement construit et émondé est recommandé et enseigné, comme le montre de manière particulièrement emblématique ne serait-ce que le sommaire de l'*Art d'écrire* d'Antoine Albalat. La sixième leçon, intitulée « la concision du style », se résume de la manière suivante :

« Procédés pour acquérir la concision – Surcharges et mots trop nombreux – Locutions vicieuses – Prolixité – Sobriété – Condensation – Accumulation et répétition de mots – Emploi des auxiliaires avoir et être [...] »<sup>699</sup>

Et ces recommandations vont de paire avec une méfiance à l'égard des figures :

« On ne cherchera, dans ces écrivains, ni effort d'écrire, ni antithèse savante, ni sublimité de métaphores, ni création de mots, ni choc pittoresque, ni surprises, ni ajustage, ni cette profondeur de science, d'effets, de volonté [...] ».

<sup>697</sup> *Histoire de la rhétorique, op. cit.*, p. 675.

<sup>698</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 68.

<sup>699</sup> Antoine Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Armand Colin, Paris, 1899, sommaire.

---

Mais on trouvera chez eux tout ce qui se transmet par instinct, tout ce qui fournit l'inspiration tranquille, l'ensemble des qualités de bon sens, de clarté, de finesse, d'équilibre qui font un ton général. »<sup>700</sup>

On se méfie du dogme de l'expressivité ainsi que de la rhétorique de l'impressionnant. On préfère une grande et respectable modestie des moyens et on se méfie des sentiments, dans la lignée de Pelissier :

« Le style simple est modeste et sans prétention : des mots qui semblent s'être mis à la place qu'ils occupent [...] ; beaucoup de réserve dans l'emploi des figures, peu de hardiesse dans les tours, rien qui frappe, étonne ou surprenne ; voilà ce qui le constitue [...] »<sup>701</sup>.

On préconise un style apparemment non recherché et la qualité de l'ornement paraît comme secondaire pour les professeurs ; une telle promotion de la simplicité et de la clarté porte en elle la méfiance envers les figures. Cet esprit à la française est également bien résumé par Gustave Lanson qui met l'accent, en conclusion de son ouvrage, sur le fait qu'on n'a pas besoin d'un langage ornemental mais qu'il s'agit d'atteindre un langage limpide :

« Regardons, nous, pour notre usage, du côté des bonnes proses, limpides, où les mots ne servent qu'à la pensée : c'est là que nous trouverons un travail qui ne nous dépasse pas [...] »<sup>702</sup>.

Un « travail qui ne nous dépasse pas » : voilà très certainement ce que Guillevic retient de cet enseignement du simple.

Et surtout, si cet enseignement du simple peut aussi toucher le jeune poète, c'est parce que ce goût du simple se construit en réaction à la littérature du siècle des romantismes et des symbolismes. On sait combien la relation de Guillevic aux Romantiques est complexe et à nuancer<sup>703</sup>. Si ces auteurs ont pu le fasciner et s'il a pu commencer par recourir à leurs procédés<sup>704</sup>, très vite, il se rend compte que leurs positions ne font que réitérer cette impression d'écart avec le monde et il nous semble que le discours du simple a aussi dû trouver un écho chez lui. L'éloquence du siècle précédent se complait trop aux idées générales et de vaste envergure qu'elle élargit et enfle encore. L'éloquence romantique a eu tendance à faire de vastes synthèses. Du haut de son promontoire, le sujet romantique ne voit pas dans le détail ; son œil mélange tout et se laisse attirer par de grands ensembles. Au contraire, au début du vingtième siècle, on préfère les petites scènes de La Fontaine qui

---

<sup>700</sup> Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, op. cit., p. 298.

<sup>701</sup> Augustin Pelissier, *Principes de rhétorique française*, Hachette, Paris, 1867, p. 273.

<sup>702</sup> Gustave Lanson, *L'Art de la prose* [1909], La Table Ronde, 1996, p. 345.

<sup>703</sup> A ce propos, nous renvoyons à Reynald André Chalard, « L'infini de la poésie », *Guillevic : La passion du monde*, op. cit., pp. 69-83.

<sup>704</sup> Nous renvoyons à ce propos aux *Carnets* (in *L'Expérience Guillevic*) ainsi qu'à *Lieux communs* suivi de *Van Gogh*.

éclaircent un détail et dans lesquelles l'œil ne se perd pas dans l'immensité. On ne veut plus des tableaux romantiques :

« [...] à la rhétorique et à l'imagination romantiques s'oppose une forme plus sobre, plus concentrée. Au lieu de peindre et d'émouvoir par de vastes tableaux et des effusions prolixes, on ne garde que des images et les accents essentiels. »<sup>705</sup>

Le style simple qui valorise les scénettes de La Fontaine aux emportements dans le fleuve de l'éloquence contribue à faire des strophes des « petits formats » où « l'oppression du monde se fait moins grande »<sup>706</sup>. Le début du 20<sup>ème</sup> siècle réagit contre la littérature du 19<sup>ème</sup>, jugée comme décadente. Débat dont témoigne Guillevic :

« Quand j'ai passé mon bac, il y avait trois sujets, un m'intéressait particulièrement, c'était la définition du romantisme. J'ai pensé : 'je ne connais pas l'opinion de mon correcteur, prenons la lecture commentée de Corneille.' »<sup>707</sup>

On refuse la littérature perçue comme malade et dispersante du romantisme. On ne veut plus non plus de sa bigarrure romantique, de son pittoresque ou de sa polychromie. Ceux-ci apparaissent comme artificiels et ajoutés quand prime l'unité de l'œuvre et de sa forme. Une forme d'esprit rationnelle s'oppose au chaos de l'infini. Ce retour au simple se construit effectivement dans une opposition radicale avec le Romantisme pour qui la poésie se confond avec le cosmos illimité et qui n'hésite pas à quitter l'ordre de l'humain pour fusionner mystiquement avec une transcendance, quitte à entraîner le désespoir des hommes et à creuser ce sentiment d'insatisfaction dans le monde. Et il est vrai que, aux yeux de Guillevic, ce discours romantique pourrait aussi ouvrir le poème à l'imaginaire ou, pire, à des égarements intellectuels. Il lancerait l'esprit à la recherche d'une signification d'ordre sentimental ou métaphysique. Mais ceci participerait de cette labilité du monde. Et, surtout, le monde extérieur apparaît dans son irréductible étrangeté. Il existe pour lui-même en dehors du sujet. Il résiste désormais aux prises d'une intentionnalité quelconque<sup>708</sup> ainsi qu'à la projection d'un état d'âme. Le placage des sentiments de l'homme sur la chose n'est plus possible puisque, s'il peut y avoir des roses, chez Guillevic, celles-ci ne pensent plus à être des roses<sup>709</sup>. « Se dépendre de soi-même, de la complaisance en soi. Voir le monde en lui et non *par rapport* à soi, [et non] comme une projection de soi-même »<sup>710</sup>, recommande Guillevic qui rejette cette conception idéaliste qui n'accorde pas d'être réel au monde concret extérieur

<sup>705</sup> Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises*, Larousse, Paris, 1924, p. 243.

<sup>706</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 183.

<sup>707</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 69.

<sup>708</sup> Stephen Winspur, *La poésie du lieu, Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, éd. Rodopi, Amsterdam, 2006, p. 14.

<sup>709</sup> Henri Meschonnic, « Avec Guillevic », *op. cit.*, p. 168 : « [...] pas de placage de l'homme sur la chose. Plutôt des exercices de l'absence : 'Des roses / Qui ne pensent pas / A être des roses.' »

<sup>710</sup> Guillevic, « Carnets 1923-1938 », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 133.

au sujet. Et ce rêve de puissance des romantiques qui se traduit également par une volonté prométhéenne de transformer le monde, se heurte encore à l'ampleur de ces désastres de l'*hybris* contemporaine que sont les « charniers » des camps<sup>711</sup> ou les « trusts » financiers<sup>712</sup>. L'écriture romantique ne semble donc pas appropriée quand il faut donner à l'homme les moyens de trouver sa place dans le monde et quand il ne peut plus être question de transcendance. La parole ne peut plus se perdre dans l'illimité. Il ne s'agit pas de sortir hors de soi vers l'ineffable, mais bien de se recentrer vers le propre de l'homme. Il ne faut plus compter sur une existence métaphysique extérieure à la perception et à la condition humaine. Même si la parole de Guillevic avoue être tentée par « ce besoin d'infini / Qui fait bouger la mer », elle ne cherche pas à s'en aller mais à demeurer. Le poète « ne pense pas au port / Pour le voyage, le départ, / La grande mer. // Il rêve au port / Pour bien sentir la terre, / Pour s'accrocher à elle »<sup>713</sup>. Il ne désire pas l'utopie comme un ailleurs imaginaire plus beau. L'éloquence des Romantiques ainsi que leur abondance rhétorique revient à se laisser aller à ces flux qui délitent contre lesquels doit s'opposer le poète :

« Trop facile, tout ça. Il ne faut pas de complaisance envers quoi que ce soit. »<sup>714</sup>

Au contraire, grâce au style simple des poètes classiques, grâce à leur rigueur, Guillevic peut s'affirmer comme poète du monde terrestre et tangible qui tente de donner forme au réel. La langue travaillée du poème est un lieu de résistance : « Les mots, les mots / Ne se laissent pas faire / Comme des catafalques » affirme l'un des nombreux « arts poétiques » de Guillevic, celui qui clôt *Terraqué*. Rien ne sert de se plaindre et c'est pour cela, par exemple, que Guillevic regrette d'avoir employé l'adjectif « pourri » puisque « [p]ourri [...] semble provenir d'un certain misérabilisme »<sup>715</sup>. La complaisance à la douleur des Romantiques est en quelque sorte écœurante quand on est confronté à la réalité du sentiment tragique de l'existence.

De même, le symbolisme ne fait que renforcer les angoisses, et les déclarations de Guillevic, qui dit avoir horreur d'une littérature qui se caractérise par la débauche de sentiments, sont aussi à comprendre dans ce contexte :

« Horreur des Verlaine. Voilà qui est fait (il y a bien longtemps que l'introspection déjà me dégoûtait). »<sup>716</sup>

Guillevic se situe davantage du côté de la révolution formelle de Malherbe et de sa géométrisation du discours (« prosodie de la netteté articulatoire, symétrisation de la syntaxe,

<sup>711</sup> Guillevic, *Exécutoire*, in *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1947, p. 241-246.

<sup>712</sup> Guillevic, *Trente et un sonnets*, éd. Gallimard, 1954, p. 67.

<sup>713</sup> *Autres*, op. cit., p. 137.

<sup>714</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 42.

<sup>715</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 128.

<sup>716</sup> « Note », *L'expérience Guillevic*, op. cit., p. 133.

figures de l'antithèse et de la distinction ») plutôt que du côté de Verlaine et de « l'accentuation du 'faible' qu'on y décèle : syllabisme de la coalescence, mots sémantiquement vides aux places privilégiées, relâchement des jointures syntaxiques, gamme thématique du fade, du neutre et de l'indécis »<sup>717</sup>. Cette écriture symboliste suppose le repli sur soi et, aux yeux de Guillevic, contribue donc à accentuer ce sentiment douloureux de coupure entre le sujet et le monde. : « Le symbolisme ne correspondait pas à mon goût. Il était trop englué dans les états d'âme », précise encore Guillevic<sup>718</sup>. Et s'il a horreur des Verlaine également, c'est parce que, pour le poète symboliste, se dire implique un mouvement de caractérisation qui passe par l'utilisation de nombreux adjectifs. Or, l'adjectif, aux yeux de Guillevic, est associé à cette menace du flou et de la dissolution. Il faut tout faire pour éviter de « [succomber] au discours, à l'éloquence, à l'emploi de trop nombreux adjectifs »<sup>719</sup> qui, comme des trous, affaibliraient la densité du poème et le « dilueraient »<sup>720</sup>. « Trop indécis, trop imprécis, impressionniste, l'adjectif rend les contours flous, il assimile, il contamine »<sup>721</sup>. L'expression symboliste concourt donc à cette angoisse de l'informe. Et puis, chez Verlaine, aux sensations et aux suggestions, s'ajoute cet impératif « De la musique avant toute chose ». Or, Guillevic est catégorique : « La musique entraîne. / Toi, tu ne veux pas être entraîné »<sup>722</sup>. Il faut au contraire résister aux flux du monde.

Redondance, extériorisation des sentiments, appel perpétuel à la rhétorique et surtout, absence de tension : voilà ce que Guillevic refuse. Il ne peut se satisfaire de cette conception molle de la rhétorique. Au contraire, il faut retenir le lyrisme et réfréner le cheval pour pouvoir prendre pied dans le monde. Il s'agit de mettre des limites à la logorrhée verbale et de se rapprocher des classiques, maîtres de l'économie du langage :

« Ce faisant, ces poètes [de la deuxième moitié du vingtième] s'inscrivent dans une tendance qui remonte au début du siècle, et qui vise à détacher le lyrisme du subjectivisme et du spiritualisme hérités du romantisme et du symbolisme. »<sup>723</sup>

#### d) Les valeurs du simple

Ainsi, ce bref parcours nous conduit à remarquer qu'au début du vingtième siècle, le style simple n'est pas réduit à une liste de procédés d'écriture ; il est surtout préconisé en

<sup>717</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, 1990, p. 31.

<sup>718</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 176.

<sup>719</sup> *Terre à bonheur, op. cit.*, p. 122.

<sup>720</sup> *Ville, op. cit.*, p. 10 : « [...] Des adjectifs // Qui, comme d'habitude, / Ont l'air d'accueillir / Et qui vous diluent. »

<sup>721</sup> Serge Gaubert, « L'écart et l'accord, du Requiem au Magnificat », *Lire Guillevic, op. cit.*, p. 23.

<sup>722</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 305.

<sup>723</sup> Michel Collot, « Lyrisme et réalité », revue *Littérature*, n°110, juin 1998.



fonction des valeurs dont il est le porteur. Et, chez Guillevic, la densité relève de ces mêmes valeurs qui informent son œuvre.

➤ *La transparence*

Le style simple est associé à la transparence du langage. Dès l'école primaire, les professeurs transmettent aux enfants un rapport à la langue qui privilégie l'impression d'une transparence entre les mots et les choses ; impression qui ressort notamment de la lecture du *Tour de France de deux enfants* et que Guillevic dit avoir lu et apprécié. La Troisième République, qui relit Boileau, loue un idéal de clarté attaché à la langue française. On rappelle bien que celle-ci est un trait distinctif de notre langue. Au 16<sup>ème</sup> et encore au 17<sup>ème</sup>, puisqu'il s'agit de rationaliser et d'enrichir le français, on recherche le terme propre et la tournure grammaticale correcte. Guillevic a gardé ce souci de correction et de respect du mot juste. La transparence est prêtée au français, langue capable de tout dire et de connaître le sens plein des mots et leurs rapports exacts avec les idées. Ce vieux motif de la langue française considérée comme une eau pure, claire et transparente, vecteur de l'idée ou de l'expérience dans une splendide évidence et qui ne sépare par les *res des verba* a pu tenter le poète dans sa quête d'un rapport juste entre le langage et les choses. S'il sait bien que la transparence totale est une utopie, l'idée que le style ne se fait pas remarquer reste malgré tout fondamentale :

« Quoiqu'il en soit, je suis partisan d'une écriture naturelle aussi simple que possible »<sup>724</sup>.

Le style doit rendre « un rapport *juste* entre le fond (la vérité) et la forme (l'apparence) », et dans le type d'exercices demandés alors, il s'agit davantage d'un rapport « alhétique » que d'un rapport « expressif »<sup>725</sup>. La rhétorique porte en elle la possibilité d'un art juste qui puisse rendre justice au réel.

➤ *La justesse*

L'œuvre de Guillevic reste donc fortement imprégnée par cet idéal de justesse que l'on attribue sous la Troisième République à la rhétorique qui devient un art d'un langage juste et parfait. Dans cette conception de la rhétorique, le style est avant tout une expression claire et transparente de la pensée et le contraire d'une rhétorique conçue comme une composition artificielle du discours. Ce que l'on retrouve aussi dans l'œuvre, c'est la récurrence du motif du fruit mûr. Dans les *Carnets*, le traitement de ce thème est particulièrement intéressant. Le fruit mûr est d'abord un idéal que le jeune poète désespère de ne jamais atteindre :

<sup>724</sup> *Humour-Terraqué, op. cit.*, p. 14.

<sup>725</sup> Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques, IV*, Editions du Seuil, 1984, p. 150.

Je dirai à Marie que les fruits n'étaient pas mûrs ...  
 J'ai voulu les cueillir, ils étaient durs à détacher ...  
 Je le dirai à Marie : elle le comprendra.  
 Ils n'étaient pas mûrs les fruits :  
 J'en ai les mains vides.  
 Ils ne sont jamais mûrs les fruits,  
 Jamais ne sont mûrs.<sup>726</sup>

Cette quête du fruit mûr se superpose à celle d'une écriture :

17-10-1929  
 Me taire – laisser mûrir. Les fruits cueillis verts ne repoussent plus. Ne pas forcer la production. Ne pas penser à produire.  
 [...]
   
 Il faudrait devenir un homme, mûrir.  
 Auparavant d'ailleurs je ne ferai rien de durable – je le sens.  
 Alors seulement mes mots auront un prix.  
 Mûrir.

Rechercher le fruit mûr, pour un jeune poète en proie au vertige, confronté à ce fond chaotique du monde où il est difficile de trouver une prise à laquelle s'agripper (ou un fruit mûr « à détacher ») et qui cherche comment lutter contre une vacuité envahissante et délétère, revient à rechercher une écriture « durable » et ferme dans laquelle les mots feront poids. Le fruit mûr représente cet idéal d'écriture. Une écriture ferme, solide et, surtout, juste :

Lorsque j'aurai trouvé la couleur et l'accent  
 Quand comme des fruits mûrs, sortiront des mots justes et qui m'accrocheront<sup>727</sup>.

Or, il est frappant de constater que cette question est aussi un idéal du Grand Siècle. Chez La Bruyère, la maturité de l'écriture s'atteint quand la justesse est maximale. « Maturité », « Justesse » sont les termes qui se trouvent dans les définitions de cet idéal classique qui est le goût. Cet idéal du goût désigne en réalité, chez les Classiques, un idéal d'écriture ; le même que chez Guillevic. « [Les vrais écrivains, ceux qui sont vraiment doués] possèdent un don spécifique qui leur permet de trouver l'expression juste, et ce don est appelé par La Bruyère 'le goût' »<sup>728</sup> :

« Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait ; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deçà ou au-delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement. »<sup>729</sup>

Ce « goût » est un point de perfection. C'est le moment où l'expression est la plus juste. Non seulement l'écrivain, qui connaît parfaitement les règles de l'art, a su les appliquer convenablement, mais c'est aussi le moment où le génie connaît une affinité quasi viscérale avec la beauté. « Le 'goût' n'a donc rien d'arbitraire ni de subjectif ; il s'enracine dans quelque

<sup>726</sup> « Chanson triste », 25 mars 1928, *L'expérience Guillevic*, p. 92.

<sup>727</sup> « Feuillet : 1930-1931 », *L'expérience Guillevic, op. cit.*, p. 108.

<sup>728</sup> Volker Kapp, « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique », *L'histoire de la rhétorique, op. cit.*, p. 734.

<sup>729</sup> La Bruyère, *Les Caractères*, Garnier, 1962, I, 61. Cité par Volker Kapp, *op. cit.*, p. 734.

chose d'objectif, l'harmonie inhérente de la nature. Les rapports entre les mots et les choses ne sont donc pas fortuits ; il n'existe qu'une seule expression qui convient à une pensée, et celle-ci est l'expression juste »<sup>730</sup> :

« Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne ; [...] Un bon auteur, et qui écrit avec soin, éprouve souvent l'expression qu'il cherchait depuis longtemps sans la connaître, et qu'il a enfin trouvée, est celle qui était la plus simple, la plus naturelle, qui semblait devoir se présenter d'abord [...] »<sup>731</sup>.

La Bruyère conseille donc à l'écrivain de poursuivre son travail de recherche jusqu'à ce qu'il soit parvenu au point où tous les vestiges de ses efforts s'épanouissent dans l'expression juste. Et, selon lui, la perfection de l'ouvrage ne cache pourtant pas le travail investi, mais également les règles appliquées. Elle s'élève au-dessus des règles et quitte aussi insensiblement le domaine de la régularité.

#### ➤ *La verticalité*

Le style simple joue aussi la verticalité contre l'horizontalité, comme chez Guillevic qui déclare que « [son] poème doit tenir debout comme une sculpture. Vertical »<sup>732</sup> :

Mon poème et la cathédrale :  
Quelque parenté.

Ils sont debout,  
Tendant leur pointe

A la verticale,  
Vers le haut [...] »<sup>733</sup>.

La verticalité apparaît effectivement comme une solution à la dissolution du monde. Le poème doit, certes, se garder de s'envoler vers un ailleurs et de se couper de son sol référentiel : « Que tes yeux / Ne quittent pas / Trop longtemps le sol // Où tu es requis »<sup>734</sup>. Mais il peut malgré tout prendre comme modèle le monde végétal et sa poussée verticale puisque, « [p]ropulsées vers le haut, les branches et les feuilles des arbres expriment une force de résistance et d'expression qui retient l'attention du sujet »<sup>735</sup> : « De l'effort du laurier // Pour à cette attraction / Résister // Par de nouvelles feuilles, / De nouveaux rameaux »<sup>736</sup>. Plus loin, se comparant au tilleul, le sujet dit : « Moi aussi, / Je fais mes feuilles. // Poèmes écrits, /

<sup>730</sup> *Idem*, p. 734.

<sup>731</sup> La Bruyère, *Les Caractères*, op. cit., I, 17.

<sup>732</sup> Guillevic – Boris Lejeune, *Du pays de la pierre*, La Différence, Paris, 2006, p. 17.

<sup>733</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 156.

<sup>734</sup> *Requis*, op. cit., p. 10.

<sup>735</sup> Marc André Brouillette, « L'Expérience de la verticalité », *Lectures de Guillevic : approches critiques*, op. cit., p. 124.

<sup>736</sup> *Trouées*, op. cit., p. 57.

Feuille poussée »<sup>737</sup>. Si les végétaux fascinent, c'est parce qu'ils matérialisent à la fois la verticalité et à la fois une forme de puissance. « La droiture des troncs et des branches constitue un appel lancé des profondeurs du sol vers l'extérieur, appel que le sujet fait sien »<sup>738</sup>. « Merci au végétal / De s'entêter à réussir / La verticale vers le haut. [...] Et nous, / Chargés de l'écriture // Contre l'espace menacé / De dispersion »<sup>739</sup>. Il s'agit d'opposer une force de verticalité à l'attraction de la terre et à ses forces de dissolution.

➤ *La lumière*

« Debout / Etre debout, / Aller debout, // Marcher toujours plus haut / Vers le soleil, // Se défaire de ce noir / Qui n'en finit pas. // Ne pas attendre / Le premier cri d'oiseau. / Le devancer // Pour l'inciter / A crier plus fort // Que notre vie / C'est la lumière. »<sup>740</sup>. Le style simple joue aussi la lumière contre l'obscurité. Dans les discours sur la langue française qui font autorité au début du vingtième siècle, ce que l'on retrouve, c'est la recherche de la lumière. L'éclat est associé au style simple :

« [...] les expressions se présentent d'elles-mêmes, claires et précises, et, comme l'auteur les transmet sans peine et même avec une sorte de plaisir, son style a une vivacité qui le rend agréable [...] le ton s'élèvera [...] et le sentiment se joignant à la lumière l'augmentera, la portera plus loin, la fera passer de ce que l'on dit à ce que l'on va dire, et le style deviendra intéressant et lumineux. »<sup>741</sup>

Non seulement cette thématique est récurrente chez Guillevic, mais cette conception optimiste de l'écriture est permanente. Ecrire aide à lutter contre toutes les formes d'obscurités. La poésie, chez Guillevic n'est autre qu'un « état de lumière » :

« Pour moi c'est un état de lumière [...] »<sup>742</sup>

L'exigence de simplicité s'oppose donc à la rhétorique empruntée ou à la langue obscure. On préconise la pratique d'une langue lumineuse. Le goût de la simplicité suppose une conception de la langue à usage externe alors que l'obscurité relève d'une recherche d'artiste attaché aux prérogatives de son statut, écrivant à usage restreint pour quelques élus. Elle s'oppose à l'élaboration d'une langue spéciale, réservée à des initiés, obscure et partant, hermétique, qui couperait la littérature tout autant du monde que de la raison.

➤ *La tension contre la mollesse*

<sup>737</sup> *Trouées, op. cit.*, p. 58.

<sup>738</sup> Marc André Brouillette, « L'Expérience de la verticalité », *Lectures de Guillevic : approches critiques, op. cit.*, p.125.

<sup>739</sup> *Inclus, op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>740</sup> *Présent, op. cit.*, p. 60.

<sup>741</sup> Félix Deltour, *Cours complet d'enseignement littéraire et scientifique, Principes de composition et de style*, 4<sup>ème</sup> édition, Delagrave, 1880, p. 6-7.

<sup>742</sup> Guillevic, « Une écriture du silence », entretien avec Philippe Guérin, *Les Lettres Françaises*, n°32, mai 1992, p. 26.

Au style simple est aussi associée, dans les manuels, l'idée d'une tension. L'écriture idéale est celle qui est vigoureuse. Le style simple est aussi celui qui devient « ferme, nerveux, concis ». La proximité entre ces propos de Félix Deltour et les déclarations de Guillevic lui-même est assez frappante :

« Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées si on les enchaîne étroitement, si on les serre, le style devient ferme, nerveux, concis ; si on les laisse se succéder lentement, et ne se joindre qu'à la faveur des mots, quelque élégants qu'ils soient, le style sera diffus, lâche et traînant »<sup>743</sup>.

Le style simple véhicule avec lui l'idée d'une vigueur de la langue. De même, Guillevic recherche la tension dans l'écriture et refuse toute forme de mollesse. Il se dit relever de ces poètes « du rivage des mots l'un sur l'autre »<sup>744</sup> et refuse la « lavasse journalistique »<sup>745</sup> et « ce bla-bla délavé des médias »<sup>746</sup>. Il se plaît à mettre cette idée à la base de son art d'écrire et à dire qu'il recherche un « agencement des mots pour qu'ils fassent 'gond' »<sup>747</sup>. Cette recherche de la tension est récurrente dans l'œuvre :

« Toujours ce langage de fil de fer. Le langage ficelle ne m'a jamais intéressé. Il fallait qu'il y ait rythme, tension. »<sup>748</sup>

C'est un des fondements de son écriture et cette exigence est déjà formulée très nettement dans ses premiers *Carnets* :

« En 27, je me disais toujours : c'est trop facile ! Il faut tendre à ce qui est difficile, toujours plus difficile. Ce n'est pas que ce qui était difficile est devenu facile. Non. Ce qui était difficile le reste [...] En moi, maintenant tout est plus mou. Peut-être pour cela me faudra-t-il retrouver la lutte et la vie. Mais il ne faut pas que je me laisse aller – il faut que je réagisse, que j'ai à nouveau horreur du facile – c'était une véritable obsession, une sensation physique [...] – le goût du plus difficile, de l'abrupt, que je retrouve cette tension ! »<sup>749</sup>

« 27 : appris à aimer le difficile.  
28 : appris à me débarrasser de la déclamation »<sup>750</sup>

Cette « raideur dans l'harmonie »<sup>751</sup> caractéristique de Guillevic trouve bien son écho dans les impératifs du style simple. Le refus de l'éloquence, ainsi que ce repliement et cette densité caractéristiques permettent de rester dans le monde, d'y prendre pied :

La musique entraîne.  
Toi, tu ne veux pas être entraîné.

<sup>743</sup> Félix Deltour, *Discours sur le style*, Delagrave, 1880, p. 19.

<sup>744</sup> Remarques sur le texte de Pierre Daix.

<sup>745</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 108.

<sup>746</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 232.

<sup>747</sup> *Idem*.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>749</sup> « Cahiers 3 et 5 », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 99.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>751</sup> Max Jacob, « Lettre », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 175 : « Il y avait de l'invention et cette raideur dans l'harmonie sans laquelle il n'y a pas d'œuvre d'art ».

Pas maintenant.

Il faut rester ici  
A regarder autour de toi.

[...] tout ce qui t'entoure,  
Se tait et te défie.<sup>752</sup>

On peut aussi ajouter que, pour que l'ensemble soit le plus dense possible et sous tension, on recommandait aux élèves « des phrases coupées sans symétries »<sup>753</sup> ; comme l'inverse de la période, ces phrases en style coupé sont enseignées pour éviter de tomber dans l'éloquence. Et cette pratique imprègne sans doute celle de Guillevic qui, lui aussi, coupe les vers comme le constate très justement Jacques Gaucheron :

« Son intention est de dire au plus près ce qu'il sait d'expérience : ce qu'est son poème prend le risque d'un énoncé froid et sentencieux. Mais il se trouve que Guillevic a plus d'un tour dans son sac de poète, et qu'il sait donner à ce qu'il dit un air, un rythme qui font toujours allusion aux exigences de la métrique classique. L'alexandrin même rompu n'est jamais n'est loin, ni l'octosyllabe. Les coupes et découpes ne font qu'accentuer les césures des vers que l'histoire de la poésie a installées dans nos têtes »<sup>754</sup>.

Guillevic n'a aucun mal à se laisser aller à l'alexandrin ou au vers de mirliton. Cela peut se produire. L'alexandrin peut ressurgir de temps à autre :

« Dans le morceau de zinc, le panneau de l'armoire,  
Le crayon, la pendule et le vin dans les verres »<sup>755</sup>

Mais généralement, comme le faisait remarquer Jean Tortel, Guillevic « lutte contre sa tendance profonde ». Il se méfie de l'éloquence et il est vrai que l'alexandrin ne revient que très rarement en lignes de 12 syllabes. Comme le fait bien remarquer Henri Meschonnic, la plupart du temps, il est coupé en deux, parce qu'il s'agit toujours de faire un vers dense et resserré sur lui-même :

Les rochers porteront  
Plus lourd qu'ils n'ont porté,

Le jour tâtonnera  
Plus inquiet vers la mer<sup>756</sup>

Les octosyllabes sont aussi souvent réduits à leur moitié :

Fleurs de granit,  
Œil de zénith

Eau mal tendue  
Herbe dodue<sup>757</sup>

<sup>752</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 305.

<sup>753</sup> Augustin Pelissier, *Principes de rhétorique française*, Hachette, Paris, 1875, p. 273.

<sup>754</sup> Jacques Gaucheron, « Guillevic et l'art de la poésie », *Europe, op. cit.*, p. 84.

<sup>755</sup> *Sphère* p. 76.

<sup>756</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 26.

<sup>757</sup> *Etier, op. cit.*, p. 102.

Les retours à la ligne et les coupures des vers peuvent donc être entendus comme les équivalents poétiques de ce style coupé qui est recommandé en association avec le style simple.

➤ *Un idéal de santé contre la dérégulation et le laisser-aller*

Ce qui frappe aussi c'est que la simplicité est associée, non seulement à un idéal de vigueur, mais aussi à un idéal de santé. Il faut retrouver une langue claire et nerveuse qui ne se laisse pas affadir, obscurcir ou corrompre. La simplicité est perçue comme un garde-fou ou comme un antidote contre l'enfermement narcissique et maladif dans un style cultivé pour lui-même. Elle exprime un désir de plénitude face aux déchirements schizophréniques du moderne qui conduisent à l'assomption du style pour le style, soit au vide. De même, la poésie guillevicienne, « toujours depuis l'origine », est une « recherche » d'« une possibilité de vivre », c'est un « effort vers la santé »<sup>758</sup>. La poésie, « [...] ça mène vers un état de bien-être »<sup>759</sup> :

« Dans ce monde de mélancolie et quelque fois de névrose, je trouve que Ponge est un bienfait ... J'aime la santé ... J'ai déjà dit que j'étais anormalement normal, ce en quoi je me vante peut-être ... »<sup>760</sup>.

Et d'ailleurs, dans le texte de 1935, *Van Gogh*, il opposait à la folie créatrice et destructrice la bonne santé d'un petit enfant :

Il y avait le soleil, il y avait le goût  
De tuer.  
Le crime,  
Mais il a modelé ta tête hagarde  
Comme il maniait ton pinceau.

\*

Sais-tu, Vincent,  
Ce qui a manqué peut-être à ta bonté  
Pour qu'elle triomphe ?  
Un petit enfant seulement,  
Encore en deçà du crime.

Ah ! comme tu aurais craché  
Sur l'implacable soleil,  
Sur la terre sibylle,  
Sur les arbres incendies,  
Sur l'impondérable lave montant de partout,  
Comme tu aurais souri  
A cette chose venue de toi et si peu semblable à toi,  
A cette tête, à ces fesses hilares ou recueillies...  
Quel repos c'eût été, Vincent,  
Dans l'universelle fournaise,  
Dans le perpétuel tourbillon...

<sup>758</sup> *Remarques sur le texte de Pierre Daix.*

<sup>759</sup> Guillevic, « Une écriture du silence », entretien avec Philippe Guérin, *op. cit.*, p. 26.

<sup>760</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 41.

[...] <sup>761</sup>

➤ *Ethique et bonté*

Et, en somme, disons que Guillevic choisit la bonté plutôt que la beauté, valeur qui réunit toutes les autres :

« Contre le temps qui détruit, contre l'informe qui menace, ce n'est en effet pas la beauté esthétique d'une forme ou d'un style que la poésie de Guillevic propose, mais ce qu'il appelle la *bonté* » <sup>762</sup>.

La simplicité est donc perçue comme une vertu qui porte en elle la possibilité de l'union. Elle resserre et répare les liens :

Dans l'œil du cheval  
J'ai lu un fond de bonté,

Celui dans lequel  
Nous voulons vivre <sup>763</sup>.

Pour un espace  
Aux dimensions de la bonté <sup>764</sup>.

Il s'agit d'affirmer avant tout la fierté d'être un homme et de porter au plus haut degré de perfectibilité la faculté de parler dont est doté l'être humain afin de créer un ordre, un équilibre, un *modus vivendi* rendant le monde habitable. Il s'agit d'éviter l'absurde et l'angoisse. Une humilité très fière qui, dans les limites naturelles imposées à l'homme, entend développer au plus haut point toutes les facultés de celui-ci. Ainsi, le style simple comme « art de peu » est indéniable :

« Dès l'instant où l'utopie est renoncement aux ailleurs lointains et illusoire, c'est donc un art de peu, économe en moyens comme en effets, qui gouverne l'élan du poème. Il s'agit, comme le disait déjà *Inclus*, de « faire de la ficelle du fil de fer ». On retrouve ainsi dans ce nouveau livre [*Art poétique*] ce qui a toujours caractérisé la poésie de Guillevic : le constant refus de toute prolixité et a fortiori de la grandiloquence. *Arte povera* si l'on veut (« Il te faut de la pauvreté »), mais sans ostentation, sans complaisance : l'élémentaire n'est pas le misérable, et l'extrême dépouillement d'une sensation (« voir une mouche ») n'est pas prétexte à faire couiner la muse moderne du dérisoire, mais occasion plus simplement pour le poème de « prendre pied », comme le demandait déjà *Terraqué*. » <sup>765</sup>

Ou, pour le dire autrement, toujours à la suite de Jean-Claude Pinson, on peut constater que le style simple est à comprendre comme une « poétique » : « [p]our Guillevic, en effet, la poésie, en même temps qu'elle est affaire de mots, est indissociable d'une attitude éthique. L'art est 'poétique' : l'auteur garde souci de cet autre qu'est le lecteur et pratique d'autre

<sup>761</sup> Guillevic, *Lieux communs* suivi de *van Gogh*, éditions VVV, Halifax, Nouvelle Ecosse, 2006, p. 46.

<sup>762</sup> Jean-Michel Maulpoix, « Beauté et bonté du quotidien », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, op. cit., p. 83.

<sup>763</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 46.

<sup>764</sup> *Sphère*, op. cit., p. 126.

<sup>765</sup> Jean-Claude Pinson, « Guillevic : Art poétique », *La nouvelle revue française*, mars 1990, n°446, p. 106.



part l'écriture comme un exercice de sagesse à l'antique. Hygiène qui consiste d'abord à lutter chaque jour pour échapper à l'enlissement dans l'informe et à résister au temps qui nous consume »<sup>766</sup>. Le style simple s'enracine donc tout autant dans une philosophie du monde et du rapport au monde que dans une philosophie du sujet. Il est une manière d'habiter le monde :

« Ecrire, c'est bien *s'inscrire* dans le monde [...] »<sup>767</sup>

Ainsi, le travail de concentration ne correspond pas au désir d' « écraser » la rhétorique : « Ecraser l'escargot / N'arrangerait rien »<sup>768</sup>. Surtout si, comme chez Ponge, les escargots sont associés à une forme d'humanisme et s'ils ont la force d'affronter le monde :

« [...] Ainsi tracent-ils aux hommes leur devoir. [...] Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers. La morale et la rhétorique se rejoignent dans l'ambition et le désir du sage. [...] Mais quelle est la notion propre de l'homme : la parole et la morale. L'humanisme. »<sup>769</sup>

Chez Ponge, les escargots sont donc érigés en modèle. La leçon qu'ils nous donnent est à la fois d'ordre esthétique et éthique. Ils sont humbles : ils collent à la terre, restent près de la nature, ne prétendent pas avoir accès au ciel de la métaphysique et, pourtant, produisent, avec leur propre substance, une œuvre parfaitement proportionnée à leurs besoins et à leur mesure : leur coquille, qui est à la fois un ornement et une demeure. Les escargots sont des créatures apparemment déshéritées ; leur inconsistance fondamentale offre une image du trouble qui habite initialement le poète et de la confusion dans laquelle il se débat. Mais, comme le poète, ils savent tirer d'eux-mêmes une forme solide qui les protège et qui leur permet à la fois de s'exprimer et de se construire. Une rhétorique de ce type, capable d'affronter le monde, n'est donc pas exclue :

« Avec Ponge, [Guillevic] partage un certain goût de l'élémentaire, des choses sinon toujours des objets, la persévérance dans le travail d'écriture défini comme un artisanat plutôt que comme un art, la bienveillance à l'égard des classiques qu'accompagne simultanément le rejet systématique de la poétique surréaliste, et aussi ce que l'on appellerait volontiers *une éthique incorporée à l'écriture*. »<sup>770</sup>

Le style simple est porteur d'une morale, non pas, bien sûr, qu'il s'agisse pour Guillevic de faire œuvre morale au sens réducteur du terme ou de dispenser des leçons de moralité, mais parce qu'il vise à exprimer une forme de dignité de l'homme.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>767</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>768</sup> *Du domaine*, *op. cit.*, p.

<sup>769</sup> Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, *Œuvres complètes* t.1, Gallimard, *La Pléiade*, p. 27.

<sup>770</sup> Reynald André Chalard, « Poéthique de Guillevic », *Lectures de Guillevic*, *op. cit.*, p. 31.

## Chapitre 2. La matérialité du langage

### A. « Je m'accroche au langage »

Mais ce n'est pas seulement dans une possibilité de style simple « Là, / Où la résonance / Dit : oui. // Pour de bon [...] »<sup>771</sup>. Adopter des mouvements de concentration et de réduction et se méfier d'une rhétorique dissociante imprime aussi dans le poème un mouvement de retour à une matérialité du langage qui permet au sujet de retrouver un point d'appui dans le monde. Effectivement, Guillevic, qui se méfie de l'éloquence, s'efforce de rester maître de son langage et ne saurait « [...] se satisfaire de ce qu'il n'a pas contrôlé »<sup>772</sup>. Le flux des mots est toujours canalisé dans ce qui a été appelé un mouvement de « rétention »<sup>773</sup> fait de « reprises » et de « points d'arrêt » pour cette « poésie du pas à pas »<sup>774</sup>. L'expression est donc fortement bridée. Le flot de la parole est retenu. Il n'est pas question de se laisser aller au rythme de l'éloquence, qui est de l'ordre de la coulée et du balancement ; il s'agit constamment de tenter de moduler le débit du monde en modulant celui de la réalisation du discours.

Pour cela, la rime qui entraîne est bannie ; le retour à la ligne se fait de plus en plus fréquent, le vers de plus en plus court. Si le discours est retenu, c'est aussi parce que des mots non accentogènes, tels que des proclitiques ou des auxiliaires du langage, comme des connecteurs logiques et des conjonctions, sont placés à la fin du vers et, de fait, se trouvent dans l'obligation d'être accentués. Guillevic n'a pas peur non plus des hiatus, ni des sons durs. Des sonorités rocailleuses entrent dans le poème, et elles sont autant d'obstacles à la tentation d'avaler les syllabes ; elles préviennent elles aussi l'écoulement en ralentissant le débit. De fait, les vers ne permettent pas une accentuation issue d'un débit rapide, et le langage est par là organisé contre la peur du réel et de son débordement. Il est organisé pour en retenir les forces entraînant et dévastatrices. On note un effort constant pour multiplier les coupes qui, pour le sujet, sont autant de pauses dans le tourbillon du monde. En somme, Guillevic renoue avec la fonction démarcative du vers et retrouve une mesure ; celle qui, par définition se fait coupante et qui, avec ses barres (ses barres de mesure) affirme sa capacité à réaliser un compartimentage du flux rythmique pour mieux le freiner. Il s'agit de tout faire pour inscrire la verticalité du poème contre la course du temps et contre l'horizontalité des

<sup>771</sup> « Harpe », *Relier*, op. cit., p. 174.

<sup>772</sup> Jean Tortel, *Guillevic*, op. cit., p. 30.

<sup>773</sup> Jean-Yves Debreuille, « Chanter le silence : la rétention dans la poésie de Guillevic », in *L'art du peu*, Christine Dupouy (dir.), éd. L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 149-160.

<sup>774</sup> Bruno Gelas, « Le 'travail de la concentration' », in *Lire Guillevic*, op. cit., p. 87.

flux. Guillevic cherche en quelque sorte à retrouver l'idéal d'un rapport typographique à l'écriture :

« [...] son rapport à l'écriture n'est pas discursif mais typographique »<sup>775</sup>.

Mais cette méfiance à l'égard de tout ce qui entraîne le poème fait aussi sortir le poème d'une logique discursive. Effectivement, le flot des mots est tellement ralenti par les retours à la ligne et par la présence du silence et de blanc, que l'on sort d'une logique informationnelle. Le contenu des vers est éclipsé par la matérialité de l'ensemble. Les relations notionnelles ne sont plus au premier plan ; le vertige de la représentation est enrayé ; le sens, en fin de compte, n'est plus premier ; son obsession est dévalorisée ; c'est une définition abstraite, intellectualiste et logique de la poésie qui est refusée et le poème existe avant de signifier. Il sort du discours pour s'affirmer comme un « devenir sensible du langage »<sup>776</sup>. On a un poème qui, à proprement parler, ne dit plus rien, si ce n'est sa présence ; qui parvient à « opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant. [...] pour arriver à une expression matérielle intense »<sup>777</sup>. Ce processus est d'ailleurs clairement illustré avec ce poème d'*Art poétique* qui développe l'image d'une équerre qui se dresse de toute sa verticalité, mais qui ne « dit » rien :

« [...] Et l'équerre se tient / Verticale au-dessus d'une eau // [...] muette, / Voulant dire  
[...] / J'aimerais savoir quoi. »<sup>778</sup>

Le poème évacue le signifié de même que le rocher de *Quotidiennes* ne saurait se permettre de « bavarder » :

Rocher,  
Je crois savoir pourquoi  
Tu as quelque chose  
De commun avec un poème,  
Un vrai.

Toi, pas plus que ce poème  
Tu ne bavardes,  
Tu ne t'épanches [...]»<sup>779</sup>

Plutôt que de l'énonciation de propositions, l'effet d'ensemble provient de formes rythmiques et sonores. Ce dont rendent bien compte ces vers d'*Art poétique* : « Mais en toi / Il y a des mouvements qui tendent / [...] A donner corps / A je ne sais quels flottements // Qui peu à

<sup>775</sup> Jean-Yves Debreuille, « Contre Héraclite », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, p. 88. Jean-Yves Debreuille évoque aussi cet aspect dans « Chanter le silence : la rétention dans la poésie de Guillevic », *L'art du peu*, sous la direction de Christine Dupouy, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 149-160.

<sup>776</sup> Jean-Marie Gleize, « La figuration non figurative », *Poésie et figuration, op. cit.*, p. 204.

<sup>777</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, éd. Minuit, Paris, 1980, p. 29 ; cités par Muriel Tenne, « Une géographie poétique du quotidien », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, sous la direction de Michael Brophy, éd. Peter Lang, Bern, 2009, pp. 46-47.

<sup>778</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 237.

<sup>779</sup> *Quotidiennes, op. cit.*, p. 62.

peu deviennent des mots / Des bouts de phrase, // Un rythme s'y met / Et tu acquiers un bien »<sup>780</sup>. Le poème est constitué comme un « bien », comme un ensemble concret qui redonne toute sa force à l'impact sensoriel en diminuant la prise en compte de la signification. Et si le poème est une expression matérielle intense et si la poésie n'est plus le symbole d'une réalité consubstantielle au monde, mais si elle devient elle-même substance, c'est non seulement parce que les relations notionnelles ne sont plus premières, mais c'est aussi parce que les mots deviennent les équivalents de matériaux. Les substantifs, par exemple, ont de la substance, non seulement du fait de leur nature grammaticale et du fait que, contrairement aux adjectifs, ils sont sémantiquement pleins, mais aussi parce que leurs particularités morphologiques ou leurs aspects syllabiques leur confèrent une masse et un volume qui font de chacun d'eux un mot concret, « [un] mot aux contours bien arrêtés, [un] mot brutal qui emmagasine ce qu'il y a de stable »<sup>781</sup>. Et ces substantifs sont aussi souvent le lieu où se jouent des séquences de suraccentuation puisque, plus le vers se raccourcit, moins les différents accents sont alternés et plus ils se cumulent sur ce substantif qui occupe fréquemment une mesure à lui seul. C'est une conception abstraite, intellectualiste et logique de la poésie qui est refusée et, au contraire, le poème est constitué comme un organisme fait d'éléments complémentaires et non conceptuels. La rhétorique se voit donc relittéralisée, de même que chez Ponge, dans « La promenade dans nos serres :

« O draperies de mots, assemblages de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels, parterres de voyelles colorées, décors des lignes, boucles superbes des consonnes, architectures, fioritures des points et des signes brefs, à mon secours ! au secours de l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes [...] »<sup>782</sup>.

Dans ces lignes, le poète s'adresse non pas à la signification des tournures de style, mais uniquement à leur matérialité : leur étoffe (« draperies »), leurs masses compactes (« massifs ») et « coloré[e]s », la forme de leur ponctuation (« fioritures des points et des signes brefs »). En comparant ces attributs du symbolisme verbal à une végétation riche et abondante, Ponge remplace la fonction qu'on accorde habituellement aux signes, celle de signifier, par une autre : la production d'impressions sensorielles qui agissent sur le lecteur sans que celui-ci y trouve un sens. Plus loin dans le poème, la primauté de la jouissance sensorielle sur le déchiffrement linguistique est résumée par un vœu précis :

« Enfin qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence, à nulle réalité, mais seulement à quelques profonds mouvements de l'air au passage des sons, à quelque merveilleuse décoration du papier ou du marbre par la trace du stylet.

<sup>780</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 152.

<sup>781</sup> Bergson, cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 178.

<sup>782</sup> Francis Ponge, « La promenade dans nos serres » [1919], *Proèmes, Œuvres complètes*, tome 1, éd. Gallimard, coll. Pléiade, Paris, p. 176.

---

Ô traces humaines à bout de bras [...]. Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification »<sup>783</sup>.

De même, chez Guillevic, le poème est un objet sensible. En censurant le régime des idées et en ôtant aux mots leur aptitude à faire image ou à exprimer une pensée, Guillevic remplace cette fonction mimétique par cet autre objectif, à savoir créer, par l'écriture, un objet qui a un degré analogue à celui des autres existants du monde. Les vers peuvent être appréhendés comme des « percepts réels », c'est-à-dire comme des « objets de perception se donnant en réalité aux sens du lecteur »<sup>784</sup> sans être « médiatisées par la mentalisation ».

Mais si le poème est matériel, il est aussi un gage de netteté contre la dissolution ; ayant évacué tout superflu, replié sur la brièveté de ses syntagmes et concentré sur ses substantifs, resserré sur lui-même et isolé dans son silence et dans la marge du blanc de la page, il ressemble à ce « cercle » qui « Est la meilleure figure / Pour le poème »<sup>785</sup> car ses contours sont « nets » :

Ils étaient nets,  
Autrefois, les contours,

Presque autant qu'un cercle  
De livre d'école.

Il se « tient » :

« Ce qui compte lorsque j'écris, c'est de voir :  
*Si ça tient ou si ça ne tient pas.* »<sup>786</sup>

« 'Tu peux encore / Tenir' (AP, 256), que j'ai traduit par *hold*, et dans ce cas particulier qui se réfère au poète, *hold on*. J'ai parfois entendu des ouvriers employer le mot *hold* lorsqu'ils consolidaient un meuble. Alors pourquoi pas imaginer qu'un artisan de la langue l'emploie aussi bien ? »<sup>787</sup>

Et il est matériellement dense. Il est solide au même titre qu'un galet ou qu'une pierre. Il devient alors comme ces objets, et peut se tenir dans un « espace [dur et] durable » contre la dissolution<sup>788</sup>. Se méfier de la rhétorique revient à formuler, c'est-à-dire à mettre le poème en état de résistance maximale, à façonner quelque chose qui tienne contre l'agression extérieure. C'est atteindre le domaine rêvé où rien ne passe : « Dans le domaine que je régis, / On ne parle pas du vent »<sup>789</sup>. Chaque poème, doté d'une rigidité quasi minérale, se fait l'équivalent

---

<sup>783</sup> *Idem.*

<sup>784</sup> Béatrice Bloch, « Rythmes et images mentales en poésie », *Le rythme dans la poésie et les arts, Interrogation philosophique et réalité artistique*, textes réunis et présentés par Béatrice Bonhomme et Micéala Symington, éd. Honoré Champion, Paris, 2005. p. 84.

<sup>785</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 188.

<sup>786</sup> Guillevic, Entretien avec Progreso Marin, *L'En-je lacanien, op. cit.*, p. 194.

<sup>787</sup> Maureen Smith, « Traduire Guillevic : un défi quotidien », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, p. 210.

<sup>788</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 290.

<sup>789</sup> Guillevic, *Du domaine, op. cit.*, p. 9.

d'une pierre capable de survivre à l'érosion. Une pierre contre laquelle on peut venir butter.

Comme le souligne Jean Tortel, le poème produit alors un véritable effet de « choc » :

« J'ai dit *choc* d'une manière à peine figurée car, devant les premiers textes de Guillevic, l'étonnement fut de nature corporelle comme il en est devant ce qui apparaît réellement sans être annoncé »<sup>790</sup>.

Le contact avec le poème se fait physique et l'expérience de lecture que décrit Jean-Luc Nancy peut s'appliquer à Guillevic :

« Votre corps est ému par le frôlement insoupçonné d'une chose que vous avez cru être de nature vaporeuse ou abstraite – une phrase, un sentiment – et qui s'avère maintenant aussi palpable que ce corps lui-même. [...] il faut comprendre la lecture comme ce qui n'est pas le déchiffrement : mais le toucher et l'être touché, avoir à faire aux masses du corps. Ecrire, lire, affaire de tact »<sup>791</sup>.

La lecture est avant tout une rencontre corporelle :

« [...] ces signes que vous avez l'habitude de lire trop hâtivement, afin d'en extraire un sens, sont devenus les indices de *la rencontre de deux corps* – le vôtre et celui d'une matière qui semblait auparavant la plus éloignée possible de votre identité mais qui, maintenant, en vous effleurant, en est absolument proche »<sup>792</sup>.

Il ne s'agit plus de faire appel aux sentiments ou à l'intellect mais de heurter le lecteur au sens premier du terme.

Et ce heurt est salutaire pour le sujet. En effet, faire du poème un objet permet de réaliser le souhait que le jeune poète exprimait dans ses *Carnets*, ce souhait de tenir quelque chose, de se retenir contre le vertige : « Ah ! pouvoir m'accrocher à quelque chose »<sup>793</sup>. Car « A quoi bon le poème / Si ce n'est // Pour avoir quelque chose à tenir [...] ? »<sup>794</sup>

« Inextricable, / Ce dans quoi tu vis : // Un dédale, un mélange / De tout et de rien.  
// Alors tu te rabats / Sur l'élémentaire, [...] // Là, tu peux t'appuyer / [...] »<sup>795</sup>.

Le poème est alors pour le sujet comme cet arbre qui se détache de la plaine et auquel on se raccroche pour ne pas se noyer dans les courants du monde : « Dans la plaine, / Un arbre / Se détache sur le ciel. // Heureusement, / Car je m'y accroche. // Je le constate et je me demande / Si plutôt qu'à l'arbre / Ce n'est pas au mot que je m'accroche, // Par exemple, ici, / Au mot noyer qui le désigne »<sup>796</sup>. Dense, concret et matériel, le poème<sup>797</sup>, dans les flux du monde, est un point d'appui :

<sup>790</sup> Jean Tortel, « A la première lecture », *Nouvelle Revue Française*, 293, 1977, p. 47.

<sup>791</sup> Jean-Luc Nancy, *La parole singulière*, éd. Belin, 1990, p. 76.

<sup>792</sup> Steven Wispur, *La poésie du lieu*, op. cit., p. 62.

<sup>793</sup> *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 89.

<sup>794</sup> *Inclus*, op. cit., p. 225.

<sup>795</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 258.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>797</sup> Le poème répond à cette interrogation angoissée de savoir à quoi s'accrocher quand tout est vide : « Quand ses labyrinthes / Lui paraissent vides, // Il se demande à quoi / Il pourrait s'accrocher // Qui l'aiderait / A se retrouver. », *Présent*, op. cit., p. 58.

« Il s'agit de façonner, sans cesse, de *former*. A partir d'un rien, trouvé (de dont je parle : la tomate, la pomme, la bouteille vide), et à cette forme je peux m'agripper (contre la peur) : un fil de fer trouvé 'Qui prend presque des formes / Où pouvoir s'agripper'. Donc, la poésie comme cette forme, et d'abord, comme ce donner forme, pour résister »<sup>798</sup>

Un objet à « agripper »<sup>799</sup> :

« Agripper. // Agrafer dans l'espace / Ce qui n'y était pas [...] ».

A agripper, à étreindre voire à chevaucher pour mieux résister à l'agressivité du monde :

« Moi, ça m'est bien égal, / Ce qu'ils font. // J'ai un cheval dans ma poche / Et d'ailleurs c'est une girafe. // Alors, quand c'est à moi / Qu'on veut s'en prendre, hop là ! // On est loin, / Ma girafe et moi. // Et eux / n'y comprennent rien. » (E 217).

« Il ne l'avait plus dans la poche, / Ce cheval qui était une girafe. // Il ne pouvait plus / Avec elle s'enfuir sous les quolibets. // Mais, après tout, / Est-ce que ça comptait à ce point ? // Il l'avait eue, cette girafe / Qui l'emportait loin du malheur. // C'était bien là le signe. [...] » (E 237).

La surprenante naïveté de ces vers ne doit pas éclipser la subtilité de la réflexion linguistique qu'ils contiennent. Ces vers résument en effet à eux seuls tout le bouleversement que la poésie fait subir au signe : « C'était bien là le signe ». Cette formule n'est pas anodine. Elle dit bien qu'il ne s'agit plus de lire le poème en y cherchant à tout prix les indices d'un sens à déchiffrer. Le poème n'est le signe d'autre chose. Le signe se fait matière ou substance, et c'est ainsi qu'il est salutaire.

Et si l'on repense au fait que Guillevic qualifie son langage de langage « fil de fer », on peut même aller jusqu'à dire que l'ensemble du poème forme donc une « grille ». Non pas parce qu'il délivre une grille de lecture ou qu'il ferait apparaître un message codé, mais parce qu'il est d'abord une matière dense à laquelle se raccrocher, « Je regardais la grille / Pour trouver la prairie / Dans son plus fort moment, // Et la grille m'a pris [...] »<sup>800</sup>. Une grille, un signe physique, qui sauve le sujet des flux, en se faisant une prise solide ; comme ces articles de métal qui, chez Jean Follain, en pesant de toute leur matérialité et de toute leur « indifférence », préviennent les emportements, vers de dangereux états d'âme, ainsi que les égarements de la pensée dans le « songe » :

A l'amante qui tremble  
près de l'encrier noir  
à l'adieu dessiné par la main  
n'y songe point souvent  
cet homme bricoleur  
et tout un jour s'enfuit  
autour des clés qu'il lime  
autour des clous qu'il chasse  
et du laiton qu'il tord

<sup>798</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 205.

<sup>799</sup> *Impacts*, éd. Deyrolle, Paris, 1990, p. 19.

<sup>800</sup> *Etier*, pp. 177-178.

dans sa grande mesure en fleurs  
à fondations pleines de bêtes  
au bord d'un vieux continent  
mordu par la mer dorée<sup>801</sup>

La grille guillevicienne ressemble à ces « verrous » à ces « croix de grilles » de Jean Follain qui permettent à un monde, qui a perdu toutes ses assises et qui se trouve perdu dans le temps, de subsister :

« [Jean Follain] chérit tout un monde de coutumes qui subsiste par quelques objets ; c'est là peut-être que la réalité vient au plus près de l'esprit, dans le silence, fût-ce sous les espèces de quelque article de métal :

*Il suffit de toucher verrous et croix de grilles*

*Pour sentir le poids du monde inéluctable.*

Refuser l'illusion lyrique, vaincre par le langage commun l'angoisse de l'homme sans assise dans la durée, tel est le dessein de Jean Follain. En donner une formule abstraite, c'est vouloir séparer le corps et l'âme, c'est perdre le poème [...]. Il est lui-même objet [...] »<sup>802</sup>

Et, plus que comme une grille, chez Guillevic, le poème s'affirme comme une barrière protectrice : « [...] tu t'intéresses / T'accroches // A ce que l'on peut toucher, / Ce sur quoi appuyer la joue »<sup>803</sup>. Le poème se charge de matière concrète pour devenir comme cette paroi qui est à la fois obstacle et sauvegarde ; comme cette « montagne » à laquelle s'adosser<sup>804</sup> ; comme ces points d'appui que sont aussi les « margelles » : « Pas peur des puits : / Il y a les margelles. // Pas peur des murs ni des arbres : / On s'y cogne et on repart. [...] »<sup>805</sup>. Avant tout physiques et matériels, les mots sont comme des « blocs » contre lesquels le sujet peut s'asseoir et s'appuyer : « A côté des mots, / Le plus près possible, // Sous leur auvent, / Contre leurs espèces de murs, // Assis contre eux, / J'écoutais. » Les murs protègent du flux et apportent leur soutien, « flanc contre flanc » avec le sujet : « Moi, je savais / Que toujours j'aurais besoin d'eux, // Que mes intentions / N'étaient pas si pures, // Que je ne vivais / Qu'adossé contre eux. // Les écoutant, / Flanc contre flanc. »<sup>806</sup>. Le poème répond à cette nécessité de trouver des murs :

Encore un mur  
Il en faut.  
Mais un mur pour rien ?  
C'est qu'il en faut.<sup>807</sup>

Désormais concret, le poème, chez Guillevic, s'oppose au vertige :

<sup>801</sup> Jean Follain, « Indifférence du bricoleur », *Exister*, in *Exister suivi de Territoires*, éd. Gallimard, coll. Poésie, Paris, 1999, p. 24.

<sup>802</sup> Henri Thomas, préface : « Ciel appris, ciel vivant », in Jean Follain, *Exister suivi de Territoires*, éd. Gallimard, coll. Poésie, rééd. 1999, p. 12.

<sup>803</sup> Jean Follain, *Exister suivi de Territoires*, *op. cit.*, p. 299.

<sup>804</sup> *L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 137 : « Je suis adossé à vous comme à une montagne / Vous êtes robuste et stable [...] ».

<sup>805</sup> *Autres*, p. 357.

<sup>806</sup> Guillevic, « Relations », *Guillevic La passion du monde*, *op. cit.*, p. 397 à 400.

<sup>807</sup> *Etier*, *op. cit.*, p. 316.



« La poésie me permet de sortir de ce vertige. »  
 « [...] j'ai saisi la chose et le vertige est arrêté. »  
 « [...] pour aller vers le vertige contrôlé par les mots... »<sup>808</sup>

C'est une forme qui répond à ce souhait d'être un fonds pour le sujet, un fondement, une fondation, un « fond » où prendre pied pour ne plus se laisser emporter :

« [...]
   
Tout danse et tourne et tourne, et remue
   
Et s'éloigne et va et revient et,
   
Fou tourne et tourne.
   
    Ah ! la mine !
   
    S'il pouvait y avoir un fond,
   
    Une fin à ce tourbillon sans ivresse et sans beauté.
   
  
  
Oh ! un fond,
   
Ou quelque chose que j'embrasserais entre mes bras et mes jambes ...
   
Je ne veux pas danser [...] »<sup>809</sup>

On se souvient que ce que reprochait Guillevic aux manuels de rhétorique tels que celui d'Antoine Albalat était justement cette question du fond – à savoir, de ne jamais se préoccuper du fond. Or, dire le fond, pour Guillevic, c'est matériellement trouver un « fond »<sup>810</sup>, c'est-à-dire la possibilité d'une étreinte salutaire, d'une assise, d'un fondement ou de fondations. C'est donc faire en sorte que la terre ne soit plus cet élément magmatique et inquiétant, ce lieu de dissolution, comme c'était le cas dans *Terraqué*, mais, au contraire, une terre à bonheur :

« La terre / Est mon bonheur »<sup>811</sup>.  
 Apprécie  
 Ce lopin de terre  
 Parce qu'il est la terre.<sup>812</sup>

A partir du moment où le signe devient substantiel, le sujet peut ressentir sous ses pieds la croûte même d'un sol. Guillevic prolonge par là le retour au sol rimbaldien :

Elevons-nous, mon corps,  
 Au-dessus de ces prés, de ces bois,  
 Au-dessus des étangs, des chemins,  
  
 Allons nous promener  
 Dans les hauteurs de l'air,  
 Au-dessus des nuages,  
  
 Pour avoir le plaisir  
 De revenir sur terre  
 Où l'on marche à loisir,

<sup>808</sup> Guillevic, « Une écriture du silence », entretien avec Philippe Guéin, *Les Lettres Françaises*, n°32, mai 1992, p. 26.

<sup>809</sup> « Vertige », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 89.

<sup>810</sup> La citation de Nietzsche par Guillevic ( dans *Vivre en poésie*, op. cit., p. 228) prend ici tout son sens : « La forme est une question de fond ».

<sup>811</sup> Guillevic, *Terre à bonheur*, éd. Séghers, coll. Poésie d'abord, rééd. 2004, p. 25.

<sup>812</sup> « Dires », « Collecte », *Relier*, op. cit., p. 730.

Et toucher de nos mains  
 Les végétaux, les pierres,  
 Peut-être un hanneton.<sup>813</sup>

Le projet exprimé par le jeune poète se voit réalisé. On peut être tenté de fuir l'obscurité du monde ainsi que ses forces de dérélition mais le mieux reste d'y « prendre pied » :

Si les orages ouvrent des bouches  
 Et si la nuit perce en plein jour,

Si la rivière est un roi nègre  
 Assassiné, pris dans les mouches,

Si le vignoble a des tendresses  
 Et des caresses pour déjà morts,

- Il s'est agi depuis toujours  
 De prendre pied [...] <sup>814</sup>.

Vider le signe de son signifié revient à faire du poème un lieu, un site ou, autrement dit, un *éthos*<sup>815</sup> :

La terre est sous nos pieds,  
 Solide, indifférente,  
 Heureusement.<sup>816</sup>

## B. Le signe comme substance et matière

Ainsi, le poème se fait site dans la mesure où il constitue un espace avant tout matériel. « Les traces des lettres ou des sons sont tout aussi réelles que les substances des branches ou des aiguilles qui seraient tombées d'un pin. On a un tissu de marques sonores, graphiques [et rythmiques] qui, une fois libérées de leur rôle de signification, se font écho les unes les autres à la manière des signifiants eux-mêmes. C'est un réseau de sons dont la matérialité phonique (plutôt que leur organisation lexicale) retentit à nos oreilles de lecteur »<sup>817</sup> et qui constitue une base stable pour le sujet. Un bon exemple de cette matérialisation du langage est cette « Chanson » de *Terraqué* :

Le matin n'avait pas vu  
 Qu'il avait du soir dans l'aile,  
 L'appétit de l'ouragan  
 Sommeillait dans le torrent.

La belette a bu le sang,  
 Le vent souffle sur l'étable,

<sup>813</sup> *Présent, op. cit.*, p. 40.

<sup>814</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 140.

<sup>815</sup> Dans le sens qu'il a en grec ancien quand il est employé au pluriel : « séjour habituel, demeure, résidence (écurie, étable, repaire, pâturages, etc.) ».

<sup>816</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 122.

<sup>817</sup> Steven Winspur, *La poésie du lieu, op. cit.*, p. 29.

Pour boire à l'étape aussi  
Il faudra beaucoup d'argent.

Qui plus est le jour se terre,  
Le tertre a voulu la feuille,  
Le tertre a mangé la feuille –  
Ah ! la lutte est inégale.<sup>818</sup>

Ce poème résulte de cette expérience douloureuse du monde. Des images expriment l'angoisse de la dissolution des choses les unes dans les autres, et de la présence en tout de forces destructrices. Dans le premier quatrain, « [l]es deux images que l'on trouve dans ces vers expriment l'idée d'une transition qui rend difficile toute tentative de cerner les phénomènes du monde : le matin amène avec lui, dans 'l'aile', un résidu de la nuit qui l'a précédé, prêt à se glisser à nouveau dans le jour, à travers l'obscurcissement du ciel lors d'un ouragan. Pareillement, l'eau du torrent, apparemment calme, cache les possibilités destructrices de l'élément aquatique lorsqu'il se transformera en plus violente »<sup>819</sup>. Le deuxième quatrain réunit lui aussi ces grands thèmes de la dissolution que sont le « sang » et le « vent » et, encore une fois, ils véhiculent cette idée d'une étroite corrélation entre la mort et la vie. La destruction est au cœur de la vie elle-même et va jusqu'à en être une condition nécessaire. Le « sang », dans un acte proche de celui du vampirisme, donne sa vie à la belette ; le fait de « boire » est dépendant de la domination de l'argent. Quant aux vers du dernier quatrain, on peut dire qu'ils sont très proches par leur sens des poèmes qui composent le recueil *Requiem*<sup>820</sup>. Ce premier ensemble que Guillevic a publié se compose de six poèmes et tous disent la mort et la fragmentation. L'être se défait, se disperse en éléments de plus en plus petits et se désintègre. Tout ce qui pouvait assurer une forme de cohérence a lâché. Ces poèmes, comme ici cette « chanson », sont dominés par une même hantise de l'entropie et de la dissolution générale. Dans *Requiem*, le pin, la vache, le hanneton ou la fourmi sont morts et les poèmes disent leur disparition et leur effacement. L'ensemble cohérent que ces êtres constituaient se disperse. Le pin n'est plus qu'une « blessure »<sup>821</sup> à la lisière du bois, la fourmi, « un cadavre à peine »<sup>822</sup>, la vache, « un tas »<sup>823</sup>, le hanneton, « un schéma d'insecte », une « épiluchure »<sup>824</sup>. Les êtres s'évanouissent et se dissolvent les uns dans les autres et ces poèmes disent leur absorption dans ce qui est autre. Le soleil dessèchera l'écureuil et les mouches suceront sa chair ; la vache va pourrir et « nous la mangerons dans le

<sup>818</sup> Terraqué, *op. cit.*, p. 135.

<sup>819</sup> Sara Arena, « Le matin. Naissance et connaissance », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, p. 29.

<sup>820</sup> « Requiem », *Relier, op. cit.*, p. 15 à 22.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 20.

pain »<sup>825</sup>. La nature ne connaît pas de repos. L'existence se passe à trembler ou à battre, seulement pendant un certain temps et pour très rapidement se défaire et devenir autre. « L'unité, l'identité – ce qui me constitue comme sujet – ne résistera pas à la logique qui fait de la dispersion la condition même de la vie »<sup>826</sup>. Tout se construit dans le seul but d'être dissout et cette instabilité est insupportable. La vie tout aussi constamment fabrique des différences et, tout aussi constamment, les sacrifie. Elle distingue, on reconnaît bien « la feuille », mais presque dans le même temps, elle confond, puisque la feuille, très vite, devient pourriture : « Le tertre a voulu la feuille, / Le tertre a mangé la feuille – ». Tout retourne à l'indifférencié. Chaque objet est donc pris dans un vertige de l'identité, habité par la crainte de se laisser emporter, de déborder, d'être « dissous dans l'humus » puisque même « le jour se terre ». Bref, ce poème exprime toute la sensation de vertige que peut produire le monde sur le sujet, ce que résume bien le dernier vers avec sa modalité exclamative : « Ah ! la lutte est inégale ! ». Pourtant, curieusement, l'effet que produit ce poème sur le lecteur n'est pas à la hauteur de sa signification. Ou, pour le dire autrement, le lecteur, de prime abord, n'est pas réellement touché par le registre tragique que devrait susciter ce constat de dérégulation générale et les images qui participent de sa construction, ne sont pas réellement frappantes. La signification se fait secondaire ; elle est freinée par la matérialité du poème ; tout ce qui précède le sens passe au premier plan. Le poème est avant tout une forme dense. Les mots sont « rivés » entre eux pour freiner la mentalisation :

« Alors que quelque chose / L'envahissait / Qui lui faisait malaise. // Il devait s'en débarrasser / En le disant à sa manière // Avec des mots noués, / Rivés par lui. »<sup>827</sup>

La poésie, ici, n'est plus identifiée à une pratique visuelle, à l'imaginaire ou la représentation. La figure ne fait plus voir mais se voit éclipser par la matérialité du langage. L'image qui ouvre le poème à l'angoisse n'est plus première.

#### a) Rythmes populaires

En effet, elle est d'abord contrecarrée par le rythme populaire de la chanson<sup>828</sup>. Bernard Fournier a bien constaté que celui-ci était une constante de l'œuvre et qu'il était

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>826</sup> Serge Gaubert, « L'écart et l'accord du 'Requiem' au 'Magnificat' », *Lire Guillevic, op. cit.*, p. 20.

<sup>827</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 80.

<sup>828</sup> La construction de cette chanson semble reposer sur le même principe que celui qui organise bon nombre de chansons enfantines où le mot qui termine une phrase ou une période est aussi réutilisé comme point de départ d'une nouvelle phrase. Ce type de rythme populaire repose en quelque sorte sur la répétition d'un mot qui sert de pivot. Ici, on retrouve ce principe en arrière-plan. A la fin et au début des deux premiers vers, on a le mot « avait » ; « sang » à la fin du vers 5 appelle le mot « vent » du vers 6 ; les sons du mot « étable » à la fin du vers

toujours sous-jacent<sup>829</sup> et, pour lui, il est la traduction des peurs venues de l'enfance. Mais pour nous, c'est le contraire. Dans cette « chanson » de *Terraqué*, il nous semble que se produit exactement le même phénomène que dans cette autre ritournelle, encore plus directement issue de la pratique populaire et d'une inspiration folklorique ou enfantine, mais où le ton et le rythme contrastent avec le tragique du sens :

« Un, deux, trois - / J'ai tué un roi. // Tournez hirondelles - / Mes filles sont belles / Un, deux trois - / Il est déjà froid »<sup>830</sup>.

Ces quelques vers réunissent à la fois un sentiment dramatique de la fuite du temps et une notion de lutte contre les formes d'autorité ou d'oppression. Pourtant, l'allégresse du ton et du rythme de la chanson contraste avec le sens. Le rythme populaire prévient la mentalisation et l'abstraction. Le lecteur est plus sensible à l'effet d'entraînement circulaire et aux phénomènes de répétition sonore ([oi] / [el]) qu'au sens lui-même. La sensorialité rythmique prévient le développement de la complexité imaginaire. Le rythme, qui est ici qualitativement dense, est beaucoup plus facilement perçu que le sens. En redonnant toute sa force à l'impact sensoriel de son poème, Guillevic diminue la prise en compte de la signification en opposant la densité sensorielle et rythmique du langage à la terrible notion de finitude. Et le même phénomène se produit dans la « chanson » de *Terraqué*.

#### b) L'écho plutôt que la rime

Cette substantialisation du signe passe aussi par une mutation de la rime. On le sait, Guillevic, qui ne se base jamais sur les sonorités<sup>831</sup>, refuse une rime trop mélodique et trop mécanique. A ses yeux, celle-ci entre aussi en conflit avec la vérité ; elle est trop réductrice :

« Il y a souvent peu de mots qui riment entre eux, c'est donc une limite, oui, une limitation purement et simplement [...] Par exemple je me suis amusé à faire un sonnet avec une rime en *paix*, la *paix*, un autre avec une rime en *euille*, la *feuille*, je crois qu'il y avait quatre rimes possibles à chaque fois, à peu près, pas beaucoup plus, de même qu'*amour*, *toujours*, *vautour*, *autour* se retrouvent inmanquablement, c'est bien une limitation. Il y a d'ailleurs des gens qui, pour cela, ne peuvent plus écouter les vers rimés, je le remarque autour de moi. »<sup>832</sup>

La rime, du fait du nombre limité de ses possibilités, fait dire au poète autre chose que ce qu'il voudrait et même, favorise l'image et force à la métaphore :

---

6 se laissent entendre dans « étape » au vers 7 et « se terre » à la fin du vers 9 trouve son écho dans « tertre » au début du vers 10.

<sup>829</sup> Bernard Fournier, « Guillevic et les références formelles », in *Guillevic, La passion du monde, op. cit.*, p. 114.

<sup>830</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 38.

<sup>831</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 114.

<sup>832</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 78.

---

« La pensée par la rime fait la distance métaphorique, en proportion du petit nombre de rimes possibles. »<sup>833</sup>

C'est sans doute pour cela que, dans cette « chanson », « feuille » ne rime avec rien d'autre qu'elle-même et que, malgré la présence du son [an] à la fin de quatre vers, on ne peut pas réellement parler de rimes. En revanche, on est frappé par ce que l'on pourrait appeler un effet d'assonances puisque l'on note, à plusieurs reprises, des échos sonores entre la fin du vers et le début du vers suivant : « avait pas vu » du vers 1 se retrouve dans « avait du » au vers 2. Les sonorités de « le sang » du vers 5 s'entendent dans « le vent souffle » au vers suivant. « le jour se terre » trouve son écho dans « le tertre » du vers qui le suit. Ces reprises et ces sonorités délinéarisent la lecture et renforcent un tissage vertical du texte. Les mots placés à la finale du vers se voient renforcés à l'initiale du vers suivant. On a une très forte densité sonore ou, autrement dit, on a des répétitions qui assurent une cohérence sonore contre la déréluction. Guillevic refuse donc la rime mais retrouve son « esprit » et invente l'écho :

« Et vous, êtes-vous pour ou contre la rime ?  
-Dans ma poésie actuelle, je suis contre. Mais je peux lire des poèmes rimés ! La rime est devenue une limite [...]. Mais on peut retrouver l'esprit de la rime, c'est-à-dire l'écho »<sup>834</sup>

La rime n'est qu'un élément qui participe de cet écho :

« Si, *récurivement*, la rime organise tous les autres mots du vers, dire que la rime 'est l'unique harmonie des vers et qu'elle est tout le vers' n'est plus privilégier un mot, mais construire une organisation généralisée de l'écho. Dont la rime n'est qu'un terme, dans la position la plus marquée. Mais qui engage tout un mode de signifier, au lieu de ne prévoir que du remplissage »<sup>835</sup>

Contrairement à la rime, cet « écho » n'a rien d'ornemental ni de formaliste :

« Ce n'est donc pas un formalisme. C'est pourquoi je reprends ici, avec le seul terme d'écho »<sup>836</sup>

Il est un facteur de cohésion faisant du poème quelque chose de clos et ces récurrences phoniques lui donnent l'aspect d'une charpente sonore très marquée qui va à l'encontre des mouvements de dislocation. Bien plus encore que la rime pouvait éventuellement le faire, il rompt avec l'acheminement linéaire du poème et de la parole pour les orienter vers quelque chose de clos ; il joue un rôle de ciment entre les vers. Ainsi, la rime, emblématique de la rhétorique en poésie, se retrouve dans l'écho qui assure une cohésion (« Fut une rose. // Reste le passage / D'un son, // Accord / Avec aussi // Lui-même »<sup>837</sup>) et, au-delà d'un retour de sonorités, c'est aussi une récurrence de valeurs qui est en jeu. Les effets d'assonances et

---

<sup>833</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 264.

<sup>834</sup> Guillevic, *La passion du monde*, op. cit., p. 393.

<sup>835</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., pp. 262-263.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>837</sup> « Cymbalum », *Relier*, op. cit., p. 121.

d'allitération s'écartent de leur passé ornementaliste et décoratif. Elles se dégagent d'une terminologie descriptive qui soulignait avant tout leur expressivité<sup>838</sup> pour entrer dans une dimension concrète :

« Ma poésie n'est pas de la musique, elle est concrète »<sup>839</sup>.

Guillevic ne rompt donc pas avec toute prosodie mais celle-ci n'est plus à comprendre dans son sens étymologique de « 'chant qui s'ajoute aux paroles' [...] c'est-à-dire plutôt qui 'chante avec les syllabes', qui les accompagne, plutôt que de s'y ajouter [...] »<sup>840</sup>. Elle n'est plus un surplus mais participe intégralement de « la composition consonantique et vocalique des mots, de la chaîne sonore »<sup>841</sup>. Et cette « organisation des chaînes prosodiques produi[t] une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force »<sup>842</sup>.

### c) La valorisation de la consonne

Et cette construction d'un écho passe aussi par la valorisation de la consonne puisque l'on peut aussi remarquer que, dans l'ensemble du poème, deux types de sonorités s'affrontent. Les mots qui sont susceptibles d'exprimer l'angoisse comprennent des sonorités nasales : « ouragan », « torrent », « sang », « argent », « vent ». Mais à cette nasale ouverte, [an], est opposée la répétition de consonnes dites occlusives qui referment le poème sur lui-même et sur sa densité. La labiale [b] de la « belette » et de « bu » associée à la dentale [t] opposent leur articulation à la nasale de « sang » : « La belette a bu le sang ». On retrouve le même phénomène dans « L'appétit de l'ouragan ». Les deux consonnes sourdes du mot « appétit » opposent leur résistance à la nasale [an]. De même avec « étape » et « étable ». La densité des occlusives confère une densité matérielle au poème. On retrouve ce même décalage entre le son et le sens dans le dernier quatrain. Celui-ci dit la décomposition de la feuille sur le tertre. Le tertre s'élève peu à peu grâce à cette matière que lui apporte la feuille qui a été décomposée. L'image qui devrait apparaître dans l'esprit du lecteur est donc celle d'un tertre funéraire. Mais ce quatrain est phonétiquement très dense puisqu'on trouve la reprise de mots identiques ou de mots aux sonorités très proches : « terre » fait écho à « tertre ». Cette structure phonique et ces consonnes opposent donc leur densité à la dissolution ce qui fait que l'image est privée de son poids d'imaginaire et que le tertre

<sup>838</sup> « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ».

<sup>839</sup> Il s'agit de toucher au sens propre du terme : « Ma poésie n'est pas de la musique, elle est concrète. C'est peut-être cela qui [...] touche davantage. » Entretien avec Marin Progreso, *L'En-je lacanien*, op. cit., p. 195.

<sup>840</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 260.

<sup>841</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, éd. Armand Colin, coll. Lettres Sup, Paris, 2005, p. 167.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 44.

apparaît au lecteur dans tout son sens étymologique de borne<sup>843</sup>. Dans toute cette dissolution, les consonnes de « tertre », et ce d'autant plus qu'elles sont répétées, apparaissent comme des points d'appui. L'aspect sensible du poème lutte donc contre son sens. Les poèmes sont donc bien autre chose qu'un texte à comprendre. Ils s'efforcent d'être « au degré zéro du sens » comme les « dolmens et les menhirs » :

« [...] les dolmens et les menhirs sont au centre du monde guillevicien car tout comme les rapports que l'on devrait entreprendre avec le concret, il sont inscrutables, attirant notre attention sur le fait qu'ils sont au degré zéro du sens [...] et balisant un chemin qui ne mène pas ailleurs. »<sup>844</sup>

Avec cet emploi des occlusives, Guillevic prolonge donc la réflexion de Claudel sur l'opposition entre voyelle et consonne. La première reste liée à un effet musical tandis que la seconde témoigne d'une véritable confrontation avec le réel :

« [...] Pour moi dans la diction la consonne est l'élément essentiel. C'est elle qui donne au mot son énergie, son dessin, son acte, la voyelle représentant l'élément uniquement musical »<sup>845</sup>

Guillevic participe donc pleinement de cette tendance moderne à la valorisation de la consonne :

« La modernité a valorisé le consonantisme. [...] Il se trouve que ce passage a coïncidé avec un déplacement de l'esthétique classique de l'euphonie, qui privilégiait la voyelle [...] vers une pesée sur les consonnes. [...] Roman Jakobson est de ceux qui l'ont reconnu : 'Dans la poésie contemporaine, les consonnes sont l'objet d'une attention exceptionnelle' [...] Jakobson ajoutait plus loin : 'Les consonnes ont plus de valence que les voyelles. C'est dans l'ensemble un trait de l'euphonie moderne'. La marque consonantique n'est peut-être pas étrangère non plus au changement qui a touché, dans la modernité, les conceptions de la poésie : non plus l'euphonie, la beauté, l'ornement, l'expressivité, etc. mais un mode de vivre-écrire, un mode de signifier. L'esthétique est, pour la poésie, pour la théorie du langage, désormais, un fossile théorique [...] »<sup>846</sup>.

Ce phénomène se trouve encore vérifié dans le parallélisme de la dernière strophe, « Le tertre a voulu la feuille / Le tertre a mangé la feuille – / [...] », qui oppose complètement à la disparition de la feuille le poids de la consonne. Mais ce décalage entre le sens et l'effet produit par l'aspect sensible du langage est aussi particulièrement perceptible dans le dernier vers : « Ah ! que la lutte est inégale. » Ce vers devrait être l'aboutissement d'un registre tragique. Il devrait traduire le désarroi d'un sujet confronté au monde. Mais on peut remarquer l'absence complète de voyelle nasale : on ne geint pas. L'adverbe « que » frappe plus par son poids guttural que par sa charge exclamative.

<sup>843</sup> *Tertre* vient du latin *terminis*, signifiant « borne ».

<sup>844</sup> Hugh Hochman, « Parler le silence : le silence figuré », *Lectures de Guillevic*, op. cit., p. 237.

<sup>845</sup> Paul Claudel, *L'Harmonie imitative, Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 1965, p. 110.

<sup>846</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., pp. 266-267.



## d) Accentuation et rétention.

Et si le poème est matériellement dense, c'est aussi de fait de ses accents. On peut considérer que le dernier vers de cette chanson porte un accent d'attaque consonantique. Matériellement dense, il offre un point d'appui. On ne se laisse pas, dans ce vers, aller à la douleur. Sa diction n'est pas fluide. Ses syllabes sont martelées et se détachent nettement. Du fait de la liaison et du « e » muet à la fin de « lutte », on a encore une répétition de l'occlusive [t] qui ralentit le rythme de lecture. Les syllabes du dernier mot « inégale » se détachent. On ne peut prononcer ce dernier mot rapidement. Les voyelles ici, [i], [e], [a] sont nettes, ne sont pas des éléments musicaux mais pèsent dans toute leur matérialité de phonèmes et deviennent, comme chez Rimbaud, un authentique fragment du monde le plus physique. Dès lors, le lecteur oublie le sens du mot ; son esprit se dessaisit des idées et il n'est plus sensible qu'à la très grande cohérence sonore du poème. L'exclamation « Ah ! » pourrait aussi passer pour un indicateur de la douleur. Mais le point d'exclamation apparaît davantage comme un moyen de couper le vers et de prévenir toute possibilité d'emportement. Et surtout, avec cette interjection « Ah », il nous semble que l'on puisse parler d'« occlusion glottale » ou de « coup de glotte »<sup>847</sup> puisque, placée en début de vers, suivant un tiret et suivie d'un signe de ponctuation fort<sup>848</sup>, la voyelle ici accentue la syllabe qu'elle constitue. Elle connaît une attaque brutale plutôt que languissante ce qui fait qu'elle fonctionne un peu à la façon de la consonne occlusive. De ce fait, l'accentuation du vers se trouve une fois de plus modifiée. Les accents de groupe propres à la langue française<sup>849</sup> portent la plupart du temps sur les fins de groupes. Mais Guillevic superpose ici une autre accentuation à ces accents de groupe, ce que, à la suite d'Henri Meschonnic, nous pouvons appeler une accentuation prosodique<sup>850</sup> et celle-ci se construit dans un effet de décalage : cet accent, qui porte sur la syllabe initiale du vers, tend à prendre le pas sur l'accent de groupe en fin de vers. L'écriture est retenue (et ce d'autant plus que le mot « que » est lui aussi accentué). Guillevic ne se laisse aller à l'éloquence ni à l'angoisse. On a ici le même phénomène que dans ces vers de *Présent* :

- Et si la nuit

<sup>847</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, éd. Armand Colin, coll. Lettres Sup, Paris, 2005, p. 143.

<sup>848</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, op. cit.*, p. 143. Les auteurs expliquent que le coup de glotte peut être difficilement repérable dans le texte puisqu'il n'est représenté par aucune marque spécifique. « Cependant, l'usage de certaines marques de ponctuation, comme le tiret unique, pourront laisser présupposer sa présence ».

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 129 à 137.

<sup>850</sup> Les accents de groupe propres à la langue française portent sur les fins de groupes. Guillevic superpose une prosodie, au sens où l'entend Meschonnic, qui se superpose aux accents de groupe. Et on note entre les deux un décalage, ce qui a pour effet d'inscrire une tension dans le vers, car le poète ne se laisse pas aller à la fluidité du langage.

N'était pas que l'absence  
De lumière ?<sup>851</sup>

Dans ces vers, on a bien une ouverture de la glotte et une attaque brutale du son vocalique [é]. L'accent porte donc sur la voyelle initiale du premier vers ce qui fait que « la nuit » est repoussée en dehors du champ et loin du sujet qui, avec ce début de vers, peut se ménager un lieu de stabilité. Et les exemples de ce type parcourent l'œuvre. L'accent sur la voyelle initiale crée un effet de décalage salutaire par rapport à l'accent final de groupe<sup>852</sup>. Un bon exemple de ce phénomène est encore le poème « Fait-divers » de *Terraqué* :

Fallait-il donc faire tant de bruit  
Autour d'une chaise ?

\_ Elle n'est pas du crime.

C'est du vieux-bois  
Qui se repose,  
Qui oublie l'arbre –  
Et sa rancune  
Est sans pouvoir.

Elle ne veut plus rien,  
Elle ne doit plus rien,  
Elle a son propre tourbillon,  
Elle se suffit.<sup>853</sup>

On a effectivement ici une tension puisque le poète multiplie les accents pour ne pas se laisser aller à la fluidité du langage qui véhicule avec elle l'idée angoissante du tourbillon interne de la chaise. Le titre illustre ce procédé de retenue ou de rétention du vers puisque son accent de groupe, qui porte sur sa dernière syllabe, est contrebalancé par le fait que la première syllabe, du fait de la répétition du phonème [f] au premier vers, est dans l'obligation d'être elle aussi accentuée. Et ces échos sonores conduisent encore à une saturation accentuelle du premier vers. Aux trois accents de groupe (portant sur « il », sur « donc » et sur « bruit »), s'ajoutent un accent sur la première syllabe de « faire » (compte tenu de cette répétition du phonème [f]<sup>854</sup>), et un autre sur le mot « de », compte tenu de sa dentale initiale qui fait écho à « donc ». Une lecture rapide du type « tant'bruit » est donc exclue. Et la suite du poème subit elle aussi le même effet de ralentissement. Le tiret et la présence d'un son vocalique au début du vers 2 orientent encore vers l'hypothèse d'un coup de glotte. « Elle », en étant accentué, a dès lors plus d'intensité que « crime », qui est pourtant en position finale. A noter encore que, du fait de cette répétition de la dentale [d], « du » pourrait bien lui aussi porter l'accent. Par la suite,

<sup>851</sup> *Présent, op. cit.*, p. 89.

<sup>852</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 57. On a encore ce coup de glotte après le tiret qui empêche le basculement du vers : « La mer met son goémon autour du cou – et serre. »

<sup>853</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 19.

<sup>854</sup> La répétition d'un même phonème est accentuante. Cf. Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, op. cit.*, p. 137.

du fait de l'anaphore, c'est encore le début des vers qui est accentué. Et du fait du contexte et par un phénomène d'attraction, on peut même voir une succession de coups de glotte. Ceci est encore un moyen de contrebalancer l'accent de fin de groupe et de minimiser son poids. On peut encore s'intéresser à l'expression « vieux-bois ». Au moyen du tiret, Guillevic, à partir d'un groupe verbal composé d'un nom et d'un adjectif fait ici un substantif, un nom composé. Et ceci modifie encore considérablement la place de l'accent de groupe puisque « les groupes composés d'un adjectif et d'un substantif représentant des syntagmes fermés (ou figés) n'ont qu'un accent »<sup>855</sup>. Une manière encore de déplacer l'accent en amont. Ainsi, dans ces vers, le fonctionnement de la phrase est modifié. Cette rétention accentuelle fait passer de manière très sensible le discours du poème, d'un discours logique, organisé sur le modèle thème et prédicat, à un discours où s'estompe l'importance du prédicat et où le début de vers est un lieu sonore et matériel de stabilité. Il s'agit de restaurer une densité à la chaise là où le tourbillon déchire.

#### e) Ponctuation et typographie

Si l'on revient à cette « Chanson » de *Terraqué*, on peut constater que la matérialité du poème passe aussi par la présence du tiret à la fin de l'avant dernier vers ; Guillevic en fait un usage particulièrement intéressant. Ici, il est employé seul, en fin de vers et coïncide aussi avec une fin de phrase. Mais il a bien plus que la seule fonction de démarcation que les grammaires s'accordent à lui reconnaître. Certes, on pourrait l'interpréter, notamment à ce moment du poème qui dit la disparition de la feuille, comme le signe du vertige qui peut saisir le lecteur. Ce serait une manière pour le sujet d'exprimer son angoisse :

« La souplesse d'utilisation du tiret en fait un signe très employé par certains auteurs pour exprimer diverses nuances affectives ou expressives »<sup>856</sup>.

Mais en même temps, il semble que ce soit son aspect graphique qui soit privilégié. Il semble qu'il corresponde à un point d'appui. Le poème confronte le lecteur au vide mais, en même temps, il lui propose une prise à laquelle se raccrocher. Le tiret, ici, est emblématique du fonctionnement de la ponctuation chez Guillevic. Même si Guillevic adopte le vers libre, et même si son vers se fait parfois très court, les phrases sont systématiquement ponctuées. Guillevic, contrairement à « l'idée reçue [qui] est qu'au vingtième siècle tous les poètes ont

<sup>855</sup> Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, op. cit., p. 133.

<sup>856</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, P.U.F., Paris, 2004, p. 97.

supprimé les signes de ponctuation »<sup>857</sup> maintient scrupuleusement la majuscule à l'initiale et ne renonce pas non plus à la virgule, ni au point. Ce qui fait que certains vers placent dans un rapport d'égalité numérique mots et signes de ponctuation puisqu'on trouve parfois des vers constitués d'un mot et d'un signe de ponctuation. Nous y voyons deux effets : Guillevic réactive de toute sa force le double « rôle syntaxique ou démarcatif »<sup>858</sup> de la ponctuation. D'une part, en accordant autant de place à la ponctuation, il s'agit d'assurer la cohésion syntaxique des phrases et de manière plus globale, c'est une façon de maintenir une tension entre les vers. Une manière encore de redonner toute sa densité au poème et toute sa tenue ; une manière de lui donner une résistance proche de celle du menhir. D'autre part, le point et la virgule marquent une pause salutaire et, en ralentissant le rythme du vers, préviennent tout emportement ; une manière encore de prendre pied et de ne pas se laisser entraîner dans un flux délétère. La ponctuation est réactivée dans son sens premier. Non seulement le poème réactive son étymologie latine, celle qui fait de *punctum* (de *pungere*), une trace en creux, à quoi on peut référer une antique ponctuation de mot pour aider à la lecture, en séparant un mot de l'autre par un point. Mais le sens grec ressurgit lui aussi : « Aristote (*Rhétorique* III, 5, 1407b) emploie le mot *diastizein*, et ce mot (que le dictionnaire de Liddell-Scott traduit *punctuare*) ne signifie pas 'ponctuer' mais 'séparer', ménager à la fois un intervalle (*dia-*), une différence, et un lien. »<sup>859</sup>. Quant à la majuscule, elle assure une fonction démarcative fondamentale. Comme le « tertre », elle joue un rôle de borne. Elle est un repère dans cette dissolution générale :

« La majuscule est un signe de ponctuation syntaxique qui est redondant en relation avec une ponctuation forte. La majuscule marque le début d'une phrase, au début d'un texte (initiale du premier mot) ou après un point.  
D'autre part, la majuscule sert de démarcation en poésie quand elle figure au début de chaque vers d'un poème régulier »<sup>860</sup>.

Et on peut même ajouter que, comme dans les anciens manuscrits, son rôle de séparation des mots est particulièrement important. Il s'agit d'organiser le réel et de tâcher de contenir les choses et de les maintenir à leur place. Elle ralentit le flux verbal et prévient tout laisser aller à l'éloquence qui ne ferait que renchérir ce sentiment de perte et de dissolution :

« Un autre aspect caractéristique de la typographie de Guillevic est l'emploi des majuscules en début de vers. Pendant longtemps praticien du vers classique, Guillevic maintient dans ses formes ouvertes cet aspect du classicisme dans une optique particulière. Puisque l'emploi de majuscules est plutôt rare en poésie anglophone actuelle, je les ai supprimées dans ma première publication afin de présenter des poèmes en anglais contemporain. Plus tard je me suis rendue compte que la présence des

<sup>857</sup> Henri Meschonnic, « Ponctuation », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 622.

<sup>858</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 74.

<sup>859</sup> Henri Meschonnic, « ponctuation », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op. cit., p. 620.

<sup>860</sup> *Idem*.

---

majuscules chez Guillevic n'était ni une simple convention, ni purement décorative, car leur fonction n'est pas uniquement visuelle, mais en cohérence avec ce que nous venons de dire à propos des coupures. Leur rôle est de ralentir le flux verbal, et il me semble que la sérénité de cette œuvre sculptée en dépend en partie. »<sup>861</sup>

La ponctuation est donc elle-même un acte de langage. Elle participe de cette force du langage qui situe le poème dans le monde et qui relie l'écriture et le vivre. Elle ne se coupe pas de son sujet et n'est en aucun cas ce que Meschonnic appelle une « intratypographie » :

« J'appelle *intratypographie* l'ensemble des effets qui tiennent essentiellement au visuel en pratiquant un dualisme du visuel et de l'auditif tel qu'ils sont désolidarisés : inaudibles pour la plupart. Dans le paradoxe d'une visée contre la métaphysique du signe (le logocentrisme), ces pratiques, dressées contre le primat du signifié, du linéaire, refont le dualisme. Homologues de l'*intrasignifiance*, production de sens par le jeu des signifiants sur eux-mêmes, pris comme jeu de la langue, sans sujet ni histoire ni discours. »<sup>862</sup>

Une solide attention à la ponctuation, donc, chez Guillevic, mais aucun des éléments que Meschonnic tient pour caractéristiques de cette « intratypographie », cette attention à la ponctuation notamment mais qui, à force de vouloir mettre en avant la consistance matérielle du langage, retombe dans le travers de ce qu'elle tenait à dénoncer, à savoir un autotélisme ; chez Guillevic, donc, pas de dérive de la ponctuation, pas de « ligne coupant un mot en dehors de sa syllabation », pas de « majuscule en fin de vers, en fin de mot ou en milieu, ou distribuée sans rapport avec un début de phrase », ou de vers ; pas de parenthèses ouvertes non refermées, ou fermées sans être ouvertes » ; pas de « parenthèses doubles, multiples, enchâssées »<sup>863</sup>.

#### f) Le vers comme mesure

Ce qui renforce encore cette impression de cohérence contre les agressions est le vers de sept syllabes. Certes, *a priori*, du fait de son irrégularité et du fait qu'il soit impair, on pourrait croire qu'il tend à faire basculer le poème dans le vide et qu'il est lui aussi pris dans ce vacillement destructeur qui traverse toutes les choses du monde. Toutefois, la ponctuation et notamment la présence de la virgule à la fin du deuxième vers de chaque quatrain, isole nettement des distiques. Ceux-ci sont particulièrement mis en évidence ce qui fait que le poème fonctionne par groupe de deux vers de sept syllabes et ces groupes de quatorze syllabes créent une grande impression de plénitude et de stabilité contre la dissolution. Ainsi,

---

<sup>861</sup> Maureen Smith, « Traduire Guillevic : un défi quotidien », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>862</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 309.

<sup>863</sup> *Idem*, pp. 309-310.

de manière générale, Guillevic ne souhaite pas garder le vers régulier. Celui-ci n'est plus possible du fait de la perte de l'ordre universel, cet ordre auquel renvoyait la poésie métrique à une époque où la subjectivité énonciative pouvait se couler dans des formes reconnues collectivement. On trouve chez Guillevic un sens aigu de l'impossibilité historique du maintien des formes régulières mais, en même temps, on voit qu'il ne rompt pas avec toute mesure. Il a besoin de cette notion de mesure que suggéraient les anciennes formes versifiées. Pas « une mesure pour tous, transcendante, absolue »<sup>864</sup>, mais une mesure qui permet d'apporter une solution à un fort sentiment d'instabilité, une mesure telle que l'entend Philippe Jaccottet qui, lui aussi, donne à lire une expérience contradictoire : comme chez Guillevic, pour lui aussi, le poème, qui est aventure, implique la disparition des barrières, des murs, des parois qui d'ordinaire ont des effets limitants. Mais comme il s'agit avant tout de se protéger de l'illimité et de l'incommensurable, l'expérience poétique est aussi, dans le même mouvement, la recherche d'une architecture et d'une forme. Même si l'on ne saurait les considérer comme des poètes formalistes, tout autant Guillevic que Jaccottet font du vers une mesure :

« Mais [...] si proches que paraissent les dangers, si effrayante l'irrésistible usure des corps, il y a quelque chose qui ne m'a jamais abandonné [...] : une espèce de rythme, l'observation d'une *mesure* indubitable et pourtant lointaine, une musique (mais ce mot, et plus encore celui d'*harmonie* que je pourrais songer à utiliser, évoque pour nous quelque chose de fade, quelque allégorie peinte au plafond d'un opéra) ; il faut bien dire *mesure*, parce que cela peut signifier à la fois une ordonnance du temps et de l'espace, parce que cela comporte l'idée d'une règle, d'une certaine sévérité, et aussi l'idée d'une sagesse, proche de la modestie. »<sup>865</sup>

La mesure permet de ne pas se laisser aller à « cette dangereuse musique qui vous entraîne si discrètement de la vérité au mensonge » et qui aide à être fidèle à « une beauté plus ferme, plus rêche, plus ossue »<sup>866</sup>. Il ne s'agit pas de la « mélodie » ou du « chœur d'opéra » qui font se perdre dans l'immensité<sup>867</sup>. Le vers comme le mètre n'est donc pas à confondre avec une tentative formaliste ; le nombre permet de recenser et de contenir les débordements. En se faisant concret, le vers trouve sa grandeur parce qu'il conjure ce vertige et cette dissolution. Mesurer, c'est donc opposer à la profondeur du gouffre une présence sensible.

#### g) Le rythme et la signifiante

<sup>864</sup> Jean-Pierre Bobillot, « Vers, prose, langue », *Poétique* n°89, février 1992, p. 82.

<sup>865</sup> Philippe Jaccottet, « Poursuite », *Éléments d'un songe*, éd. L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse » n°96 (première édition 1961, Gallimard), pp.134-135.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>867</sup> « Plongées rituelles », *Relier, op. cit.*, p. 683 : « L'immensité, // On peut la toucher, / Voire s'y perdre // Aussi bien dans une mélodie / Que dans un chœur d'opéra ».

« Chanson » est alors un poème qui se tient et qui résiste à cette dissolution générale :

« La poésie est donc aussi cela. Contre-épreuve [...]. Un sens du rite. Non du tout pour oublier, fuir. Mais : organiser un langage contre la peur du réel, ou sa montée, son débordement, ‘formuler’ comme : se mettre en état de résistance maximale, façonner quelque chose qui tienne contre l’agression extérieure, l’écorchement ou la plus simple présence, virtualité dangereuse. »<sup>868</sup>

Les images, porteuses de sens, et porteuses d’une abstraction qui ne fait que renforcer cette séparation d’avec le monde et qui ne fait qu’ouvrir le poème à l’angoisse, sont quasiment évacuées. Tout au plus subsiste leur construction langagière ou le « dur [de leurs] vertèbres »<sup>869</sup>. Disons que leur perception, et surtout leur intellection, sont remplacées par une perception d’un autre type : la perception des phénomènes sonores est tellement intense que l’image ne mobilise plus l’attention. Certes, le poète sait bien, comme l’a montré Elisabeth Lhote<sup>870</sup>, qu’il n’existe pas de perception de la parole ou du matériau sonore sans prise en compte de la signification. Mais il tente de se rapprocher de cette expérience limite où le signe serait seulement vu dans sa matérialité, comme si le poème quittait l’ordre de la signification et du sens pour entrer dans « l’ordre du toucher » :

Car sans toucher  
On ne fait rien.<sup>871</sup>

Ce n’est pas que j’aie  
Quelque chose à dire  
De précis, de particulier.

Est-ce d’ailleurs  
Qu’il s’agit de dire ?<sup>872</sup>

Dire n’est ici qu’un moyen  
Pour arriver à quelque chose

Qui serait de l’ordre  
Plutôt du toucher,  
D’un autre toucher.<sup>873</sup>

Ainsi, il y a donc formes et structures, chez Guillevic. Mais celles-ci ne participent pas d’une dominante technique. Guillevic invente des formes qui sont des valeurs et une éthique<sup>874</sup>. Si le poème retrouve une prosodie et s’il est possible de se réconcilier avec le chant, c’est dans la

<sup>868</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 205.

<sup>869</sup> *Terraqué*, op. cit., p. 87.

<sup>870</sup> Elisabeth Lhote, *Le paysage sonore d’une langue : le français*, Helmut Buske Verlag, 1990, p. 39.

<sup>871</sup> *Etier*, op. cit., p. 180.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>874</sup> Les formes permettent de sortir du flou : « Je suis dans une espèce de lieu / Sans couleur, ni forme // Qui m’exhorte au poème », *Présent*, op. cit., p. 85.

mesure où le chant est une possibilité pour tenir. Si le poème retrouve un rythme, ce n'est pas parce qu'il revient à des catégories connues mais c'est dans la mesure où il participe de ce mouvement de rétention du flux. Les traces des lettres ou des sons sont tout aussi réelles que les substances des branches ou des aiguilles qui seraient tombées du pin. On a un tissu de marques sonores et rythmiques qui, une fois libérées de leur rôle de signification, se font écho les unes les autres. En s'affichant dans toute son immanence, le poème correspond au lieu de la matérialité terrestre :

C'est contre l'infini,  
 Contre la perte, la dilution  
 Dans l'infini,  
 Qu'il faut un lieu  
 Qui soit autel,  
 Où trouver comment faire,  
 Dans le fini rassemblé là.<sup>875</sup>

Ainsi, le poème se méfie de la signification mais ce n'est pas pour autant qu'il ne fait plus sens. Certes, la sémantique lexicale est mise de côté, mais toute sémantique n'est pas exclue. Les signifiants, certes, ne sont plus réductibles au seul lexique mais force est de constater que les marques accentuelles, prosodiques ou syntaxiques signifient malgré tout. Autrement, certes, en portant des valeurs, mais elles sont loin d'être vides. Le système traditionnel selon lequel un signifiant appelle un signifié n'est donc plus complètement valable chez Guillevic. Mais ce signifiant, qui devient multiple puisqu'il n'est plus seulement lié au lexique et qu'il appelle un ensemble de valeurs, ouvre sur de la « signifiante », selon le sens que Meschonnic donne à ce concept. Effectivement, celui-ci emprunte le mot à Benveniste, qui l'utilisait pour désigner l'activité de signifier elle-même, mais l'applique, pour sa part, à la production signifiante des discours et en particulier des textes littéraires. Il constate effectivement que, dans l'activité langagière, « une performativité morphologique relationnelle, neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire »<sup>876</sup>. Et, chez Guillevic, cette matérialité du langage correspond en

<sup>875</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 28.

<sup>876</sup> Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Gallimard, Paris, 1975, p. 512.



fin de compte à ce que Meschonnic appelle la notion de rythme. C'est effectivement ce signifiant unique et multiple à la fois, producteur de signifiante, que Meschonnic appelle le rythme :

« Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les 'niveaux' du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques »<sup>877</sup>.

---

<sup>877</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 216-217.

### Chapitre 3. Structuration et concrétisation de l'existant

#### A. La construction d'un éthos

Par cette matérialité du langage, le sujet peut aussi se retrouver. Retenir tout ce qui peut participer traditionnellement de l'expression de soi l'amène paradoxalement à se construire, à retrouver une contenance et une unité. Il peut s'appréhender lui aussi en tant que corps et ceci passe encore par ce travail sur la substance sonore du poème et notamment par les mutations que Guillevic fait subir à la rime. En plus d'être mélodieuse et restrictive, la rime traditionnelle est aussi, selon le poète, symptomatique d'un écart avec le monde ; elle apparaît quand il est coupé du monde :

« [...] il me semble qu'elle apparaît avec la naissance de l'individualisme [...]. En fonction d son héritage, [le poète] continue à interroger le monde, mais le monde ne répond pas. D'où la tentation pour le poète de se répondre dans son langage : sa parole lui revient en écho, pour remplacer la parole de Dieu, d'où la rime. La parole se répond. »<sup>878</sup>

Ce dont témoignent les vers suivants dans lesquels, à l'irruption des rimes, s'ajoute une comparaison qui ne fait que renforcer la douleur de la déchirure et de la perte de soi :

Quelque part en toi  
Où nul œil ne voit

Tu rumines ta plaie  
Comme du verre pilé.<sup>879</sup>

Au contraire, selon la théorie que Guillevic élabore, quand le poète est dans le monde, la rime disparaît d'elle-même et n'a plus lieu d'être :

« La rime disparaît quand disparaît sa raison d'être comme écho : le poète est dans le monde avec d'autres hommes, chacun cherche sa voie et sa voix, crée, tâtonne, mais ne se contente plus d'une parole renvoyée. [...] Puis, quand [...] l'homme fonde ses valeurs lui-même, [quand] le poète [...] parle la langue commune de tous, à ce moment-là la raison profonde de la rime disparaît : la parole poétique devient neuve, fonde la société de l'avenir, ce qu'on voit avec Rimbaud. La rime n'est plus de mise, elle se réfugie dans les poèmes mineurs, légers, faciles, chansons, récits pour enfants, elle n'a plus une fonction « sérieuse » : on remarque qu'il y a deux Apollinaire, celui qui utilise la rime pour jouer ou pour enchanter son mal, et l'autre qui, dans quelques grandes textes prophétiques, se passe de la rime, c'est typique ... »<sup>880</sup>.

Quand le poète s'inscrit pleinement dans le monde et quand il en exprime les valeurs, les poèmes ne sont pas rimés :

« Si l'on regarde les textes primitifs, ceux sur lesquels sont fondés les religions, les grands livres de l'humanité, que ce soit les *Upanishad*, le *Livre des morts* égyptien ou la

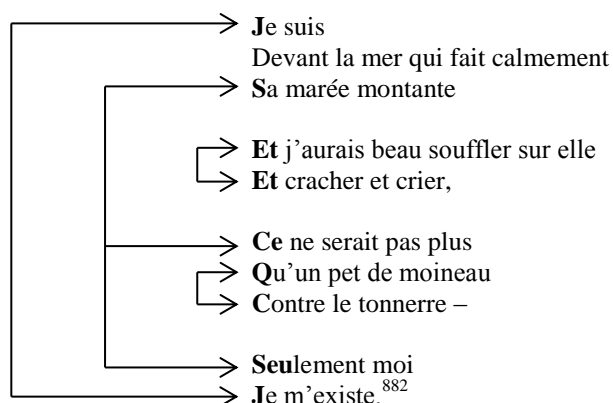
<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>879</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 101.

<sup>880</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 79.

*Bible*, on remarque que ces poèmes ne sont pas rimés : c'était l'ère de l'humanité où la poésie exprimait les valeurs, la morale de la société »<sup>881</sup>.

La rime ne contribue donc pas à placer l'homme dans le monde mais, force est de constater que la mutation de la rime vers l'écho participe de cette corporéité du sujet et, de fait, de son inscription dans la matérialité de la réalité :



Ici, l'écho à l'initiale du vers donne de la substance au sujet et le fait exister : le dire et le faire sont une seule et même matière. Certes, l'existence du sujet peut d'abord sembler sémantique, du fait des deux affirmations « Je suis » et « Je m'existe ». Le pronom personnel de première personne est aussi décliné sous toutes ses formes, « je », « me », et « moi », et l'on trouve deux occurrences du « je » en position de sujet. La forme disjointe « moi », en position détachée, est même en position contrastive. Et c'est une curieuse occurrence au dernier vers, sous forme de complément, qui est aussi à noter. Guillevic fait ici du verbe « exister » un verbe transitif. Cette tournure syntaxique restitue bien l'évidence de la présence, mais de la présence physique. La transitivité souligne bien cette corporéité du sujet : être présent à soi, c'est avant tout s'inscrire en tant que corps parmi les corps. Le « je » n'est plus un porteur de message ; il n'est pas non plus hypertrophié de sentiments mais affirme sa présence sensible et matérielle comme élément du monde. Mais si le sujet peut ainsi revendiquer son existence sensible et physique, c'est aussi parce que l'intensité sémantique et la mise en continu des signifiants par le retour rimique en début de vers, sont un seul et même acte de langage. L'écho à l'initiale du vers referme donc, dans un même mouvement, le poème et le sujet sur eux-mêmes (car « s'ouvrir, c'est risquer de se perdre dans l'extérieur, dans l'informe »<sup>883</sup>) et participe de leur corporisation. Le poème, par la densité de sa matérialité, fait du sujet un élément du monde qui peut donc physiquement s'affirmer :

Et parfois /  
 Au milieu du courant

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>882</sup> *Présent*, *op. cit.*, p. 44 (sous soulignons).

<sup>883</sup> Jean-Yves Debreuille, « Contre Héraclite », *Guillevic Maintenant*, *op. cit.*, p. 77.

On se tâte, on se ramasse, on résiste /  
Et on se sent grand [...] <sup>884</sup>.

Mais cette émergence physique et verticale du sujet dans le monde n'est pas à confondre avec une position de supériorité. Le pronom personnel « moi » du poème de *Présent* résonne dans « moineau » et le phonème du pronom complément « me » est disséminé dans tout le poème : c'est, certes, bien dire que le sujet est au monde, mais c'est aussi refuser toute position de domination. C'est un humanisme qui se met en place ici, fondé sur un statut de l'homme sans supériorité par rapport au monde qui l'entoure ou par rapport à l'élément naturel de la mer. Déchu de sa position de supériorité, « [d]érisoire il est » <sup>885</sup>. Il ne revendique plus « sa facile royauté » <sup>886</sup> et se sait « faible » comme le « brin d'herbe » :

« Il s'est voulu faible  
[...]  
Il s'est fait fragile  
[...]  
Il s'est fait brin d'herbe  
Au bord du chemin  
Pour être foulé. » <sup>887</sup>.

Il n'est pas supérieur à un fragment :

« [...] Fragment, élément du monde.

Supérieur à rien,  
Pas à quiconque, pas à la pluie qui tombe,

Se sentir égal  
Et pareil au pissenlit, à la limace,

Inférieur à rien,  
Ni au baobab, ni à l'horizon ».

Un changement de point de vue s'impose ici et la dichotomie sujet-objet que suppose la rhétorique ne fait plus sens :

« Se déprendre de soi-même, de la complaisance en soi. Voir le monde en lui et non par rapport à soi, le monde (visible et invisible). Non plus le monde par rapport à soi (par éclair) et comme une projection de soi-même.  
Ne plus être le sujet et l'objet. [...] » <sup>888</sup>

L'anthropomorphisme n'est plus une position tenable et on comprend bien ici tout l'enjeu de ce qui a pu apparaître comme une boutade ou comme une sortie malicieuse, c'est-à-dire cette préférence pour le « matériomorphisme » <sup>889</sup>. Ce néologisme suppose bien que ce n'est plus à

<sup>884</sup> « Carnets », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 148.

<sup>885</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 62.

<sup>886</sup> Jean Follain, « Prière d'insérer à Terraqué, mai 1942 », in *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 17.

<sup>887</sup> *Inclus*, op. cit., p. 75.

<sup>888</sup> *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 133.

<sup>889</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 82.

l'homme d'imposer son point de vue<sup>890</sup>, mais à la nature elle-même d'intégrer l'homme à son modèle :

« On m'a accusé d'anthropomorphisme ; et bien moi je ne crois pas, c'est plutôt l'homme qui est matériomorphique si je puis dire, l'arbre pour moi n'est pas tout à fait différent de l'homme [...] je sens profondément la vie de la matière [...] en moi ».

Ainsi, l'homme est déchu de sa position de supériorité, se fait lui-même élément du monde. Et ce moment où s'annule cette dichotomie entre le sujet et l'objet se construit dans ce processus d'écho. Celui-ci repose effectivement sur un mouvement de resserrement, d'encadrement ou d'enchâssement sonore : les sonorités à l'initiale des vers se répondent toutes deux à deux à l'exception d'une seule, qui reste libre, celle du deuxième vers. Mais il est intéressant de constater que c'est la dentale de la préposition « devant » qui est en quelque sorte mise à l'écart de cette construction sonore. Mais, cette préposition, compte tenu de sa sémantique, serait bien effectivement à exclure ou à progressivement mettre de côté. Ce travail des sonorités crée donc le passage d'une position extérieure au monde où le sujet aurait les choses en face ou « devant » lui, à une position d'inscription en sa matérialité où la question de l'extériorité ne se poserait plus. On peut donc parler ici, comme le fait Jean-Claude Pinson, d'une « morale de la forme ». L'écriture poétique dans sa matérialité participe de « l'être au monde » :

« La poésie n'est pas seulement création de feux d'artifices verbaux, production de textes qui ne seraient que des objets esthétiques sans incidence sur nos existences. [...] 'Morale de la forme', l'écriture poétique est aussi mise en forme de l'éthos, de l'être au monde. »<sup>891</sup>

Cet effet de structure restaure ainsi une continuité entre le sujet, le langage et le monde. Le sujet devient lui-même élément concret du monde. Il n'est plus à la marge :

Ainsi donc, nous sommes

Dans les marges des villes,  
Des chemins, des prés.

Dans les marges de l'air aussi.  
Dans les marges de tout espace.

Dans les marges de la parole,  
De notre parole,

Dans les marges des regards,

<sup>890</sup> « *Eaux* », « Plongées rituelles », *Relier*, *op. cit.*, p. 698 : « Impoliment / La pluie // Refusait / L'anthropomorphisme ».

<sup>891</sup> Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, éd. Champ Vallon, Seyssel, 2002, p. 24.

---

Venus sur nous, partis de nous.<sup>892</sup>

Il s'inscrit dans la matérialité des éléments dans un principe de « co-existence de corps »<sup>893</sup> :

Je ne suis pas  
En face du monde.

Je suis en lui [...] <sup>894</sup>

Dans les brisants,  
Dans les cris des goélands,  
Dans l'écume qui retombe en eau,  
Dans la marée qui commence à monter,  
Dans le goémon qui s'accroche aux rochers,

Je me convie.  
Je m'y retrouve<sup>895</sup>.

Tout au plus le sujet devient-il comme ces choses qu'il envie parce qu'elles lui paraissent malgré tout plus résistantes. En tant qu'être qui se sait fragile et menacé, il concrétise un rêve de solidité. Il se retrouve dans le monde en tant que corps. Dès lors, se sentir exister, ce n'est plus accumuler des savoirs abstraits :

« Moi, je suis simplement - / Et je ne suis pas / De ceux qui pensent » <sup>896</sup>.

La richesse attendue par le poète n'est pas d'interpréter le monde. L'enjeu n'est pas de chercher à s'exprimer : « Le mieux est toujours / D'essayer de ne plus rien dire »<sup>897</sup>. La connaissance est avant tout physique et n'advient pas si le sujet est sans consistance :

Je veux savoir –  
Je m'accroche au langage.  
[...]

Je veux savoir –  
Même à moi je m'accroche.<sup>898</sup>

Le vertige de la représentation et de la signification est donc enrayé et le sujet ne cherche plus à se comprendre puisque cela engendre toujours le risque des emportements et des états d'âme, le risque de l'écart, de la dissociation et de la béance car « [...] le pire est toujours / D'être en dehors de soi »<sup>899</sup>. On peut donc ici véritablement parler d'un arraisonnement du sujet. S'inscrire dans le monde, s'y ancrer revient, pour lui, à sortir des dichotomies. Le langage ne sépare plus le corps de la raison puisque cette dernière n'est plus tentée de se perdre dans la démesure de l'illimité et de l'imaginaire, du concept ou de la métaphysique :

---

<sup>892</sup> *Paroi, op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>893</sup> Steven Winspur, *La poésie du lieu, op. cit.*, p. 175.

<sup>894</sup> Guillevic, *Présent*, éd. Gallimard, 2004, p. 54.

<sup>895</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 207.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>897</sup> « Guitare », in *Relier, op. cit.*, p. 230.

<sup>898</sup> *Présent, op. cit.*, p. 30.

<sup>899</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 83.

Assis sur un rocher  
Dans la montagne,

Tirons un trait  
Sur l'infini

Et restons bien tranquilles,  
Ne pensant à rien.

Soyons  
Comme le ciel

Qui ne se fatigue pas  
D'être bleu,

Qui au besoin,  
Chasse les nuages

Et tout guilleret  
Se redonne au bleu.<sup>900</sup>

La raison se trouve des points de soutien : « [La raison] n'avait pas / A chercher son chemin.  
// Elle dressait partout / Son échafaudage, // Elle mettait partout / Son palan, son cric [...] »<sup>901</sup>.

Le sujet se retrouve donc présent au monde en dehors de tout schéma dissociant. Exister signifie donc simplement pouvoir se tenir dans le monde, ce que résume bien ce poème d'*Art poétique*<sup>902</sup> :

Je ne sais pas  
Si je serai compris,

Je ne sais même pas  
Si je me comprendrai.

Je continue  
A soupeser la pomme.

La priorité n'est plus de penser mais de se peser, de se rassembler dans l'épaisseur, pour pouvoir tenir, pour pouvoir durer, pour pouvoir se conforter et se faire l'égal du chêne, pour retrouver le sentiment de l'immédiateté de la vie sans que celle-ci ne soit appauvrie par un détour qui serait d'ordre intellectuel. Récuser la logique à laquelle le langage contraint, mettre de côté son ordre conceptuel qui sépare et qui disjoint, permet de retrouver un centre :

« Cet entrelacs / De pensées, de rêves, / De vues, / De visions, / De souvenirs,  
d'aspirations, // Qui occupe tes loisirs / Et souvent te pèse, // Cet entrelacs, / Le poème  
l'écarte, / Le chasse / Au profit d'un centre [...] »<sup>903</sup>

« Il te faut de la pauvreté / Dans ton domaine. // [...] Une richesse, une profusion / De  
mots, de phrases, d'idées // T'empêcheraient de te centrer [...] »<sup>904</sup>.

<sup>900</sup> *Présent, op. cit.*, p. 88.

<sup>901</sup> *Etier, op. cit.*, p. 141.

<sup>902</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 295.

<sup>903</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 220.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 170.

Savoir résister à la fluidité du langage revient à résister à l'oppression du monde et à se recentrer :

« On a fini par s'y faire / A ce monde. // A se taire, A tout taire en soi // Pour mieux se savoir, / Se vivre au centre »<sup>905</sup>

A trouver un centre qui va de paire avec la possibilité du sentiment plein de la présence au monde et dans le monde :

« Je suis une page blanche/ Sur quoi rien ne s'écrit / Que ma présence »<sup>906</sup>.

Mesurer le poème, « c'est pour rejoindre ce point d'extrême densité où règne l'indivis »<sup>907</sup>, cet inentamable noyau qui induit le sentiment de plénitude et de présence :

« J'ai posé mes mains sur la cruche d'eau froide / Alors que le soleil monte et s'exalte encore / Et je suis bien. [...] »<sup>908</sup>

Vivre c'est pour apprendre  
A bien poser la tête  
Sur un ventre de femme.

Et pour savoir tenir  
Dans la paume entr'ouverte  
Un galet qui traînait  
Sur les sentiers du sol.<sup>909</sup>

Pour le sujet, il ne s'agit donc plus ni de claironner ni de gémir mais simplement de se poser en tant qu'élément d'un monde mais pour mieux l'assumer.

Effectivement, cette humilité n'est pas à associer avec une déresponsabilisation du poète. Retrouver un sol et un corps permet d'autant mieux au sujet de se dresser comme le « coq du clocher » qui « Retrouve au matin // Son don et son devoir / De vigilance »<sup>910</sup>. Cela permet d'adopter une attitude de responsabilité et d'être ce « responsable », c'est-à-dire celui qui ne peut pas faire semblant de ne pas entendre ce cochon qu'on égorge quand tout le village se tait et continue à vivre comme si de rien n'était<sup>911</sup> ; en bref, celui qui peut s'avancer et se dresser contre la menace :

Debout  
Etre debout,  
Aller debout,

Marcher toujours plus haut  
Vers le soleil,

Se défaire de ce noir

<sup>905</sup> « L'infini », « Plongées rituelles », *Relier, op. cit.*, p. 688.

<sup>906</sup> *Motifs, op. cit.*, p. 155.

<sup>907</sup> Suzanne Allaire, « Dans la tension du questionnement », in *Guillevic Maintenant, op. cit.*, p. 129.

<sup>908</sup> « L'âge mûr », in *Relier, op. cit.*, p. 33.

<sup>909</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 85.

<sup>910</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 79.

<sup>911</sup> *Etier, op. cit.*, p. 55 : « Il y avait le cochon qu'on égorge / Et ça n'en finissait pas, // Ce cri que le bourg / Autrement taisait. // La preuve, c'est que rien, / Pendant le cri, / N'était changé, // Les murs, ni les gens, / Ni les quelques roses. // Tous, à part l'enfant, / Ils savaient tous / Que c'était ainsi. ».



Qui n'en finit pas.  
[...]<sup>912</sup>

Il peut affronter les forces hostiles :

Le responsable

Déjà, dans la prairie,  
Et voyant la menace en clair sur tous les ciels,  
Il s'immolait au vent.

La pluie et l'horizon il en prenait sur lui  
Plus qu'un enfant peut en garder.

Le bois cassé, la taupe éteinte et le vieil homme,  
Il désirait, pour leur vengeance,

Affronter l'ennemi qui ravage et qui rôde.  
Il s'avavançait.

Plus tard aussi, parmi les hommes,  
Il s'avança.<sup>913</sup>

Cette responsabilité est une posture permanente dans l'œuvre :

Pourquoi te crois-tu  
Responsable à perpétuité ?

Parce que tu parles  
De tout et même

De ce qui ne va pas  
Jusqu'à prendre corps ?<sup>914</sup>

Etre responsable, être arrimé au sol et avoir un corps bien solide c'est aussi pouvoir assumer le monde et ses forces même les plus angoissantes telles que l' « horizon » et le « vent » :

Voilà, petit matin,  
Que tu me regardes  
Comme si je n'étais rien.

Mais tu te trompes  
Et comment !

Je ne suis pas un bouchon  
Flottant sur l'eau  
Que sera ce jour.

Je suis responsable  
Même de l'horizon,  
Même du vent –

Même de toi.<sup>915</sup>

<sup>912</sup> *Présent, op. cit.*, p. 60.

<sup>913</sup> *Exécutoire, op. cit.*, p. 214.

<sup>914</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 273.

<sup>915</sup> *Présent, op. cit.*, p. 67.

En se posant comme corps dans le monde, pour le sujet, il y va donc, non d'une matérialité de surface, qui engagerait un repli du langage sur lui-même et un autotélisme, mais d'un engagement de l'être dans le monde. Retrouver la matérialité du langage permet donc au sujet de faire acte de résistance dans le monde en se l'aménageant comme « lieu »:

Je m'aménage un lieu  
Avec ce paysage

Assez lointain pour être  
Et n'être que le poids  
Qui vient m'atteindre ici.

J'émerge de ce poids  
Je m'aménage un lieu  
Avec ce paysage  
Qui tournait au chaos.

De ce qu'il adviendra  
Je suis pour quelque chose.  
[...] <sup>916</sup>

Il ne s'agit pas seulement de repousser le monde, comme le dit Jean-Pierre Richard pour qui, cette possibilité d'un centre où s'appuyer favorise un « repli sur un foyer de conscience à partir duquel le dehors sera ressaisi et dominé » ainsi que le « rejet de l'opacité vers une périphérie où l'objet, éloigné, perdra de sa puissance d'attraction, mais aussi de sa qualité dangereuse et aliénante. [Le poète, selon Jean-Pierre Richard] repousse [...] l'extérieur vers l'horizon d'une circonférence, et [...] utilise l'espace ainsi gagné pour construire, à partir de cette extériorité lointaine, une demeure humaine [...] »<sup>917</sup>. Mais au contraire c'est bien un moyen de « s'insurger contre le processus de néantisation »<sup>918</sup>, comme le dit Michael Brophy, et cela passe par un processus de structuration. Retrouver la matérialité du langage, c'est faire du poème un lieu où prendre pied, mais c'est aussi agir sur le monde et c'est tenter, même si celui-ci est informe, accaparant, voué à la dissolution, au vacillement et au renversement, de mesurer son espace. En retrouvant la matérialité du langage, Guillevic confronte l'espace à la nécessité d'une clôture et d'une « grille » qui tâchent de contenir les débordements.

En se présentant comme un objet fini et solide, le poème peut effectivement apparaître comme une réponse à l'homme qui, pour comprendre le réel, a besoin de repères formels clairement délimités. Sans le poème, le réel apparaît comme illimité et par conséquent proprement in-com-préhensible<sup>919</sup>. En se faisant concrète et en luttant avec le rythme et avec

<sup>916</sup> *Sphère*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>917</sup> Jean-Pierre Richard, « Guillevic », *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>918</sup> Michael Brophy, « Guillevic ou la parole en main », *Guillevic : La passion du monde*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>919</sup> Jean-Yves Debreuille, « Contre Héraclite », *Guillevic Maintenant*, *op. cit.*, p. 76 : « [Le poème] ordonne ainsi le monde perçu en une totalité cohérente qui n'est peut-être qu'une représentation, mais qui le rend habitable et même domesticable ».

l'organisation de la matière verbale, l'écriture peut opposer des limites et sortir la vie de l'informe en lui donnant une architecture intelligible. Chez Tortel, elle est aratoire, presque manuelle dans le tracé des lignes et dans le maniement des mots :

« La poésie, c'est une structuration verbale, c'est le sillon qui creuse et qui limite le langage, et qui nous permet donc de le voir. Quand nous sommes devant le désert de l'Arizona, nous ne le voyons pas. La charrue passe, nous voyons »<sup>920</sup>

Et force est de constater qu'il en est de même chez Guillevic :

« A un ordre dominé par le risque de l'indifférenciation la pratique poétique substitue un ordre de la différence [...] c'est vivre dans un univers qui a trouvé ses coordonnées »<sup>921</sup>.

Le vers, non seulement se fait mètre ou instrument de mesure pour quadriller l'espace, mais il retrouve aussi son utilité première de démarcation et sa fonction de sillon dans la terre glaise.

Le poète avec les mots est comme le laboureur qui délimite son espace :

Ce travailleur  
Privilégié,

Qui va de terre en terre,  
De mot en mot  
Et continue

A s'acharner.<sup>922</sup>

Ou comme le tracteur :

Le ronron d'un tracteur  
Accompagne en silence  
Le silence des champs.

Tout le travail se fait  
[...] sur le sol,

[...]  
Par la charrue, la herse [...] <sup>923</sup>

De même, le style est à entendre dans sa dimension étymologique d'inscription. Guillevic se plaît en effet à raconter que la forme concise de ces poèmes lui a été dictée par ce rêve dans lequel il se voyait en train de graver le poème dans l'écorce :

« Quand j'avais un peu moins de trente ans, je rêvais régulièrement que j'étais dans un endroit que je connais bien, à Ferrette, dans le Haut-Rhin, et que je gravais des poèmes au couteau sur le tronc des hêtres, il y a de magnifiques hêtres dans cette région, dans cette forêt alsacienne, je gravais des poèmes courts, je dirais lapidaires s'il ne s'agissait pas de bois... Ce rêve se poursuivait au point que je me disais : Bon, eh bien je vais écrire comme ça ! J'ai en effet adopté une forme d'écriture qui m'a libéré de ce rêve : je m'étais soumis au diktat, à l'injonction qu'il m'apportait. L'inconscient, tu vois, n'exprime pas que les choses de la libido. »<sup>924</sup>

<sup>920</sup> Jean Tortel, émission « Poésie ininterrompue », France Culture, 13 avril 1975, Radio France, 1975.

<sup>921</sup> Serge Gaubert, « L'écart et l'accord », *Lire Guillevic, op. cit.*, p. 24.

<sup>922</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 94.

<sup>923</sup> *Avec, op. cit.*, p. 161.

<sup>924</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 80.

L'écriture frappe aussi par son aspect concret :

« La forme de ton écriture (dans le sens cette fois du graphisme) est élégante, aiguë, pointue. »<sup>925</sup>

Le poème, comme une série d'« encoches », se définit par l'empreinte qu'il laisse dans la matière :

« C'est important pour moi d'écrire matériellement le poème, je ne pourrais pas écrire à la machine, j'écris en effet à la main, j'ai un peu l'impression de sculpter... »<sup>926</sup>

L'acte d'écrire est l'équivalent d'un effort d'inscription dans l'espace du monde :

Ecrire,  
Inscrire,  
Marquer,  
Graver,  
Creuser,  
Garder.

Pas n'importe où.  
Pas même

Dans la pierre,  
Dans le bois.

Rien  
Que sur l'espace.

Au centre.<sup>927</sup>

S'il y a style, chez Guillevic, c'est parce qu'il est aussi concret que le « poinçon de fer ou d'os, dont une extrémité pointue, servait à écrire » :

« Style, dans sa première signification, se prend pour une espèce de poinçon dont les anciens se servaient pour écrire sur l'écorce, et sur des tablettes couvertes de cire »<sup>928</sup>.

Il s'agit donc de tracer des limites dans ce qui, comme le ciel, n'en a pas et reste confus, insaisissable : « Sur l'air, comme on fait sur une ardoise // Ecrire des mots / Arrachés aux alentours »<sup>929</sup>. L'objectif est de donner des formes à cet espace horizontal qui se dilue. Le style distingue des formes dans l'espace : « Et si ta plume avait pouvoir ? // Si tu pouvais / Par elle, à travers elle, // Disposer de l'espace, de ce qui l'envahit [...] Si tu pouvais / Tracer les courbes, Donner les formes ? »<sup>930</sup>. Et si l'écriture est manuscrite, c'est parce que la main est « un organe [...] de préhension, d'exploration, de liaison »<sup>931</sup>. « Toucher », constate le poète

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>927</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 52.

<sup>928</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler, op. cit.*, p. 333.

<sup>929</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 205.

<sup>930</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 10.

<sup>931</sup> Jean-Yves Debreuille, « La Mé-prise », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, p. 123.

dans *Creusement*, « c'est découvrir, / Essayer // De toucher quelque chose / De ce qu'on touche »<sup>932</sup>. L'aspect tautologique nous rappelle ici que, certes, cet acte n'existe que sous la forme d'un perpétuel essai, qu'il ne coïncide jamais tout à fait avec toute l'étendue de ses possibilités et qu'il tend sans fin vers l'horizon de son propre perfectionnement. Il reste une reprise interrogatrice. Mais, malgré tout, le toucher permet d'appriivoiser l'espace. « [C]'est la préhension qui assure chez Guillevic la compréhension ou, pour mieux dire, la compréhension [de l'espace] »<sup>933</sup>.

Ainsi, la matérialité du langage rend possible un « rite de substantification contre la mauvaise présence »<sup>934</sup>. En donnant du corps au langage, le poème redonne aussi du corps à tous ces éléments et leur permet de lutter contre ce processus de néantisation qui les ronge. Guillevic a effectivement pu affirmer de manière récurrente et insistante qu'il « n'aime pas les adjectifs »<sup>935</sup>. Il les voit comme des « trous » qui affaibliraient la densité du poème en l'ouvrant au passage de ces flux destructeurs ainsi qu'au désordre : « L'adjectif est un trou dans le tissu, c'est un vide ... »<sup>936</sup>:

[...] Des adjectifs

Qui, comme d'habitude,  
Ont l'air d'accueillir  
Et qui vous diluent.<sup>937</sup>

« Trop indécis, trop imprécis, impressionniste, l'adjectif rend les contours flous, il assimile, il contamine »<sup>938</sup>. Et il est intéressant de noter que, lorsque, malgré tout, les adjectifs sont employés, c'est d'une manière concrète :

« Quand je relis Baudelaire aujourd'hui, je suis effrayé du nombre d'adjectifs, quelquefois huit ou douze dans un quatrain, *large*, *vaste*, etc. Les adjectifs ne peuvent entrer dans le poème qu'employés je dirais astucieusement. Je prends un exemple facile : si tu lis *Le Cimetière marin*, le *ver rongeur* ce n'est pas bon, mais le *ver irréfutable*, c'est excellent, faire d'un adjectif abstrait un emploi concret, ça c'est très bon... J'ai parlé quelque part de *coccinelle incroyable*, c'est la même chose, ça m'arrive dans *Du Domaine*, dans mes *Termes* actuels. Le poème lui-même est un adjectif... tout poème tend à caractériser quelque chose, à situer, à qualifier... Si tu dis : l'arbre est beau, eh bien il est beau, qu'on le laisse tranquille, il est beau, ça va bien, ce n'est pas la peine d'aller plus loin ... » (CP 75).

C'est effectivement l'adjectif concrétisé qui s'impose :

« D'où nous déduisons le propos le propos général suivant : le processus de faire d'un adjectif abstrait un emploi concret [...] n'est pas forcément sémantique mais présente

<sup>932</sup> *Creusement*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>933</sup> Michael Brophy, « Guillevic ou la parole en main », *Guillevic : La passion du monde*, *op. cit.*, p. 49. Nous renvoyons d'ailleurs à ce travail pour tout ce processus de préhension par la main ou par le mot.

<sup>934</sup> Michael Brophy, « Guillevic ou la parole en main », *La passion du monde*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>935</sup> *Terre à bonheur*, « postface », *op. cit.*, p. 122.

<sup>936</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>937</sup> *Ville*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>938</sup> Serge Gaubert, « L'écart et l'accord », *Lire Guillevic*, *op. cit.*, p. 23.

---

un ensemble de particularités morphologiques et lexicales et peut bien engager des questions de classes simples et dérivées. »<sup>939</sup>

La plupart du temps, on peut parler d'une substantivation de l'adjectif comme dans cet exemple des « tomates gonflées de rouge » où le « rouge », plus qu'une couleur, devient une consistance tout aussi ferme que celle de la pierre ou du bois : « Aux couleurs, trop superficielles, surajoutées, Guillevic préfère la matérialité compacte de la pierre, du bois (le chêne de l'armoire) ou de la faïence »<sup>940</sup>. Et, comme l'a fait remarquer Glenn Fetzer, ce processus de substantivation n'est pas forcément sémantique, ce sont aussi des particularités morphologiques ou des aspects syllabiques qui leur donnent de la masse, du volume et les rendent pleins :

« L'adjectif [...] n'est presque un mot pour moi, quand je parle de mot, c'est toujours le substantif et le verbe ... »<sup>941</sup>

Effectivement, le mépris de l'adjectif va de paire avec une préférence pour le substantif et il est indéniable que celui-ci revit dans toute son ampleur étymologique : emprunté au bas latin *substantivus*, « substantiel », lui-même dérivé de *substantia*, « substance »<sup>942</sup>, le substantif possède la caractéristique de faire sentir le poids des choses qu'il désigne ainsi que leur matérialité. Et ce d'autant plus qu'il est bien souvent répété : une manière d'éloigner ce qui dilue les choses et ce qui indéfinirait encore plus le nom pour, au contraire, retrouver une essence concrète et élémentaire : « La brièveté des poèmes [...], leur extrême concentration, leur focalisation parfois sur un seul terme [...] s'expliquent par une méfiance congénitale à l'égard de tout ce qui, faisant supplément, éloigne de l'élémentaire »<sup>943</sup>. Une manière de répondre au désordre du monde et à l'ensemble de ces forces intangibles, une manière de concrètement « faire quelque chose » de cet « insupportable »<sup>944</sup> vide qui tend à s'installer au cœur des choses. De fait, chaque substantif devient, pour Guillevic, l'équivalent d'un de ces cailloux, de ces galets, qu'il aime prendre dans sa main, qu'il aime soupeser, et dont il aime sentir le grain dans sa paume. Une manière de plus de faire en sorte que le langage soit « de l'ordre du toucher ». Le substantif réalise ce souhait de faire en sorte que le mot, pierre, arbre, abeille, soit conceptuellement au plus vide et sensoriellement au plus plein, qu'il sorte du dictionnaire où il s'était réfugié, où il s'était vidé de sa substance et de sa vie pour n'être qu'une idée, une représentation, un concept, en tout cas bien éloigné de la chose vivante et

---

<sup>939</sup> Glenn Fetzer, « Stratégies adjectivales chez Guillevic », *Guillevic et la langue*, op. cit., p. 190.

<sup>940</sup> Serge Gaubert, « préface », *Art poétique*, op. cit., p. 11.

<sup>941</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 75.

<sup>942</sup> d'après le *Dictionnaire Historique de la Langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

<sup>943</sup> Serge Gaubert, « Préface », *Art poétique*, op. cit., p. 11.

<sup>944</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 311.

sensible. Les éléments peuvent alors sortir de ce flou qui les prive d'identité. En accordant sa préférence aux substantifs, le poème délimite les choses et lutte contre cette « menace de l'effacement / Dans le partout pareil »<sup>945</sup> et contre la dilution des éléments les uns dans les autres et à l'intérieur d'eux-mêmes. Il s'agit également par là de donner forme aux éléments d'un monde qui sont en proie à la mouvance perpétuelle. Il s'agit de les cerner et de les circonscrire pour qu'ils cessent de « s'informer » :

Maintenant, c'est du marcottage  
A la manière des fraisiers,

Si bien qu'on ne sait plus  
Où tu viens t'annoncer.

Et sûrement tu dois  
En ressentir du vague,

Aussi bien dans le centre,  
Où tu veux t'acharner  
A t'informer contre toi<sup>946</sup>.

Le substantif devient donc un terme. Guillevic aime ce vocable puisque le terme par quoi nous désignons une chose, nous dessinons une chose, non seulement l'identifie mais la délimite, la définit, la ferme sur elle-même. Et nous la rend saisissable. Le terme, comme mot, fixe le terme comme limite, paroi, contour ou frontière. La confusion, le débordement des limites fixées est toujours possible mais le poète sait désormais qu'il peut faire face. Le nom de la chose atteste de sa résistance à l'entropie. Il s'agit de faire en sorte que le seul nom renferme et suggère la réalité sensible de la chose ou de l'être. Désormais, le signe n'est plus ce qui écarte mais, comme le dit Serge Gaubert, « [l]e signe renferme, retient la masse qui, de l'intérieur, travaille à le trahir »<sup>947</sup>.

Se poser en tant qu'objet, pour le sujet permet de faire advenir le monde et de lui faire face : « Nous sommes arrêtés / Maintenant / Face à face »<sup>948</sup>. S'inscrire dans le monde, c'est constater que celui-ci peut être à la mesure. C'est-à-dire non plus irrémédiablement coupé et séparé, ni fusionné ou englué dans un ensemble confus et magmatique, mais à la mesure, au sens où l'escrime entend cette formule ; c'est-à-dire que le sujet peut se trouver à une distance raisonnable pour pouvoir toucher l'adversaire ; être à une bonne distance pour que celui qui se dit « tacticien »<sup>949</sup>, tout à la fois prêt pour « ses sorties / Pour l'attaque » et

<sup>945</sup> *Creusement, op. cit.*, p. 40.

<sup>946</sup> *Ville, op. cit.*, p. 46

<sup>947</sup> Serge Gaubert, « Le chemin des proses, une impasse éclairante », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, p. 161.

<sup>948</sup> *Terraqué, op. cit.*, p.

<sup>949</sup> *Creusement, op. cit.*, p. 146. Le lexique de l'escrime est récurrent.

pour son « repli »<sup>950</sup>, puisse parer ou porter un coup d'épée. Et ce défi au monde passe par le fait de parler :

Regarde, regarde  
Et parle

A tout ce qui t'entoure,  
Se tait et te défie.<sup>951</sup>

Qui se traduit par la mise en place d'une « pratique dialogale »<sup>952</sup> :

Je ne suis qu'une voix  
Dans cet ensemble  
Qu'est le monde –

Une toute petite voix –

Et pourtant il me semble  
Que l'on m'entend,  
Que je dialogue.<sup>953</sup>

Cette possibilité de parler n'est qu'apostrophe et interpellation<sup>954</sup> :

« [...] il ignore le soliloque. Il s'adresse, interroge, enquête, parle tantôt dans un tête à tête, tantôt dans un vis-à-vis, un face à face, un côte à côte, un corps à corps. Pour se mettre à l'unisson, être « avec », être « ensemble »<sup>955</sup>.

Guillevic décline tour à tour toutes les formes de salut (accueil, respect, adresse, hommage) ainsi que toutes les formes de l'interlocution (interrogation, apostrophe, appel, exhortation, lettre) :

Il osa tutoyer,  
Pour la première fois  
Les choses qu'il touchait [...] <sup>956</sup>

J'ai apostrophé  
L'océan, la terre, la vie,  
Bien d'autres choses.

Je les ai interrogées directement.  
Je les ai tutoyées.<sup>957</sup>

Ce qu'a très bien souligné Jacques Ancet :

« [...] Guillevic, lui, tout simplement *parle*. D'une parole qui s'interroge, médite, questionne ou prend à parti le monde, comme lui-même [...] »<sup>958</sup>

<sup>950</sup> *Idem*.

<sup>951</sup> *Art poétique*, p. 305.

<sup>952</sup> Evelyne Lloze, « Chemins d'un vis-à-vis : le *je* et le *tu* chez Guillevic », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 163-172.

<sup>953</sup> *Présent, op. cit.*, p. 73.

<sup>954</sup> Pour une analyse des structures d'adresse où figurent les appels, nous renvoyons aussi à Steven Winspur, *La Poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, pp. 102-110 et 119-127.

<sup>955</sup> Lucie Guillevic-Albertini, « Ouverture », *La passion du monde, op. cit.*, p. 18.

<sup>956</sup> *Exécutoire, op. cit.*, p. 204.

<sup>957</sup> *Paroi, op. cit.*, p.

<sup>958</sup> Jacques Ancet, « Recommencer », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 230.



Une figure dialogale du tête-à-tête (ou de « l'entre-deux, l'entre nous » si l'on reprend les termes de Serge Gaubert<sup>959</sup>) « sert de matrice et de modalité première de l'écriture chez Guillevic, déterminant un exemplaire dynamique d'adresse et une configuration énonciative portant à son comble la dimension interlocutive »<sup>960</sup>. Le sujet est toujours enclin « à parler / Des choses, des êtres // Comme s'ils étaient / En état de veille, // Acceptaient, ma foi, / De s'entretenir avec (lui) »<sup>961</sup>. Dialoguer revient à inviter et à solliciter les choses du monde :

« [On] note « un mouvement que crée le poème ; mouvement inscrit dans l'idée d'invitation »<sup>962</sup>.

Apostropher, c'est placer l'autre comme sujet, le convoquer, le faire advenir et empêcher sa rétractation sur lui-même tout en tâchant de remédier à son angoissante indifférence :

« Voilà le grand paradoxe de l'objet : clos contre moi, mais aussi bien *vers* moi, il me réclame, du fond de son refus, de le « mener à bien » (T 29), de lui conférer le « poids » et le « lieu », ce même poids, ce même lieu qui me manquent cruellement à moi aussi, et que je recherche en lui... »<sup>963</sup>.

Parler n'est donc manifestement pas à confondre avec le fait de pouvoir tenir un discours sur le monde :

« J'ai souri / A l'araignée, // ça ne lui a rien dit / Probablement »<sup>964</sup>

Mais c'est tout simplement rendre les choses du monde présentes à elles-mêmes et éviter qu'elles ne se rétractent sur leur part de vide et de néant :

Paroles  
 Dans un parc.  
  
 Deux femmes assises.  
  
 Paroles, on voit bien,  
 Moins pour dire,  
 Que pour s'entendre dire  
  
 Et donc se savoir  
 Un peu présentes  
 Au jour.<sup>965</sup>

Converser, c'est simplement convoquer la présence :

<sup>959</sup> Serge Gaubert, « préface », *Art poétique*, *op. cit.* p. 13.

<sup>960</sup> Evleyne Lloze, « Chemins d'un vis-à-vis : le je et le tu chez Guillevic », *Mots et images de Guillevic*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>961</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>962</sup> Muriel Tenne, « Qualifier le monde », *Mots et images de Guillevic*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>963</sup> Jean-Pierre Richard, « Guillevic », *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>964</sup> « Fifre », *Relier*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>965</sup> *Relier*, « Parcs », *op. cit.*, p. 128.

Les choses  
Qui sont autour de moi

Laissent entendre :  
Je ne dirai rien.

Pourtant, c'est comme si  
Elles me parlaient.<sup>966</sup>

Le poète se souhaite donc comme cet « acacia » qui cherche à faire venir à lui, sur ses branches solides, les oiseaux :

Je te regarde,  
Acacia, dans l'hiver.

Je vois tes branches dénudées  
Tendues par l'attente.

[...]  
Si seulement tu pouvais  
Provoquer la présence

D'un pigeon,  
D'un passereau.<sup>967</sup>

Supprimer le discours revient à retrouver une voix capable d'agir dans le monde et de participer de son mouvement :

« Le sujet qui n'est pas producteur de sens émet un silence [...], une dimension du langage qui sert à régler l'être-au-monde. »<sup>968</sup>  
« Et [paradoxalement] supprimer la fonction constative du langage revient à récupérer sa capacité de faire et d'agir, bref c'est récupérer la portée de la voix. »<sup>969</sup>  
« Pratiquer le silence [...] c'est mettre en valeur non pas la charge informationnelle du langage (c'est-à-dire sa capacité à parler de l'homme et du monde) mais au contraire le fait que la parole nous introduit dans un monde d'action. Guillevic veut à tout prix écrire cette humilité humaine dans sa poésie, remédiant à l'humanisme anthropocentrique selon lequel le sujet humain donne sens à ce qui l'entoure en fonction du langage. Cette poésie affiche l'échec de la parole face au monde énigmatique, un échec qui témoigne justement de ce concret imminent. [...] Guillevic récusé toute proposition sur l'existence humaine et tue dans l'œuf le discours sur l'homme. Autrement dit, le narrateur chez Guillevic est celui qui n'a aucune envie de dire *sum*. Nous participons de l'être chez Guillevic, mais nous n'en parlons pas ». <sup>970</sup>

La vocation de la parole est donc d'être porteuse d'une présence plutôt que d'un sens. Et ce qui nous intéresse aussi dans cette pratique dialogale ou conversationnelle, dans ces modalités de l'énonciation, c'est l'émergence d'un ton. Un ton, qui n'est pas le grand ton de l'éloquence, mais qui prend de multiples variations puisque Guillevic peut tour à tour

<sup>966</sup> *Présent, op. cit.*, p. 26.

<sup>967</sup> *Présent, op. cit.*, p. 64.

<sup>968</sup> Hugh Hochman, « Parler le silence : le silence figuré », *Lectures de Guillevic : approches critiques, op. cit.*, p. 229.

<sup>969</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>970</sup> *Idem.*, p. 234.

expérimenter le cri, la tendresse ou la douceur, en ayant toujours pour objectif d'inviter les choses et les objets à se tourner vers lui. Il ne s'agit ni de discourir, ni de recourir à des arguments ou de jouer de leurs effets, mais d'utiliser la force d'une oralité pour agir sur le monde. On peut donc parler d'un infléchissement du signe en ton et d'un retour à une conception de la rhétorique intimement liée à une pragmatique.

Quoiqu'il en soit, le sujet est un point de rencontre et un point de tangence pour les éléments du monde, un lieu de rassemblement et de conjonction. Sa parole prend en charge celle des autres qui sont invités à s'exprimer à lui :

« Je ne suis pas / En face du monde. // Je suis en lui, / Exactement / Dans son centre, //  
Sous tous les regards, / En plein dans les ondes / Qu'émet l'univers »<sup>971</sup>

Le sujet « n'est donc pas le centre-source d'une parole qui l'exprime, mais plutôt un point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'attache à relier »<sup>972</sup>. La parole singulière s'ouvre à la polyvocalité. La relative fréquence des allocutaires de tous niveaux fait de ces poèmes des lieux traversés d'appels multiples, se croisant et se ressourçant dans le « je », dans un « je » qui est toujours en position d'écoute, d'interprète ou de « go-between », pour utiliser la formule des traducteurs anglais de Guillevic. Ainsi, la parole, plutôt que sens, se fait rassemblement. Et l'on retrouve encore de ce fait la notion d'éthos. Se construit par le « chant » et par la parole un sujet qui est éthique, autrement dit inscrit dans l'éthos, c'est-à-dire dans un site où se joue la possibilité d'une fraternité. Si Guillevic se méfie de l'éthos, qui attire plus l'attention sur celui qui parle et qui tend à se confondre avec cet ithos dont se moquait Victor Hugo (cet ithos qui entraîne vers des discours boursoufflés et grandiloquents), l'éthos de celui qui dit « je » revient à être un éthos, un lieu de partage et de croisement des voix et des présences : un lieu commun.

Je –  
Qui a dit : Je ?

Je ne suis  
Ni je, ni l'autre,

Mais à la fois  
Je et l'autre

Et quelque chose de plus :  
Le bourgeonnement du tout.<sup>973</sup>

<sup>971</sup> *Présent, op. cit.*, p. 54.

<sup>972</sup> Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, éd. Presses Universitaires de France, 1996, p. 293.

<sup>973</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 80.

Au départ, le réel et les choses se caractérisent par leur indifférence : si le poète regarde le corbeau et s'intéresse à lui, le corbeau, lui, au contraire, « Rien ne l'oblige, / Il ne [le] regarde pas écrire »<sup>974</sup>. Chaque chose vit en elle :

Je me dis que la prune  
Vit en son noyau

Comme je vis en moi<sup>975</sup>.

Comme cet arbre, chaque chose tend à « ignorer » les autres :

Tous ceux  
Qui ont vu l'arbre,

Vu le garçon  
[...]  
Ils ont dit que l'arbre  
Ignorait le garçon [...]<sup>976</sup>

« L'expérience sensible est donc [au départ] celle d'un espace parsemé de corps étrangers, impénétrables, qui ne présentent au regard que leur face extérieure. Et le sujet même de ce regard, dans la mesure où il est corps, participe de cette extériorité, est à lui-même corps étranger. La seule différence est que les objets du monde apparemment n'en souffrent pas, alors que l'homme en souffre »<sup>977</sup>. Un sentiment d'étrangeté au monde parcourt donc l'œuvre :

« Autrefois, / Quand j'étais gamin, / Je me sentais étranger au monde, / C'était / Comme si je n'en étais pas – [...] »<sup>978</sup>. Jusque dans *Quotidiennes* : « Et rien dans les lieux / Ne paraissait me reconnaître, / S'intéresser à moi. // Pour tous, apparemment / J'étais l'étranger – // [...] »<sup>979</sup>.

Et l'angoisse, toujours, est « Que la rencontre n'ait pas lieu »<sup>980</sup> et que chacun reste replié sur sa différence :

Pins qui restez debout  
[...]  
Où rien ne vous entend que l'espace en vous-mêmes  
Et peut-être un oiseau qui fait la même chose –

[...] vous êtes pareils  
Aux hommes [...]<sup>981</sup>

Chacun va  
Chantant sa différence [...]<sup>982</sup>

<sup>974</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 162.

<sup>975</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 184.

<sup>976</sup> *Creusement*, op. cit., p. 15.

<sup>977</sup> Jean-Yves Debreuille, « La mé-prise », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, op. cit., pp. 120.

<sup>978</sup> *Trouées*, op. cit., p. 63.

<sup>979</sup> *Quotidiennes*, op. cit., p. 131.

<sup>980</sup> *Avec*, op. cit., p. 170.

<sup>981</sup> *Avec*, p. 35.

<sup>982</sup> *Le Chant*, op. cit., p. 350.

Mais le sujet qui retrouve un centre est un point de rencontre avec les différents éléments du monde, un point de croisement :

Des milliards de chants  
Qui finissent

Par trouver en lui  
Un point de convergence.<sup>983</sup>

Après s'être inséré au centre cet immense entremêlement, le poète s'efforce de l'organiser, voire d'en orchestrer les différents éléments, en tâchant de réunir et de rassembler autour de lui ce qui a vocation soit à l'éclatement et à la dispersion, soit à la rétractation et à l'indifférence. Mais cette organisation, si elle peut paraître comme ambitieuse, et si on peut entendre dans ces vers « J'étais au centre / Je servais de lieu » la tentation aussi, pour le sujet, de servir de « dieu », cette structuration du réel ne se départit jamais d'une bonne dose d'humilité. Ce qui fait que si l'on peut parler d'anthropocentrisme, c'est seulement dans le sens que Jean-Claude Masson donne à ce terme :

« Anthropocentrisme? Oui, dans la mesure où seul le verbe peut assurer des fondations à l'Univers, dans la mesure où le poète est celui qui rassemble (dichten, dichter) [...] »<sup>984</sup>.

Si un contact peut s'établir, il ne s'agit jamais d'une mainmise<sup>985</sup> ou d'un rapport de possession ; un mouvement d' « envol »<sup>986</sup> reste possible pour la chose et la main entrouverte. Le regard du poète est non seulement un regard qui constate, mais aussi un regard qui interroge<sup>987</sup> Si le réel s'ordonne, il ne se transforme pas en paysage<sup>988</sup>. Le domaine est à la fois « ouvert et fermé »<sup>989</sup>. « Ordonner, / Ce n'est pas fatalement / Mettre de l'ordre, // C'est créer du mouvement / Qui, à force de ne pas bouger, / Dit tous les mouvements // Et les formes / Possibles ou impossibles / Qui s'épousent »<sup>990</sup>. Si le réel est structuré, il n'est pas figé car le sujet guillevicien ne comprend pas « grand-chose à ces histoires // D'un certain monde où l'exactitude / A l'air d'un juge de grande instance » ; « [d]'où [pour lui] la

<sup>983</sup> *Le Chant*, op. cit., p. 359.

<sup>984</sup> Jean-Claude Masson, « Guillevic ou le Traité de l'être-au-monde » *Notes Guillevic Notes*, II, op. cit., p. 10.

<sup>985</sup> A ce propos, nous renvoyons aux pages de Jean-Yves Debreuille, « La hantise de la mé-prise », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, op. cit., pp. 119-130.

<sup>986</sup> Nous renvoyons aux remarques de Boris Lejeune, *Du pays de la pierre*, op. cit., p. 75.

<sup>987</sup> Philippe Jaccottet, « Remarques », *L'Entretien des Muses*, chroniques de poésie, Gallimard, « N.R.F. », Paris, 1968 : « Le regard du poète est non seulement un regard « qui constate » mais aussi un « regard qui interroge ». Il « se pose sur les choses simples et élémentaires comme l'incite à le faire la Bretagne, faite de rochers, de vagues et d'étendue, vie rude ». Il regarde « armoire, chaise, chien, insectes, écureuils, hommes sans nom, sans titre » ; les « objets [sont] immobilisés par le regard calmement étonné ».

<sup>988</sup> Nous renvoyons aux analyses de *Du Domaine* ; Jean-Yves Debreuille, « Petit guide pour une visite *Du domaine* », *Guillevic : Les chemins du poème*, Sud, op. cit., pp. 143-153.

<sup>989</sup> *Maintenant*, op. cit., p. 91.

<sup>990</sup> *Guillevic, Impacts*, op. cit., p. 13.

nécessité d'exclure les faux calculs de l'intellect qui gauchit et appauvrit la largeur inépuisable de ce qui est »<sup>991</sup>. La possibilité de la paroi n'efface pas complètement la « falaise » :

Chaque mot a ses falaises.  
C'est avec leurs parois  
Que j'ai d'abord à faire.<sup>992</sup>

Comme chez Cézanne, « la précision, la netteté d'un cosmos construit, ordonné »<sup>993</sup>, même si elles permettent de sortir du flou, n'annulent pas complètement le tourbillon. La mesure s'accompagne toujours du risque de la démesure :

« Si le travail du poème consiste à mesurer, à prendre ou restituer les distances, [...] cet effort ne se fait pas sans la rencontre de l'expérience inverse, redoutable [...] : celle de la démesure, de la perte des distances et des limites. Le poète, donc, mesure (il dispose le monde, l'ordonne, mais [...]) et il le démesure [...] ».<sup>994</sup>

C'est que le silence de la signification laisse toute sa chance au mystère du monde :

« C'est cette façon de laisser toute sa chance au mystère et à la saveur en paraissant n'y prêter aucune attention. Il montre un arbre, rien qu'un arbre, et, sans qu'il semble y être pour rien, un chant d'oiseau en sort, un parfum s'en dégage, une ombre s'y épaissit, un frémissement l'environne. Et ça y est, on est soudain *décalé* »<sup>995</sup>.

En censurant le régime des idées, Guillevic ôte aux mots leur aptitude à exprimer une pensée et cette fonction est remplacée par un autre objectif, à savoir la création par l'écriture d'un objet qui aurait un degré de réalité analogue à celui des autres existants du monde. Placé devant ce texte-objet, le lecteur éprouve le même vertige que celui qu'il ressent devant un endroit dans la nature, comme s'il se tenait en face de l'objet lui-même. Le monde des objets offre alors « un silence provocateur »<sup>996</sup>, c'est-à-dire ce silence qui proscrie l'emploi habituel de la parole et qui ne demande pas à être déchiffré. Sortir du discours revient à faire une expérience de la nature non anthropomorphisée et d'un monde qui ne dépend pas de l'humain et qui reste plein de tous ses possibles.

## B. La grammaire comme lieu de densité

Ainsi, loin d'être le domaine du vague et de l'abstraction, le langage poétique est ce qui rend tout plus solide et plus facilement palpable : « Car il s'agit de tout / Rendre concret,

<sup>991</sup> Michael Brophy, « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre*, Dupuy, Bonnefoy, Noël, Guillevic, éd. Rodopi, Atlanta, 1997, p. 168.

<sup>992</sup> *Maintenant*, op. cit., p. 94.

<sup>993</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 102.

<sup>994</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 207.

<sup>995</sup> Gil Jouanard, « Mine de rien », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 201.

<sup>996</sup> Michael Brophy, « Silence et parole chez Eugène Guillevic : L'exemple de 'La mer' », *Dalhousie French Studies*, Fall-Winter 1989, p. 83.

palpable, // Même ce qui ne l'est pas, / Ne pourra pas / L'être, sans doute, / Ailleurs. // - A quoi bon le poème / Si ce n'est // Pour avoir quelque chose à tenir / Qui tient lui-même // Ce qu'autrement / Rien ne pourrait tenir ? »<sup>997</sup>. Et ceci passe aussi une attention pour la grammaire. Pour coudre les mots entre eux et pour organiser le réel, le poème exhibe les mots de liaison. Adverbes, prépositions ou pronoms relatifs sont promus comme des officiants du travail poétique. Et si cette syntaxe correspond à une grammaire élémentaire :

« Il s'agit d'une grammaire plus élémentaire, celle des contacts entre un homme et le sensible, un homme et les autres, à travers les mots. »<sup>998</sup>

elle est aussi le lieu de la concrétisation du réel comme le montre bien un ensemble tel que « Reflets »<sup>999</sup>, dans *Etier*, qui use de la tournure présentative « C'est » pour donner un corps et une substance aux éléments les moins saisissables tels que le nuage, l'eau et la lumière. C'est du fait de la récurrence de ce présentatif que la lumière peut « s'incarner » :

« [...] Sinon à la lumière // En voie de s'incarner. »<sup>1000</sup>

#### a) La concrétisation du nuage

« C'est » a une fonction de structuration de l'existant. Il joue le rôle d'une colonne vertébrale qui permettrait de donner forme à ce qui n'en a pas et à ce qui resterait autrement de l'ordre de la notion ou de l'abstraction. Dans « Reflets », il s'agit effectivement d'appréhender les processus de l'évaporation et de la condensation : après avoir constaté la présence de l'eau et l'arrivée de la chaleur par le biais des rayons du soleil, on aboutit, à la fin du poème, à la formation du nuage :

« Dans le nuage // La transparence du l'eau, / Celle de la lumière [...] » (75)  
« Voir / Que c'est la lumière // Qui a donné à l'eau / La force // De monter, / De voguer ». (75)

La première version de ces vers que nous avons consultée dans le manuscrit d'*Etier*<sup>1001</sup>, disait de manière encore plus explicite qu'il s'agit bien, initialement, de « savoir comment se forment les nuages » :

« On a beau savoir  
Comment se forment les nuages

A les voir on croit  
Que c'est la lumière

<sup>997</sup> *Inclus*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>998</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, Gallimard, 1973, p. 149.

<sup>999</sup> « Reflets », *Etier*, *op. cit.*, pp. 65-76. Nous utiliserons l'abréviation E. pour désigner *Etier* dans cette partie de notre étude.

<sup>1000</sup> *Trouées*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1001</sup> Et nous remercions une fois de plus ici Madame Lucie Albertini-Guillevic pour sa grande confiance et pour le prêt de ce manuscrit.

Qui a donné à l'eau

La force de monter se lever  
De voguer dans l'air. »

On sait que le changement de l'eau en nuage et vice versa cristallise l'angoisse, de cette fusion générale des éléments les uns dans les autres, et de cette dissolution. Ce poème s'efforce de rendre concret ce qui pourrait rester de l'ordre de la notion, de l'appréhender, de lui donner forme.

Et force est de constater que cette concrétisation de l'abstrait passe par l'emploi du présentatif « c'est ». Celui-ci est surreprésenté dans le poème. On peut même dire qu'il le sature. On note en effet sept occurrences, auxquelles s'ajoutent des résonances sonores, avec l'article démonstratif « ces noces », avec le pronom « celle de la lumière » ou encore avec l'interrogation initiale « Est-ce que ? ». Certes, on peut d'abord penser que « c'est » atteste de quelque chose d'identifié et qu'il dit l'inadéquation foncière du langage face au désir de poésie de dire le réel. On peut interpréter ces répétitions de « c'est » comme la trace d'une difficulté à saisir le réel. Mais il nous semble qu'au fur et à mesure de ces répétitions, c'est surtout la fonction performative de « c'est » qui s'affirme. En effet, la plupart du temps, « c'est » apparaît sous sa forme la plus simple : « C'est nous » (71), « C'est nous, le point d'orgue »(71), « c'est la fatigue »(73), « c'est vous »(74). Dans ce cas, il est net que le présentatif illustre bien la fonction que lui donnent les grammairiens, à savoir celle de cerner le réel ; il « correspond [...] à un constat de clôture »<sup>1002</sup>, comme l'expliquent notamment Laurent Danon-Boileau et Mary-Annick Morel dans leur *Grammaire de l'intonation*. Les conclusions d'Harald Weinrich, quand il étudie ces schémas, vont dans le même sens : pour saisir la particularité de « c'est », il le compare avec une formule que l'on pourrait lui substituer : « il est ». Mais il distingue le pronom personnel « il », qu'il appelle « morphème horizon », du clitique « ce » dénommé « morphème de focalisation »<sup>1003</sup> ; le premier, élément sémantiquement vide sert à livrer un horizon thématique, quand le second, à valeur d'anaphorique, introduit directement un rhème. Autrement dit<sup>1004</sup>, débiter une phrase par « c'est » suscite chez le lecteur l'attente d'un énoncé autonome, ramassé sur lui-même. Le nom est donc mis en valeur, comme si, une fois de plus, il substantivait le monde : « Tu

<sup>1002</sup> Mary-Annick Morel, Laurent Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation – l'exemple du français*, Ophrys, 1998, p. 46.

<sup>1003</sup> Harald Weinrich, *Grammaire textuel du français*, traduction par Gilbert Dalgalian et Daniel Malbert, Didier-Hatier, 1989, pp. 80-81 et pp. 236-238.

<sup>1004</sup> Pour approfondir la grammaire de ces constructions en « c'est » nous renvoyons à Rozenn Jarnouen, « La Volonté de maîtriser le réel ou l'étude des constructions en *c'est* chez Guillevic », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 147-172.



passes ton temps // A substantiver ce qui grouille / Dans le capharnaüm »<sup>1005</sup>. Il est indéniable que l'on peut parler d'une stricte délimitation des constitués. Le présentatif limite au maximum le fonctionnement ordinaire de la phrase qui relève traditionnellement de l'organisation d'un thème et d'un prédicat. Dans le cas du présentatif, rien n'est réellement pris comme thème. Au contraire, les présentatifs opèrent un travail de nomination qui fait advenir la notion sur la scène du poème. C'est comme si l'objet était posé là, sous le regard. Et il est vrai qu'ici, la lumière et l'eau se voient assignées à leur place. Elles sortent du flou angoissant. « C'est », et ce d'autant plus qu'il est situé à l'initiale du vers, a donc une fonction performative. Il pose la lumière et l'eau comme des objets en disant simplement leur existence. Il garantit leur présence et les fait advenir sous le regard. Il se double en quelque sorte d'une fonction d'avènement de l'objet dans le langage et devient un véritable outil performatif. L'eau tout autant que la lumière adviennent dans le poème. C'est la réalité vécue qui entre au cœur du langage. « C'est » atteste de quelque chose d'identifié en tant qu'éprouvé. La question n'est plus de savoir si ces notions de la condensation ou de l'évaporation sont possibles à concevoir ou non, mais le poème fait simplement le constat de leur existence en identifiant clairement leurs composantes. Elles ne sont plus des virtualités angoissantes mais se voient actualisées. Les tournures en « c'est » engendrent l'avènement de leur processus au cœur du poème. La réalité vécue entre au cœur du langage, au détriment de la connaissance, ce que souligne bien, d'ailleurs, la différence entre la version initiale du manuscrit et la version finale. Sur le manuscrit, « savoir » est écrit à deux reprises. C'était le mot qui était initialement prévu pour commencer la strophe que nous avons citée : « Savoir / Comment se forment les nuages / Et quand même / Voir / Que c'est la lumière [...] ». Dans la marge : « On a beau savoir / Comment se forment les nuages ». Or, il est remarquable de constater que dans la version définitive, ne subsiste plus que « Voir » qui occupe à lui seul le premier vers. Une manière de rappeler, encore une fois, que le concept est évacué au profit de la présence des éléments.

On peut aussi noter que le présentatif subit des variations, comme s'il s'agissait de mimer la venue de la condensation ou de la vaporisation. Il y a des modulations qui font sentir l'avènement. On remarque effectivement la répétition de la tournure « c'est ... qui » : « c'est plutôt la lumière qui est venue d'ailleurs » ; « c'est la lumière qui ». Si elle est encore vacillante au début du poème, la lumière est bien présente vers la fin. Elle s'est affirmée. Elle a émergé. Le modalisateur, lors de la seconde occurrence, n'est pas répété. La lumière est comme affirmée. En étant devenue l'unique constituant, elle se constitue pleinement. En effet,

<sup>1005</sup> *Requis, op. cit.*, p. 37.

ces tournures sont des phrases clivées. Le propos de la phrase est appelé le constituant. Les phrases clivées permettent de borner le référent. Ce que rappelle Anne Delaveau :

« Le clivage est un test de repérage des constituants : il permet d'une part de repérer les frontières d'un constituant, où il commence et où il finit, d'autre part de vérifier qu'un groupe est un constituant référentiel de la phrase »<sup>1006</sup>.

Les phrases clivées permettent donc de bien borner strictement l'élément focalisé. De plus, la versification et la typographie renforcent la délimitation des unités des tours en « c'est » bipartites. En effet, le changement de vers coïncide avec le changement d'unité. Un seul vers est consacré à la « lumière ». Le constituant se trouve alors circonscrit et par l'emploi d'une majuscule en début de vers, et par le blanc en fin de vers encadrant la strophe. Le présentatif « c'est » a donc bien une fonction structurante : il donne forme et présence à ce qui n'était que dissolution et rétractation. Mais on peut aussi remarquer, que, à quatre reprises, le présentatif est aussi associé à l'image du « point d'orgue » :

« C'est nous, / Disent vers le soir / La lumière et l'eau, // C'est nous, / Le point d'orgue. » (E71)

« Cette soirée / Devenue point d'orgue // Nous accomplit. » (E72)

« [...] Mais cela fut, / Ces noces, // Et la question / Dans le point d'orgue. » (E72)

« Ne dites pas / Que ce point d'orgue // C'est la fatigue, Le repos.[...] » (E73).

On remarque aussi que cette répétition de ce « point d'orgue » est très localisée dans le poème. Elle suit immédiatement la rencontre de la lumière avec l'eau, et précède l'apparition du nuage. Comment interpréter cette présence du « point d'orgue », qui compte tenu de sa répétition et de sa mise en valeur, ne peut pas être tenu pour anodin ? Cette référence musicale dénote dans ce contexte physique de l'évaporation et de la condensation. S'il s'agit d'une image, il est difficile, dans ce contexte, de lui trouver un sens. Notre hypothèse est donc la suivante : il ne s'agit pas de lui trouver une signification mais peut-être de voir ce point d'orgue de manière graphique : un point surmonté d'un demi-cercle comme si, dans l'imaginaire du poème, cette graphie concrétisait ce moment de l'évaporation. Il est difficile de voir ce moment où l'eau se fait vapeur sans qu'elle soit pour autant condensée en nuage. Le point d'orgue, signe graphique et matériel, pourrait venir concrétiser cette abstraction de l'évaporation qui n'est que très difficilement visible à l'œil nu. Ce qui pourrait renchérir cette hypothèse est la formule suivante : « la question / Dans le point d'orgue ». D'un point de vue du sens, ces vers nous laissent perplexes. En revanche, si l'on considère les deux signes dans leur aspect graphique, la proximité du point d'orgue et de la question est assez nette. Les deux résultent de l'association d'une forme circulaire ou arrondie et d'un point (le point

<sup>1006</sup> Anne Delaveau, *Syntaxe : la phrase et la subordination*, éd. Armand Colin, coll. Campus, 2001, p. 22.

d'interrogation pouvant être appréhendé comme un point d'orgue déformé). Dès lors, « la question / Dans le point d'orgue » serait à comprendre de manière strictement visuelle pour dire ce mouvement d'élévation de la vapeur. Le point d'orgue, au fur et à mesure de son ascension, s'étirerait en un point d'interrogation, comme si l'écriture coïncidait avec la nature. Le signe se fait donc graphique et matériel.

En revanche, nous nous sommes interrogée sur les deux dernières strophes de ce poème dont la tournure présentative « c'est » est absente et qui, curieusement, présente le motif du gel, une fois le nuage formé. Pourquoi cette présence du gel ? Pour étudier une autre étape de la transformation de l'eau ? Le poème suivant, « Rupture », est effectivement consacré au processus de formation de gel et de glace. Pourquoi anticiper ? S'agit-il d'établir un lien à l'intérieur du recueil ? S'agit-il d'une anticipation de ce qui suit ? La consultation des manuscrits du poème semble invalider cette hypothèse puisque, chronologiquement, ce n'est pas la rédaction de « Rupture » qui a suivi celle de « Reflets », mais celle de « Magnificat » qui sera repris bien ultérieurement et qui ne sera pas publié dans le volume d'*Etier*. Nous avons donc imaginé une autre hypothèse. Après la formation du nuage, le poème se conclut en effet sur celle de la gelée : « Parenté / De l'eau et de la lumière : // Le gel / Qui prend l'une et l'autre / Au petit matin [...] »(76). Est donné finalement à voir le phénomène de gelée blanche qui recouvre la nature « au petit matin ». Or, selon le *Larousse*, la gelée blanche est le « passage direct de la vapeur d'eau à l'état solide, par temps clair ». Certes, poétiquement, c'est le phénomène de la gelée blanche qui est donné à voir. Mais sans trop faire d'entorse à la réalité scientifique, on peut dire que c'est en quelque sorte le contraire de la sublimation, le « passage d'un corps de l'état solide à l'état gazeux ». C'est comme si après l'évaporation et la condensation, dans une sorte de rêverie scientifique et physique, Guillevic nous donnait à voir un troisième processus, celui de la sublimation, mais de manière inversée.

Or, dans sublimation, on entend sublime. Et c'est vrai que, dans « Reflets », on retrouve les thèmes traditionnellement associés à la notion : l'éclat, la lumière, l'élévation. De plus, la glace et le gel sont liés au sublime chez Guillevic :

« Je crois que déjà le survol du pôle Nord, ces heures passées au-dessus de l'océan Arctique, du Groenland et de l'Alaska sont une expérience. On découvre la fragilité de la vie sur ce globe. Il suffit de quelques degrés de chaleur en moins et tout est mort. C'est vraiment frappant, ce monde glacé comme par du sublime. »<sup>1007</sup>

La formation du nuage et son mouvement d'élévation du bas vers le haut tendent à confronter le lecteur au sentiment de la grandeur. Or, de même, le sublime est un mouvement

<sup>1007</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 206.

d'élévation. Il s'agit de dépasser des limites et d'aller au-delà des normes habituelles et saisissables immédiatement par l'entendement, par la raison ; c'est aller au-delà de l'expérience rationnelle :

« Le sublime réside dans une contradiction, ou une tension, [...] entre la limite de la représentation concrète et imaginaire (du spectacle) et l'illimité du mouvement rationnel de l'esprit provoqué à cette confrontation »<sup>1008</sup>.

L'adjectif « sublime » est en effet « formé de sub-, marquant le mouvement de bas en haut »<sup>1009</sup>.

Mais ce sublime qui se produit grâce à la pénétration du regard réactive aussi le sens du radical « limis », qui signifie « oblique », en « parlant de l'œil et du regard »<sup>1010</sup> :

« Du point de vue de sa source, le sublime vient surtout du spectacle du monde naturel, ce qui met l'accent sur la vision, non sur l'ouïe, et sur le donné, non sur l'artistique »<sup>1011</sup>.

(Le sublime guillevicien pourrait effectivement se manifester dans le regard. D'ailleurs, dans « Reflets », « voir » est essentiel. Il occupe à lui seul le premier vers d'une strophe). Le sublime naît également de la proximité des contraires au cœur de l'objet. La grandeur est en effet d'autant plus saisissante qu'elle coexiste avec une forme de précarité. Et, chez Guillevic, le premier rapport à l'objet est bien celui d'une confrontation douloureuse, surtout en ce qui concerne le nuage :

« Derrière sa surface l'objet développe, certes, la réalité d'une étendue concrètement matérielle. Mais cette matière n'y est pas saturée de densité, ni équilibrée sur soi, recrutée de plénitude : rongée bien plutôt de vide, et comme travaillée par la sournoise fièvre d'une négativité, d'une inquiétude qui semblent vouloir l'entraîner toujours plus loin vers le gouffre démesuré, obscur, terrible, de sa propre intériorité »<sup>1012</sup>.

Et si ce premier rapport tend à être éclipsé, il n'est jamais totalement oublié. Dans le fond, dans la profondeur, se joue la conjonction de l'être et de son néant :

Le nuage  
Est un compromis  
Qui vous échappera.

Le poème, chez Guillevic, est bien confronté à une grandeur qui échappera à la raison. Le manuscrit le dit de manière explicite :

« Dans le nuage // La transparence de l'eau, / Celle de la lumière // Deviennent du blanc / Qui tend au noir » (75).

<sup>1008</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 360.

<sup>1009</sup> Comme nous le rappelle Alain Rey, dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, à l'article « Sublime ».

<sup>1010</sup> *Idem.*

<sup>1011</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 359.

<sup>1012</sup> Jean-Pierre Richard, « Guillevic », *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 227.

Ce parallèle oppose le blanc et le noir, et, du moins visuellement si on fait une lecture verticale du poème et parce que les deux mots sont identiquement situés en fin de vers, on tend vers l'oxymore. Celui-ci dit la coexistence du positif et du négatif, de la plénitude et du néant. Le fond du nuage est tout aussi bien la possibilité de l'épaisseur, de la plénitude, de la compacité que le vide, le manque et la dissolution. A la fois angoissant par la possibilité de l'orage et lourd d'une joie qui fait la promesse de s'élever. La visée plus haute d'un accomplissement est envisagée mais elle ne se fait pas en dehors de ce noir et de cette finitude. Quoiqu'il en soit, le sublime naît de cette confrontation avec cet au-delà « de la norme humaine » qui est d'autant plus forte et saisissante qu'on a « à la fois comme l'impression, l'appréhension, et le désir caché que tout pourrait dès lors s'arrêter, s'écrouler, s'abolir »<sup>1013</sup>. Le sublime naît de cette tension et c'est bien ce que l'on a ici. De plus, dans ces vers, on a les mots « transparence » et « force ». Or ces deux termes sont récurrents dans les définitions du sublime pour caractériser son écriture. On sait aussi que la question du sublime est liée au langage et le pseudo-Longin qui se demande comment articuler le sublime au langage conclut que celui-ci se réalise quand les moyens langagiers sont transparents et quand ils parviennent à s'effacer au profit de l'effet produit. Et ici, du fait du motif de l'eau qui évoque la notion de transparence, on retrouve bien les éléments essentiels de cette définition que propose le pseudo-Longin. Et ce d'autant plus que « transparence » est suivi de « force », qui est encore un terme essentiel au sublime tel que le définit Longin. Son traité s'efforce effectivement de montrer que la question du sublime n'est pas liée à des figures particulières, à un style ou à un arsenal de figures défini au préalable, mais bien à un effet que le texte peut produire. Chez lui, la notion est singulière parce qu'elle ne se définit pas en fonction de certains procédés. Son seul critère de définition est la force du discours. « Il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'esprit de l'auditeur » :

« Le plus important réside dans la force de la véhémence, dans l'énergie, dans l'enthousiasme qui, émanant du discours réalisé et produit, emporte et ravit le cœur des auditeurs ou des lecteurs bien au-delà de la sphère spirituelle qui normalement les englobe et les mesure »<sup>1014</sup>.

Le traité conclut que le sublime réside avant tout dans cette force des mots, dans ce pouvoir du langage :

« Le sublime ne se présente donc pas comme un style particulier, [...] mais simplement comme un mode d'expression ; il ne peut se définir que de manière indirecte, allusive, évocatrice, par son irrésistible effet de force et d'authenticité »<sup>1015</sup>.

<sup>1013</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 360.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>1015</sup> *Idem.*

Cette force, qui est souvent, dans les traités, métaphorisée par un effet lumineux éblouissant, prend le pas sur la figurativité traditionnellement attachée à la rhétorique et l'efface :

« Ainsi le sublime [...], soit par une affinité naturelle qu'il [...] [a] avec les mouvements de notre âme, soit à cause de [son] brillant, parai[t] davantage et semble [...] toucher de plus près notre esprit que les figures dont ils cachent l'art et qu'[il] me[t] comme à découvert ». <sup>1016</sup>

C'est au moment où le langage dans sa matérialité et dans son aspect figural est le moins visible que le sublime est au maximum de son effet. « Le sublime submerge par saturation du champ de la vision. L'effet de lumière de la figure sublime frappe comme l'éclair : elle atteint son auditeur ou son spectateur instantanément, sans médiation, et avec assez de force pour noyer sous son éclat toute figure. Ainsi le flot de lumière sublime est une « figure limite » qui brouille les contours de la figuration elle-même » <sup>1017</sup>. Le sublime éclipse la figurativité, ce que précise encore Bernard Lamy, qui associe sublime et simplicité :

« Le fameux rhéteur que je cite souvent, Longin, remarque qu'un discours tout simple, exprime quelquefois mieux la chose, que toute la pompe et tout l'ornement [...]».

C'est donc dans ce que nous appelons le style simple, qu'un honnête homme doit s'exercer particulièrement. Or, il y a bien de la différence entre la simplicité et la bassesse [...]. [La manière du style simple] ne demande pas les pompes et les ornements de l'éloquence, ni d'être revêtue d'habits magnifiques ; mais aussi elle rejette les façons de parler basses ; elle veut que les habits qu'on lui donne soient propres et honnêtes ; et ce qu'il faut bien remarquer, c'est que dans ce style on peut être sublime, penser et parler sublimement. Car, par le sublime, on ne doit pas entendre ce que les orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire, dit Longin, qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots, mais le sublime peut se trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. » <sup>1018</sup>

La grandeur du sublime a pu être expliquée par des moyens langagiers auxquels elle a été réduite. Ce que rappelle Georges Molinié :

« Positivement, et matériellement, le sublime se manifeste à travers un arsenal figuré judicieusement employé : asyndète, hyperbate, énéallage, périphrase, hyperbole [...] ; on n'oubliera pas les divers procédés concernant le rythme, le nombre et l'harmonie, de même que la sélection d'un vocabulaire noble » <sup>1019</sup>.

La conception du sublime a donc été adaptée à des manuels de rhétoriques qui étaient centrés sur une rhétorique des figures et, de fait, le sublime a été hiérarchisé et technicisé, et les vues du traité de Longin oubliées. Or, chez Guillevic, le sublime ne serait plus lié à l'éloquence, ni à une poétique de l'héroïsme, mais l'on retrouverait au contraire cette force première. Guillevic renouerait avec une perspective longinienne qui voit le sublime dans l'économie

<sup>1016</sup> Boileau, cité par Philip Lewis, « L'Anti-sublime ou la rhétorique du progrès », *Rhétoriques fin de siècle*, op. cit., p. 128.

<sup>1017</sup> *Idem.*

<sup>1018</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 355.

<sup>1019</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 357.

efficace des paroles plutôt que dans un style élevé. Dans son livre consacré au sublime, Baldine Saint-Girons rappelle qu'en effet, si le style simple s'oppose au style sublime dans les classifications rhétoriques, le sublime tel qu'elle le définit appelle le dépassement de tout style dans l'aptitude du génie à s'élever au-dessus des artifices<sup>1020</sup>. Bref, tant du point de vue de l'écriture que des thèmes, ce poème pourrait être lu comme la réactualisation de cette catégorie du sublime, catégorie bien connue des traités de rhétorique et qui pourtant n'a cessé de poser problème puisqu'elle ne se définit pas en fonction de procédés précis. Le sublime pourrait être l'expérience d'une rhétorique qui s'abolit derrière la force des mots.

Mais comme le sublime suppose fondamentalement un mouvement d'élévation de la pensée, et même s'il tend à apparaître, il est finalement prévenu ici. C'est d'abord la différence entre le manuscrit et la version définitive qui le souligne bien. La raison perd pied, dans le manuscrit, comme l'indiquent bien ces concessives : « On a beau savoir » « Et quand même ». Mais ce vacillement n'est plus perceptible au final car seul le verbe « voir » a été retenu. Seul est conservé l'impératif de constater. Il ne s'agit pas de s'interroger. Et puis, l'élévation du nuage est suivi par une gelée ; c'est-à-dire non pas par une sublimation mais par son inverse. Le sublime participe donc lui aussi d'un retour au sol. Ce motif de la gelée serait à interpréter comme le refus de la sublimation. Parler du nuage revient à prendre le risque de s'élever vers un ailleurs. Mais l'écriture réduit ce risque en revenant au sol et à « à la gouttière des toits » ; on reste dans le contingent et dans l'ordinaire. « Aucun élan, aucun envol vers un idéal qui résulterait d'une esthétique de la sublimation »<sup>1021</sup>. L'esprit du lecteur de doit pas être emmené vers l'ailleurs. Il est amené à se focaliser sur le phénomène naturel, sur son lieu qui est la terre.

A l'ailleurs est privilégiée la manifestation du nuage lui-même et non ce qu'il peut évoquer. Se méfier du sublime revient donc à revenir au référent, au nuage dans sa matière et dans son aspect concret. Ainsi, que l'on accorde de l'importance à cette hypothèse d'un détour par la science ou non, les derniers mots du poème frappent par leur prosaïsme et rappellent cet impératif de rester dans une mesure humaine. « Reflets » est à lire comme un bon exemple de ce projet qui a pour objectif de « désenuager » la poésie. Le poème donne

<sup>1020</sup> Baldine Saint-Girons, *Fiat Lux, Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, coll. *La République des Lettres*, 1993, p. 232 : « La révolution longinienne consistera dans la suppression de l'opposition traditionnelle entre simple et sublime, ou, plus exactement, dans la réhabilitation de la simplicité, non pas à côté du sublime, mais en son cœur même ». Citant la réflexion X des *Réflexions critiques* de Boileau, Baldine Saint Girons écrit ces lignes qui montrent la dette de tout le XIX<sup>e</sup> siècle envers Boileau dans sa conception d'une rhétorique plus naturelle : « De même que la révolution longinienne avait consisté à arracher le sublime à la grandiloquence, à la boursoufflure et au maniérisme, pour lui restituer sa simplicité créatrice, de même Boileau tente à l'âge « classique » de réhabiliter la vraie poésie et la vraie rhétorique, en soutenant que rien n'est quelquefois plus sublime que le simple même » p. 241.

<sup>1021</sup> Jacques Lardoux, *Humour-Terraqué*, *op. cit.*

corps au nuage plutôt que de proposer une rêverie sur ce que peut évoquer le nuage. Et force est de constater que le présentatif « c'est » est beaucoup moins présent dans la fin du poème où la question du sublime peut se poser. Dès que le poème est moins chevillé par le présentatif, la pensée pourrait être tentée de s'élever. Ce qui confirme bien notre hypothèse de la force structurante et concrétisante de la syntaxe.

b) C'est L'instant qui dure.

Mais nous avons également une autre lecture de ce poème. Pour nous, il ne pose pas que des questions physiques, mais apporte aussi une réponse à cette angoisse de la durée et du flux du temps en donnant corps à l'instant. En effet, cette image du rayon de lumière qui vient toucher l'eau est aussi à envisager comme une représentation de l'instant. Pour nous, cette image, qui dit bien le point où la verticale, en rencontrant l'horizontale, interrompt le flux du temps humain, peut indéniablement se lire comme un écho au thème rimbaldien de la mer et du soleil qui substitue au caractère fugitif, linéaire et destructeur du temps, la permanence et l'infini de l'éternité dans l'instant : « Elle est retrouvée ! / Quoi ? / L'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil »<sup>1022</sup>. Ce poème « Reflets » est en quelque sorte l'aboutissement de toute une pratique du temps qui parcourt le recueil. Non seulement le poème qui précède cette section est intitulé « Quand »<sup>1023</sup>, mais, le « goémon », déjà, dans les « Relevés », faisait le constat de ce flux destructeur de la durée et émettait le souhait d'en être épargné : « Etre sans le glouglou / Qui fait sur moi / Fonction de temps. »<sup>1024</sup>. Le sujet poétique se place également dans une relation de fraternité avec « la feuille » puisque, celle-ci, comme lui, comme l'indique son tremblement, sait bien que c'est le même « échafaud » qui les attend l'un et l'autre : « Si la feuille - // C'est parce qu'elle croit / Que tu sais, toi, / L'échafaud, // Le tien / Et plus encore / Peut-être le sien. // - Frère, / Dit-elle. »<sup>1025</sup>. Puis c'est l'accident de l'ami Jean Follain qui renforce ce constat selon lequel les mouvements vitaux ne font que nous rapprocher de la mort : « Le sang des corps / Est la sève du temps »<sup>1026</sup>. La force de la vie est aussi celle qui nourrit le temps destructeur. Mais, malgré tout, dans ces poèmes, le poète, contre le temps, expérimente des « ruses » : « Le temps, lui, savait / Que contre lui / Tu avais

<sup>1022</sup> Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, op. cit., p. 432.

<sup>1023</sup> *Etier*, op. cit., pp. 59-64.

<sup>1024</sup> *Etier*, op. cit., p. 23.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 50.



des ruses. »<sup>1027</sup>. Et l'une d'elles est notamment l'instant. En effet, une quête de l'instant contre le temps traverse toute l'œuvre de Guillevic. Celui-ci sait bien que la poésie, fière de ses mouvements de suspension lamartiniens, expérimente l'abolition de la durée et son poème, qui s'érige dans un mouvement de verticalité essentielle, paraît aussi insensible au passage du temps que saurait l'être un menhir : « Les menhirs de Carnac / Sont autant de poèmes [...] »<sup>1028</sup>. Sa brièveté exclut aussi toute prose et tout narratif puisque ceux-ci ne font qu'amplifier ces mouvements de transformation et de dérélition. Si le poème est isolé dans sa marge de silence, ainsi que dans celle du blanc de la page, c'est aussi parce qu'il doit s'opposer à la durée et il vrai qu'il ne semble accepter d'autre durée que celle du lecteur en train de lire. Et encore, toute cette concision paraît relever d'un effort pour endiguer jusqu'au flux de l'énonciation lui-même, pourtant inhérent à toute œuvre faite de mots. Le poème de Guillevic, s'il s'offre comme « une sculpture », c'est aussi parce qu'il doit « défier »<sup>1029</sup> le temps. Il doit faire « barrage au temps » :

« La durée du roman épouse le cours du temps, physiologique sinon mécanique, comme l'écoulement d'un fleuve ; on peut penser que des romans comme *L'Education sentimentale* ou *Guerre et Paix*, sont des fleuves ou des rivières, tandis que le poète n'accepte pas la durée, le flux du temps, qui débouche sur une sorte de décadence, de déchéance des choses, le poète se rebiffe, se révolte, il veut suspendre le temps, il dresse le poème verticalement comme un barrage au temps, le poème est debout, et debout dans sa brièveté où cette conscience de l'instant arrêté est très vive. »<sup>1030</sup>.

En bon connaisseur de la répartition bachelardienne, Guillevic oppose un temps vertical à la durée :

« En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le temps qui passe. [...] Alors que le temps de la prosodie est horizontal, le temps de la poésie est vertical. »<sup>1031</sup>

Et ce temps vertical, ce temps « qui ne suit pas la mesure » ou ce point spécifique en lequel s'abolit la durée n'est autre que l'instant :

Courte est la journée,  
Courts sont tous les jours.

Courte encore est l'heure.

Mais l'instant s'allonge  
Qui a profondeur.<sup>1032</sup>

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>1028</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 212.

<sup>1029</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 202 : « comme une sculpture qui défiera le temps ».

<sup>1030</sup> *Choses parlées, op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>1031</sup> Gaston Bachelard, « Instant poétique et instant métaphysique », *L'intuition de l'instant*, [1932], éd. Librairie générale française, Paris, 1994, p. 100.

<sup>1032</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 72.

L' « instant / Qui est du temps qui s'aime »<sup>1033</sup> offre une possibilité de réconciliation avec le temps. Et le poème « Reflets » est aussi à lire comme la réalisation de l'instant. Comme chez Rimbaud, il est question d' « eau allée avec le soleil » : « l'eau est venue d'ailleurs » (E65) ; « l'eau est arrivée, / [...] Pour venir à cette lumière » (E66). « C'est plutôt la lumière / Qui est venue d'ailleurs. » (E66) pour rencontrer l'eau. « Caresse-moi, / Dit l'une. // Caresse-moi, / Dit l'autre. » (E68). Il est question de plénitude, de « noces » (E72) et d' « extase » (E73). Et ce « point d'orgue » (E71), ce point de rencontre de la lumière et de l'eau se réalise sur le mode de la verticalité puisque, « c'est la lumière // Qui a donné à l'eau / La force // De monter, / De voguer. » (E75). Donc, se méfier de la rhétorique et privilégier des mouvements de concentration et de condensation du poème revient aussi à lutter contre le flux du temps et à réaliser, dans sa plus haute exigence, l'instant.

Toutefois, il nous semble que ce poème met en question cette traditionnelle équation entre instant et abolition du temps. La suspension du temps ne nous semble pas aussi réussie que chez Lamartine. Le contact avec l'éternité n'est pas aussi affirmé que chez Rimbaud. Quant à la fulgurance de l'instant d'un René Char, nous en sommes loin. Chez Guillevic, il nous semble que cette traditionnelle célébration inconditionnelle de l'instant, devient problématique, tant la conscience de la finitude est forte. Celle-ci induit une modification de l'instant et conduit Guillevic à s'écarter de cette longue tradition de verticalité et d'abolition du temps. Certes, dans un premier temps, comme nous l'avons vu, est bien exprimée cette tentative d'abolir la durée par l'instant. Le temps s'est concentré sur lui-même. La lumière et l'eau se sont rencontrées en un point et celui-ci s'est étiré verticalement pour faire « barrage au temps ». Mais force est de constater que cet instant, contrairement à ce qui se produit dans la poésie rimbaldienne, n'est ni permanence, ni éternité. L'abolition du temps et l'immobilité sont envisagées sur le mode de l'hypothèse : « On pourrait s'arrêter / Dit l'une, dit l'autre. // On pourrait à tout jamais / Se plaire ici. » (E69). Mais cette hypothèse est très vite contrecarrée par la conscience du passage et du mouvement : « - Mais l'appel / Vous vrille » (E69). Cet instant ne saurait pas complètement se soustraire au temps et, à cet égard, le jeu des temps verbaux, qui est nettement marqué, est particulièrement signifiant. S'il disait l'émergence du nuage, il dit aussi le passage inéluctable du temps et la difficulté de sa suspension et encore plus de son abolition : « l'eau est arrivée » ; « la lumière [...] est venue d'ailleurs » ; « on pourrait s'arrêter » ; « c'est nous [...] / Le point d'orgue » ; « Tout doit toujours / Etre recommencé, / Nous le savons » ; « cela fut » ; « nous repartirons ». Et ce souhait d'infini exprimé par l'eau, « Durer, durer, / Dit l'eau » (E67), se heurte à

<sup>1033</sup> Etier, *op. cit.*, p. 52.

l'indifférence d'une lumière qui, « [condamnée à s'éteindre se sachant menacée d'obscurité], N'entend pas // Ou fait semblant » (E 67). Il se lit comme un aveu de grande modestie dans le traitement du temps. Si, chez Rimbaud, il s'agissait d'éternité, chez Guillevic, ces « noces » ou cette « extase » tendent à être ramenées au « point d'orgue ». Certes, un point d'orgue suspend le mouvement, mais cette suspension du tempo n'est que passagère. L'extase court le risque de s'affaiblir en « repos » (E73) ou en simple pause, et l'instant est rattrapé par la durée. L'instant absolu, pour Guillevic, n'est plus une position tenable. Déjà, dans les poèmes qui précédaient « Reflets », on pouvait lire une méfiance à l'égard de ces grandes notions que la tradition poétique véhicule avec elle, ou à l'égard de ces mots importants que sont l'absolu, l'infini ou l'éternité. La poésie de Guillevic n'oublie pas que son lieu participe d'une forme de contingence et qu'elle ne peut se dissocier de la vie, dans tout ce qu'elle porte de grandeur mais aussi de finitude. La plus belle impression d'immobilité n'échappe jamais réellement au rythme universel du passage du temps : « Toujours ce battement / Pour rythmer les absences. // Comme si l'univers / Etait une horloge // Et la terre un pendule. » (E 353). L'instant, tel que la tradition le véhicule, ne semble plus réellement être en mesure d'éliminer radicalement la conscience du temps et de son écoulement : « L'accident / Détruit le réseau, // Détruit l'instant / Qui est du temps qui s'aime. » (E 52). Il est difficile de trouver un terrain d'entente avec le temps : « Croire / Ne pas croire // Qu'avec le temps qui passe, / Avec le temps qui stagne / Ou qui paraît stagner, // Une entente / Est possible. » (E53). Le poème « Quand » qui précède « Reflets » expérimente lui aussi l'instant et approche de ce point de plénitude oublieux de la durée. Mais, de même, il est interrompu par ce rappel à l'ordre de la réalité et le sujet, lucide, s'entend dire : « Il faut sortir / De cette espèce d'éternité » (E61). Dans « Rupture », qui est le poème qui suit « Reflets », on trouve encore le même constat : « L'immobilité / Ne tiendra pas [...] » (E78). C'est aussi le poème suivant, « Encore », qui dit à nouveau toute l'ambiguïté de l'instant guillevicien. Ce dernier, comme dans « Reflets », résulte également de la perpendiculaire entre l'eau et la lumière : « [...] Et avec l'instant, // De garder en soi / Enfin confondues // La verticale / Et l'horizontale » (E85). Mais tout le poème, sur le modèle des vers suivants, dit l'ambivalence de cette réalisation de l'instant : « Comme si c'était modeste / De réunir en soi, / Limites brisées, / Indiscernables, // Le temps de la mer / Et l'eau de l'instant » (E86). L'expression « Comme si c'était modeste », dont c'est d'ailleurs ici la deuxième occurrence dans le poème, dit bien l'extraordinaire pouvoir de la poésie qui tente d'abolir le temps mais en même temps sa précarité. Le chiasme « Le temps de la mer / Et l'eau de l'instant » tente lui aussi de retenir et d'immobiliser cette verticalité de l'instant mais exprime aussi sa labilité puisqu'il s'agit toujours de « l'eau de

l'instant ». Et le titre peut lui aussi susciter une double lecture : dit-il que la poésie a le pouvoir de prolonger le temps du sujet ou que le cours de la durée ne pourra être aboli ? « Il y aura encore / Des jours, // De la lumière. // Tu verras comme avant / Les avancées de l'ombre [...] » (E80). Toute la poésie témoigne de cette ambivalence et ces vers de *Maintenant* sont aussi particulièrement explicites. S'il est possible d'affirmer : « A tout ce qui m'entoure / Je donne mon silence. // Et le temps / Est suspendu », le poème qui suit rappelle à l'ordre de la contingence : « [...] Toujours il pleut / Il pleut du temps »<sup>1034</sup>. S'il se construit dans les coordonnées de l'éternité, l'instant guillevicien ne saurait être lui-même éternel ou absolu ; il court le risque de s'écouler, de s'égarer ou de « sombrer »<sup>1035</sup> et, en conséquence, le poème doit s'appliquer à le faire durer et obéit au besoin de l'enrichir d'une épaisseur temporelle afin qu'il résiste mieux au flux du temps commun.

Ce qui fait que, au lieu de l'éternité rêvée, le poème doit se contenter d'un « instant qui dure »<sup>1036</sup>. Ce qu'expriment bien, dans « Reflets », d'une part le souhait exprimé par l'eau - « Durer, durer, / Dit l'eau » - et, d'autre part, l'association de l'instant et du « point d'orgue ». Dans cette lecture, cette expression fait sens et exprime bien cette idée de dilatation de l'instant ; elle résume bien son traitement chez Guillevic. Sous l'effet conjoint de la lumière et du silence, le point initial de rencontre de la verticale et de l'horizontale s'auréole et se dilate pour devenir le centre glorieux d'un « point d'orgue » ou d'un ensemble de courbes : « L'instant que j'ai tenu / Est porté sur la courbe [...] »<sup>1037</sup>. Cette courbe se fait cercle, la perpendiculaire, diamètre et rayon, et ce cercle lui-même se déploie en sphère : « J'ai possédé parfois / Le volume et la courbe, // La vôtre avec la mienne, // Et j'ai tout enfermé / Dans la sphère [...] »<sup>1038</sup> :

Dans le poème,  
Rien que du vertical,

Perpendiculaire à ce temps vécu  
En dehors de lui.

Sur l'horizontal de la durée,  
Le poème se dresse,

Arrête  
L'écoulement,

Enferme le temps

<sup>1034</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 48.

<sup>1035</sup> *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 260 : « Je maudis / La voix des cloches // Qui me rabâche / Que l'instant va sombrer ».

<sup>1036</sup> Guillevic et Boris Lejeune, *Du pays de la pierre, op. cit.*, p. 102.

<sup>1037</sup> *Avec, op. cit.*, p. 65.

<sup>1038</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 21.

---

Dans la sphère.<sup>1039</sup>

L'instant qui dure est donc un instant sphérique. Est-ce à dire que, devenu sphérique, l'instant se transformerait en durée ? L'envisager sous forme de sphère reviendrait-il à lui donner une épaisseur de durée ? En effet, qu'est-ce qu'une sphère si ce n'est la représentation en trois dimensions d'une durée ? Il y a plusieurs manières d'envisager et de représenter cette temporalité qu'est la durée. La plus immédiate d'entre elles est de la considérer comme une distance bornée entre un instant A et un instant B. La seconde, très utilisée en sciences, consiste à la penser comme une distance de part et d'autre d'un instant. Et dans ce cas, le cercle n'est autre qu'une représentation en deux dimensions d'une durée et, la sphère, qui se définit par son centre et par son rayon, une durée en trois dimensions. Bien entendu, Guillevic, qui, rappelons-le, a toujours eu l'amour des sciences et le goût du raisonnement mathématique, qui a fait « math élem », qui a accompli une grande partie de sa carrière au sein du ministère de l'économie et qui n'a pas hésité à intituler *Euclidiennes* un de ses recueils, n'était certainement pas sans ignorer ces différentes manières de définir et de penser la durée. Dans les poèmes, il n'est effectivement pas rare que les plans circulaires que sont le lac ou l'étang voient leur eau « [...] occupée / A garder le temps »<sup>1040</sup>. Dans le recueil *Sphère*, il est explicitement question de « la sphère qui dure »<sup>1041</sup> et, surtout, dans *Euclidiennes*, un jeu avec cette définition de la sphère comme représentation d'une durée en trois dimensions est manifeste puisqu'on retrouve, pour chacun des deux poèmes définitoires de la sphère, l'affirmation d'un lien avec le temps : dans le premier, la sphère « recueille » du « temps »<sup>1042</sup> et, dans le second, c'est le mot « durer » qui est lui-même mis en relief : « Sphère : // Et quand il n'y aurait / Que nous deux pour durer »<sup>1043</sup>. Ces deux poèmes, ainsi que le « point d'orgue » de « Reflets », se lisent donc comme un clin d'œil à cette corrélation mathématique entre durée et sphère et comme une transposition poétique des schémas des manuels de géométrie du début du vingtième qui s'inspiraient généralement du *Traité de géométrie descriptive* d'Adrien Javary, traité qui a eu d'importantes répercussions sur l'enseignement de la géométrie en France et qui présente explicitement la sphère dans son lien avec la durée<sup>1044</sup>. Ainsi, l'instant guillevicien, qui se définit initialement dans un mouvement d'opposition à la durée et dans un effort pour son abolition, est lui-même associé à une durée. Et c'est une façon de tirer paradoxalement parti de sa précarité car ce nouvel instant, devenu sphérique, est

---

<sup>1039</sup> *Inclus*, op. cit., p. 166.

<sup>1040</sup> *Du domaine*, op. cit., p. 12.

<sup>1041</sup> *Sphère*, op. cit., p. 21.

<sup>1042</sup> *Euclidiennes*, op. cit., p. 176.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>1044</sup> Adrien Javary, « Sphère », *Traité de géométrie descriptive*, Delagrave, 1881, deuxième partie, p. 391.

désormais comme ces objets que le poète garde à portée de main pour se recentrer et pour prendre pied dans le monde. La sphère concrétise ce souhait d'incarner le temps :

Ouvre tes mains pour voir  
Si tu caresses quelque chose

Où va s'incarner  
Le nouvel instant

Que tu épouseras  
Durablement.

L'instant tel que jamais  
Il n'y en eut. (E85)

On peut manipuler le temps comme on le fait avec la girafe. Son flux n'est plus aussi intangible. Sûr de cet instant qui dure, le sujet peut accepter de vivre au présent et dans le « maintenant » puisqu'il peut tenir les rênes ou avoir une « main tenant » et retenant son flux. Cette spatialisation de l'instant offre en somme une alternative à l'aspect informe du temps « qui n'a pas de corps » et dans lequel, initialement, « on s'enfonce »<sup>1045</sup>. Les contours nets et clairement délimités de la sphère enferment un contenu imperméable à ces forces de délitement et de destruction. L'instant offre son pesant contre le temps. Saisir l'instant revient, non à sortir du temps, mais à pouvoir y naviguer, non pas dans « cette barque ballottée »<sup>1046</sup>, « [...] Errant, cherchant, / Essayant // D'échapper au temps »<sup>1047</sup>, mais bien dans un temps qui se construit dans un mouvement d'adéquation au rythme du sujet : « Je me suis abandonné / A l'instant // Et avec lui je vais / A travers le temps // Qu'il transperce / Pour venir à moi, // Et nous restons ensemble / Comme l'eau et l'étang [...] »<sup>1048</sup>. Saisir l'instant, c'est comme inscrire un curseur dans le flux du temps pour pouvoir y trouver un repère. L'instant s'incarne en une forme enfin préhensible et résistante. Le « point d'orgue » de « Reflets » est donc à rapprocher de ces fruits qui, dans le reste de l'œuvre, permettent d'appréhender ce paradoxal instant qui dure. En effet, on a pu noter que l'expansion du nom, « qui dure », ne se rattache pas qu'à l'instant, mais qualifie aussi certains fruits. Comme l'instant, chez Guillevic, les fruits rêvent de durer : « J'ai vécu dans des fruits / Qui rêvaient de durer »<sup>1049</sup>. Très souvent, ce fruit est une pomme, motif aimé dont les temps de présence de l'instant impliquent de manière récurrente l'apparition. C'est effectivement « [l]a pomme » qui est « toujours

<sup>1045</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 14.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1048</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 214.

<sup>1049</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 57.

étonnée », « [d]ans le matin », « [d]’être la même et pas la même »<sup>1050</sup>. Quand, dans *Exécutoire*, « [u]n autre temps parfois vient se donner en nous / Le volume et le poids », et quand « [o]n ne possède rien, jamais, / Qu’un peu de temps », « [...] nous voici pareils / A la pomme [...] »<sup>1051</sup>. Dans *Maintenant*, s’exprime, à plusieurs reprises, le souhait d’un moment de plénitude du temps « [o]ù l’on se régale de l’espace / Comme d’une pomme »<sup>1052</sup>, et où l’on se sent « [...] assez bien / Comme le pépin d’une reinette »<sup>1053</sup>. A l’image de la pomme, l’instant est la construction d’une temporalité dense, ferme et tangible contre le flux de la durée.

Et pour conclure en ce qui concerne « Reflets », revenons au présentatif « c’est » et constatons qu’il exprime bien toute l’ambivalence de l’instant. Force est de constater que, en saturant le poème « Reflets », il participe de cette réalisation de l’instant. Manifestement, comme chez Rimbaud (où « C’est la mer allée avec le soleil »), il participe de cette tentative initiale d’abolition du temps en permettant d’éviter le recours à des verbes conjugués qui introduiraient le passage du temps. Certes, dans « c’est », on a un verbe, le verbe être, conjugué au présent de l’indicatif. Mais, si sémantiquement, le verbe « être » est réactivé pour dire le poids de plénitude de ce qu’il désigne, en revanche, sa dimension temporelle est nulle. En effet, le présent, ici, n’est pas réellement à considérer comme un temps et se voit rappelée ici la spécificité du présent de l’indicatif qui consiste à être, en quelque sorte, un temps sans temps. Comme l’expliquent les grammairiens, le présent de l’indicatif a la particularité d’être construit avec la base du verbe et de la désinence de personne. Toutefois, contrairement aux autres temps, il n’a pas de marqueur temporel :

« [Le présent de l’indicatif] occupe une place à part dans le paradigme verbal : comme dans d’autres langues, la forme du présent en français se caractérise par l’absence de désinence proprement temporelles spécifique. Dans *il part*, on distingue seulement le radical *par-* et la marque de personne *-t*. La symétrie représentée dans le tableau des conjugaisons n’est qu’apparente : le présent s’oppose aux autres temps de l’indicatif par son absence de marque temporelle [...] »<sup>1054</sup>.

Mais, à l’inverse de ce qui se passe chez Rimbaud, où une seule occurrence du présentatif est suffisante, ici, le poète éprouve le besoin de le répéter et cette répétition est aussi à considérer comme l’aveu d’une grande précarité de l’instant. Il est devenu plus difficile d’abolir le temps. Pourtant, paradoxalement, en étant répété, « c’est » participe de cette densité temporelle de l’instant : il participe de sa dilatation, le fait durer et lui donne consistance. On

<sup>1050</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 73.

<sup>1051</sup> *Exécutoire, op. cit.*, p. 167.

<sup>1052</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 15.

<sup>1053</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 36.

<sup>1054</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, [1994], éd. PUF, coll. Quadriga, 2001, p. 298.

a vu que « c'est » isolait, pour mieux leur donner vie, les différents éléments naturels, mais sa répétition permet aussi de renforcer les liens entre les vers et les strophes, assurant ainsi une fermeté concrète au poème et lui conférant la capacité de résister au flux destructeur du temps. Le déploiement de ce schéma en « c'est » sous différentes formes possède une véritable fonction architectonique et participe au tissage de liens grammaticaux qui vise à prévenir le délitement auquel tout est exposé dans le monde. Il réalise certes, cette volonté d'écrire des poèmes qui se tiennent et qui sont fortement chevillés, mais participe surtout de la construction sphérique de cet instant qui dure.



*Conclusion de la deuxième partie*

Ainsi, se méfier d'une rhétorique entendue comme un grand langage permet de dire le monde dans la mesure où, dans un premier temps, dire le monde consiste à faire acte de résistance. Retrouver le simple participe d'un acte de résistance éthique. Et les procédés de concentration et de condensation sont aussi à comprendre comme un acte de résistance langagière du poème qui s'affirme comme une structure ferme et rassurante dans le tourbillon du monde et dans ses flux. Donner corps au langage revient dans le même temps à donner une contenance au réel. Il ne s'agit plus de fuir ce qui peut passer pour amorphe mais de tenter de s'en emparer. Retrouver la matérialité du langage permet de donner une résistance et une densité concrète à ces éléments qui, tels que le nuage ou le temps, angoissent du fait de leur instabilité, de leur labilité ou de leur insaisissabilité. Ce retour à la matérialité du langage implique donc un bouleversement au sein du signe : le signifié n'est plus premier ; il tend même à être évacué puisque « [l]e sens est ce qui ne cesse de fuir, comme la vie, comme le temps »<sup>1055</sup>. Pour retrouver un contact avec le référent, il est au contraire, concrétisé et substantialisé, voire infléchi en ton. Dans tous les cas, retrouver ce qui précède le sens permet de construire un rempart contre le néant ; retrouver dans le langage ce qui ne porte pas le sens participe de cette étreinte du monde. Et, bien entendu, cette relittéralisation est loin d'être un retour à une conception du langage pour lui-même ; elle est au contraire le vecteur d'une communication :

« - Marin Progreso : [...] Ce qui m'intéresse dans cette conception, c'est que la poésie est la chair de la vie, ce n'est pas le langage pour le langage.  
- Guillevic : Ah, non ! C'est le langage pour connaître la vie, pour la toucher, pour la sentir. C'est une langue de communication qui nous met en rapport avec le monde, extérieur et intérieur. [...] La poésie qui n'est qu'exercice verbal sur lui-même ne m'intéresse pas, ce n'est pas la voie de la poésie. C'est le cas en partie de Valéry. Ce langage doit mettre en contact, doit être un révélateur, un élément de communication, de communion. »<sup>1056</sup>

Retrouver la matérialité du langage n'est pas non plus recourir à une langue qui se mettrait à tourner à vide. On ne peut pas taxer Guillevic de ce même reproche que l'on adresse aux parnassiens qui ont « failli réduire la poésie au silence ou, ce qui revient au même, à une gymnastique de la versification, sans faire du silence un motif ou un mode d'énonciation véritablement poétiques »<sup>1057</sup>. Il ne s'agit pas non plus d'un retour à un degré zéro de l'écriture, cette écriture « indicative, ou si l'on veut amodale », cette « langue basique » qui

<sup>1055</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 259.

<sup>1056</sup> Entretien avec Eugène Guillevic, Marin Progreso, *L'en-je lacanien*, n° 1, 2003, éd. Erès, Toulouse, p. 197.

<sup>1057</sup> Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les poètes de la modernité*, Points Seuil, n°544, Paris, mai 2006, p. 179.

renonce à toute épaisseur<sup>1058</sup>. Il n'est pas question de « tel-quélisme »<sup>1059</sup>, de formalisme dur ou d'une poétique du tout textuel. Si l'écriture progresse en recherchant davantage la présence que le sens et si elle tend à exclure tout effet de signification qui ne surimposerait à la réalité, elle n'exclut pas la « signifiante » et le silence du signifié laisse sa chance au mystère du monde :

« Que ceci ne fasse pas croire que la poésie de Guillevic est devenue une sorte d'exercice formel : les murs, les champs, les forêts, l'espace, le jour y ont toujours leur place, secrète ou reconnue. »<sup>1060</sup>

Quoiqu'il en soit, Guillevic, dans un premier temps, contre le surréalisme et contre toutes les poésies de l'imaginaire triomphant, choisit d'accentuer la première partie de l'injonction rimbalienne, « littéralement », au détriment de la seconde, « dans tous les sens » et, par son minimalisme, cherche à retrouver un pouvoir de désignation littérale qui puisse atteindre au réel lui-même et lui rendre justice. Et ce littéralisme se fait aussi à rebours des processus figuratifs, comme nous allons le voir dans la partie suivante de notre travail.

<sup>1058</sup> Roland Barthes, « L'écriture et le silence », *Le Degré zéro de l'écriture* [1<sup>ère</sup> édition 1953], Points Seuil, Paris, 1972, p. 56.

<sup>1059</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>1060</sup> Raymond Jean, *Pratique de la littérature*, *op. cit.*, p. 185.



### **PARTIE III.      POUR UNE DEFIGURATION DE LA RHETORIQUE**



*Introduction de la troisième partie*

« Casser la figure, c'est casser une certaine rhétorique, bien sûr. Celle des figures. [...] »<sup>1061</sup>.

« Souviens-toi que dans le poème  
Les signes + - : x

Ne signifient pas  
Addition, soustraction, division, multiplication,

Mais convergence  
Vers l'unité.  
[...] »<sup>1062</sup>.

« Dans le domaine  
Il n'y a rien

Qui ne cherche  
A se rencontrer »<sup>1063</sup>.

Comme nous l'avons dit dans la partie précédente, la structuration du réel passe notamment par sa concrétisation. Mais nous verrons ici que celle-ci consiste aussi en des stratégies de « convergences », de mises en rapports et de mises en relation. Le langage, non seulement tâche de discerner des contours dans la prolifération du réel, mais s'attache aussi à relier entre eux ses différents éléments afin de construire ce réseau du monde qui est dans un état de mobilité et de déséquilibre permanents. C'est une vaste hétérogénéité et de correspondances des choses qu'il s'agit d'orchestrer et de structurer pour retrouver une unité, dans une « discrète géométrie verbale »<sup>1064</sup> ; et les liens et les relations établis en vue de cette unité doivent aussi être les garants des différences. C'est pour cela qu'ils sont à appréhender en terme de tension : construire le réseau du monde, c'est instaurer une tension entre ses différents éléments, une tension gagnée sur les différences, mais qui sait aussi rester égalitaire. Les différences peuvent se rejoindre et s'accorder mais à condition que ce soit sans complètement s'annuler.

<sup>1061</sup> Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Lagrasse, 1995, p. 422-423.

<sup>1062</sup> *Inclus*, op. cit., p. 131.

<sup>1063</sup> *Du domaine*, op. cit., p. 14.

<sup>1064</sup> Michael Brophy, « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre*, op. cit., p. 148.

Et nous montrerons que la construction de ce réseau passe par une défiguration des figures et, plus particulièrement, des figures d'analogie. Effectivement, celles-ci ne sont jamais complètement exclues. Mais, quand elles entrent dans le poème, elles sont tellement prévenues et tellement employées avec précaution, que l'écriture va jusqu'à les priver de leur pouvoir de figuration et les réduire à de simples figures de mise en rapport. Et c'est paradoxalement ce retour à ce mouvement dialectique qui est essentiel car c'est ainsi qu'il devient possible de construire ce réseau du monde.

## Chapitre 1. Une tentative de réajustement entre l'image et la réalité

### A. Le risque de l'écart et du mauvais mystère

Cette question des figures analogiques a été relativement peu étudiée par les commentateurs de l'œuvre. Soit ceux-ci s'en tiennent aux propos du poète et considèrent que sa poésie est effectivement sans métaphore. Soit ils constatent un léger décalage entre les déclarations théoriques et la pratique : « [u]ne image, de temps en temps, [peut] illumine[r] d'une lueur rapide et fulgurante ces notations sèches, révélant soudain le lyrisme contenu qui les anime »<sup>1065</sup>. Mais, comme le fait Jean-Pierrot<sup>1066</sup>, ils concluent malgré tout que les images sont rares, qu'elles ne doivent plus être considérées comme la base de l'influx poétique et qu'elles ne sont plus le support privilégié et quasi exclusif de l'effet poétique :

« Entre les déclarations théoriques de Guillevic et son œuvre il existe cependant, comme c'est souvent le cas, un certain décalage. Cette œuvre révèle en effet la survivance, de façon plus ou moins appréciable et continue, de certains éléments poétiques traditionnels. Tel est en particulier le cas en ce qui concerne l'analogie qui, même si elle n'a plus un rôle prioritaire, elle subsiste dans son œuvre [...] »<sup>1067</sup>.

Seuls Pascal Rannou et Daniel Riou ont réellement relevé une contradiction entre les déclarations du poète et sa pratique. Le premier, Pascal Rannou, n'hésite pas à tenir tête au poète pour le forcer à reconnaître la présence d'un certain nombre de métaphores dans ses vers<sup>1068</sup> et poursuit par une analyse stylistique de plusieurs d'entre elles pour tâcher de prouver que, « [c]hez Guillevic, la métaphore surgit dans tous ses états »<sup>1069</sup>. Quant à Daniel Riou, il relève lui aussi cette même contradiction en constatant des « processus métaphoriques [...] qui peuvent se révéler assez proches de ce [que le poète] dénonce pourtant chez les surréalistes »<sup>1070</sup>. Et, pour lui, « la réalité concrète de *Ville* se déploie dans la figuralité »<sup>1071</sup>. Ces deux commentateurs s'efforcent donc de réhabiliter la métaphore chez Guillevic mais, à nos yeux, ils ne font que conforter ce que disait le poète, à savoir que la métaphore manque le réel. Effectivement, ils prennent principalement leurs exemples dans *Terraqué*, pour le premier, et dans *Ville*, pour le second, c'est-à-dire dans deux recueils qui

<sup>1065</sup> René Bertelé, « Extrait de *Panorama de la jeune poésie française*, Robert Laffont, 1942, p. 295-296 », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 15.

<sup>1066</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., pp. 223-224.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>1068</sup> Pascal Rannou, *Du menhir au poète*, op. cit., pp. 64-66. A la page 64, on trouve : « On dit qu'il n'y a pas de métaphore dans ta poésie. Et je me suis pourtant permis d'en relever un certain nombre [...] ».

<sup>1069</sup> Pascal Rannou, « Guillevic, sous-réaliste ? », *Guillevic et la langue*, op. cit., p. 58.

<sup>1070</sup> Daniel Riou, « De *Ville* à *Paroi* : La demeure poétique de Guillevic », *Mots et images de Guillevic*, op. cit., p. 253.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 260.



ont en commun la confrontation avec un néant destructeur et qui expriment tous les deux la difficulté à atteindre le réel. L'angoisse de la dissolution de *Terraqué* ressurgit en effet avec l'expérience de la ville :

Ils étaient nets,  
Autrefois, les contours,  
  
Presque autant qu'un cercle  
De livre d'école.  
  
Maintenant, c'est du marcottage  
A la manière des fraisiers,  
  
Si bien qu'on ne sait plus  
Où tu viens t'annoncer.  
  
Et sûrement tu dois  
En ressentir du vague,  
  
Aussi bien dans le centre,  
Où tu veux t'acharner  
A t'informer contre toi<sup>1072</sup>.

En ville, domine l'impression d'un détachement de la matérialité des choses. L'univers y semble sans substance. L'homme y perd sa dimension verticale, a du mal à confirmer son existence et tend à se désagréger ; cette angoisse de l'évanescence est rendue particulièrement nette par le motif de la « sinusoïde tremblante » :

Sinusoïde sur le sol,  
Au long des jours, au long des nuits.  
  
Sinusoïde plus tremblante  
A travers les soirs, à la verticale,  
Pour chatouiller du noir qui ne s'habitue pas,  
  
Et pour, à travers lui,  
Peut-être s'en aller<sup>1073</sup>.

Le sujet poétique préfère la verticalité séparatrice des menhirs de Carnac à la confusion horizontale de la ville :

Je viens de la mer, de l'île  
Où sur les géants de roche, le vent  
Souffle comme au temps  
Où les éléments se sont séparés,  
[...]  
Tu n'es rien pour moi,  
Ville en superficie.<sup>1074</sup>

<sup>1072</sup> *Ville*, p. 46.

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 117.

Des images, certes, sont présentes dans ces deux recueils. Mais il nous semble qu'elles arrivent quand l'angoisse est difficile à refréner et qu'elles participent de cette dissolution du monde plutôt que de sa saisie.

La métaphore est effectivement perçue, par Guillevic, comme ce qui accentue cette fusion des éléments et la disparition de leur identité. Guillevic rejette une conception substitutive de la métaphore, qui substitue l'un des pôles de l'analogie à l'autre, en accentuant son origine de transport d'une chose à une autre. La métaphore renforce cette impression de flou et ne respecte pas l'identité de chacun des deux pôles qu'elle met en présence, contrairement à la comparaison qui, grâce à la présence d'un lien syntaxique entre les deux éléments de l'analogie, serait davantage tentée de prévenir cette substitution du comparant au comparé, cette dilution, ou cette fusion des deux pôles. La comparaison est grammaticalisée, et exhibe un outil analogique ; elle maintient donc les distances et, au contraire de la métaphore, ne mélange pas les différents éléments qu'elle convoque. Le risque de fusion, dans la comparaison, est prévenue ; le comparé peut être maintenu à distance du comparant, dans un souci de justesse. C'est pour cela que Guillevic indique que, s'il doit choisir entre l'une des deux figures de l'analogie, il préfère malgré tout la comparaison :

« Pour en revenir à ce qui nous intéresse, la métaphore n'est pas pour moi, l'essence du poème ; je procède par comparaison, non par métaphore. C'est une de mes raisons de mon opposition au Surréalisme. Pour moi, comme pour Jean Follain, une chose peut être une chose, elle n'est pas cette chose. [...] »

On a dit que la poésie moderne se reconnaît à ce qu'elle écarte le mot « comme ». Je récusé cette définition. Je ne dis pas « des lèvres de corail », car les lèvres ne sont pas en corail. Je dis naïvement « des lèvres comme du corail »<sup>1075</sup>.

Et la linguistique analyse bien cette différence entre la comparaison et la métaphore, différence liée justement, selon le poète, à ce risque de fusion du côté de la métaphore :

« La métaphore tend à réduire à l'unité, elle donne l'illusion de réduire à l'unité. Au contraire, dès qu'il y a comparaison, il y a affrontement de deux notions, affrontement qui subsiste et s'impose à tous, tel quel. [...] la personnalité de chacun reste distincte et entière »<sup>1076</sup>.

Guillevic privilégie donc la comparaison à la métaphore pour rappeler la nécessité de sauvegarder le réel de la dissolution générale ; les objets doivent se distinguer. « Dans les comparaisons, les deux termes restent indépendants et renvoient à des objets distincts. La comparaison n'opère pas de recatégorisation ; elle ne fait que rapprocher, sous un ou plusieurs aspects, des éléments séparés [alors que] dans la métaphore, l'imagination a tout le loisir de

<sup>1075</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 182-183

<sup>1076</sup> Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, éd. Klincksieck, Paris, 1971, p. 59.

déployer et de construire les catégories nouvelles qui en naissent »<sup>1077</sup>. Pour Guillevic, il n'est pas bon que les choses se superposent ou s'identifient. La comparaison possède une fonction analytique, qui lui permet de préserver les éléments qu'elle met en correspondance, alors que la métaphore fonctionne de manière synthétique. Avec la comparaison, deux notions peuvent s'affronter, sans que le comparé ne prenne le risque de la dilution de son essence propre. La comparaison rapproche deux pôles, et n'étant pas un trope, ni le comparant ni le comparé ne perdent leur sens littéral ; leur existence est autonome et ces éléments se distinguent toujours puisque le mot outil a la faculté de relier tout en marquant les différences et les distances. La comparaison présente deux référents autonomes et séparés avec seulement des rapports de ressemblance ; la métaphore, quant à elle, en tant que trope poétique, métamorphose le réel, crée des objets doubles et finit par réitérer cette angoisse de la confusion et de l'amalgame des référents. Elle écarte encore un peu plus les choses de ce qu'elles sont. Ainsi, comme le dit Daniel Riou, si les métaphores, dans *Villes*, permettent au poète de « s'apprendre »<sup>1078</sup>, c'est seulement dans la mesure où elles ont donné à « l'expérience poétique [...] une dimension cathartique »<sup>1079</sup> mais certainement pas dans la mesure où elles auraient restauré la qualité d'un rapport au monde acceptable.

Pascal Rannou, quant à lui, explique qu'elles amènent le poète à approfondir son rapport au monde<sup>1080</sup> en lui permettant d'aller dans les profondeurs de l'objet. Ce qui revient à reconnaître à l'image le pouvoir d'entrer dans la réalité, de la sonder et de saisir ce qui se cache au-delà des faces immédiatement perceptibles. Et c'est vrai que le poète, qui est confronté à des choses dures et repliées sur elles-mêmes qui se referment et qui refusent de libérer leur contenu (et ce tout autant que l'armoire inaugurale de *Terraqué*) pourrait être tenté d'ouvrir cette surface, de la percer, d'aller au-delà. Les « mots percent » ; les mots doivent aussi être « des épées »<sup>1081</sup> :

« Vous lisez le poème, vous êtes devant une surface, mais une surface qui n'arrête pas : elle aère »<sup>1082</sup>.

Convoquer les choses et leur redonner du poids et de la substance ne suffit pas : « L'erreur serait de croire / Que la pierre se ferme / Sur la pierre »<sup>1083</sup>. La réalité des choses est aussi ce

<sup>1077</sup> Joëlle Gardes Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome I : *Vers et figures*, éd. Presses Universitaires de France, Coll. Linguistique Nouvelle, Paris, 1987, p.175.

<sup>1078</sup> *Ville*, *op. cit.*, p. 139 : « Apprends-toi / Dans la ville ».

<sup>1079</sup> Daniel Riou, « De *Ville à Paroi* : la demeure poétique de Guillevic », *op. cit.*, p. 257.

<sup>1080</sup> Pascal Rannou, « Guillevic, sous-réaliste ? », *Guillevic et la langue*, *op. cit.*, pp. 47-66.

<sup>1081</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>1082</sup> Bernard Noël, « Le lieu de l'articulation », *L'expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1083</sup> *Du domaine*, *op. cit.*, p. 41.

qu'elles n'offrent pas au premier abord et ce qu'elles referment dans leur étrange intériorité.

Dire le monde sans le trahir, c'est aussi aller plus loin :

Irons-nous plus loin ?  
Irons-nous plus  
Au cœur des choses ?<sup>1084</sup>

La surface est là  
Pour qu'on la traverser – <sup>1085</sup>.

Ajouter le langage au réel c'est aussi « Aller [...] / Dans ces zones / Où [on s'] enfonce / Tant qu'[on] peu[t] »<sup>1086</sup>. Redonner de la densité aux choses n'est pas suffisant. Il faut aussi ouvrir sur leur intériorité. Au sein du rationalisme, au cœur de la vie et du décor quotidien, le poète est aussi incité à découvrir, comme le fait Supervielle, une présence latente et suppliante. L'agitation de l'eau bouillante, par exemple, peut se fait inquiète :

Lorsque l'eau bout, est-ce vous  
Qui appelez, avez-vous mal ?

Ou bien  
N'avez-vous pas quitté le seuil ?

Vous, l'envoyé  
Qui n'aurez pas osé venir.<sup>1087</sup>

Il faut « délivrer » les choses de ce néant qui leur pèse :

Pénible d'éprouver  
Qu'on n'a presque rien révélé  
[...]  
Toujours plein de ces choses  
Qui serinent  
Qu'on les délivre.<sup>1088</sup>

Il ne suffit pas de s'arrêter aux limites extérieures de l'objet mais il faut s'enfoncer au cœur de cette réalité essentielle et non immédiatement perceptible. Le référent est aussi à entendre comme cette dimension interne à l'objet qui échappe au regard, et une équivalence particulière se met en place, chez Guillevic, puisque le toucher l'objet s'accompagne toujours d'un mouvement de creusement :

« [Guillevic] rapporte l'état des choses. [...] On a souvent dit qu'il allait au fond des choses. Ce qui revient au même »<sup>1089</sup>.

<sup>1084</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 174.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>1087</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 21.

<sup>1088</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 296.

<sup>1089</sup> Pierre Vilar, « Le receveur de l'Enregistrement », *L'expérience Guillevic, op. cit.*, p. 251.

Et nous ne saurions nous contenter d'interpréter ces deux vers du recueil *Du domaine*, « Tout / Dit : pénétrer »<sup>1090</sup> comme un simple discours érotique ; nous ne pouvons nous en tenir à cette analyse qu'en fournit, à regret, le poète lui-même<sup>1091</sup> ; ces deux vers, au contraire, nous semblent emblématiques de ce double mouvement : toucher les choses, c'est aussi « pénétrer » dans leur profondeur :

Il aimait  
Enfoncer son visage  
Dans un sureau,

Presser contre lui  
Des feuilles de l'arbuste

Pour pénétrer dans quelque chose  
De plus présent, de plus dense

Où il se ferait un passage  
Vers un lieu secret [...] .<sup>1092</sup>

Les corps sont spacieux :

« Les corps ne sont pas du 'plein', de l'espace rempli (l'espace est partout rempli) : ils sont l'espace *ouvert*, c'est-à-dire en un sens l'espace proprement *spacieux* plutôt que spatial [...]. Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans *là*, sans un 'ici', 'voici', pour le *ceci*. »<sup>1093</sup>.

L'espace, le *spatium*, est aussi ce qui est ouvert, *patet*, ou en quoi les choses s'ouvrent. Et *patet* a toujours dans sa proximité son contraire, *latet*, ce qui échappe ou ce qui éventuellement se cache, ou ce en quoi échappent les choses. Toucher le monde, c'est alors accéder à un horizon interne de l'objet. C'est pour cela que, plutôt que de référence, Michel Collot parle de « structure d'horizon » ; et cette formule semble particulièrement convenir à ce mouvement pour atteindre les choses chez Guillevic, à la fois par l'extérieur et par l'intérieur : en effet, « cet horizon renvoie non seulement à l'espace du dehors, mais aussi à l'espace intérieur de la conscience poétique ; [...] l'horizon est une structure qui régit à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet et le fonctionnement du langage ». Parler d'« horizon » revient à dire que la revendication de la prise en compte de la réalité dans le poème n'a pas pour conséquence la négation de tout lien de solidarité qui pourrait unir le visible et l'invisible. D'ailleurs, le critique s'appuie sur un exemple de Guillevic pour justifier ce concept de « structure d'horizon », et précisément sur ce poème du recueil *Trouées* :

Ce regard :

<sup>1090</sup> *Du Domaine*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>1091</sup> *Choses parlées*, dans la dernière partie de l'entretien, consacrée à une analyse du recueil *Du Domaine*, pp. 129-143.

<sup>1092</sup> *Creusement*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1093</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, cité par Steven Winspur, *La poésie du lieu*, *op. cit.*, p. 60.

Indispensable,

Appelé  
Par les horizons.<sup>1094</sup>

Selon Michel Collot, cet exemple montre bien que la réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas seulement celle de l'univers objectif. Plus que d'un réalisme, il s'agit, chez Guillevic, d'une capacité de perception : « la perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet présente à notre regard, mais aussi de ses autres forces, qui, pour n'être pas actuellement visibles, n'en sont pas moins a-présentées, c'est-à-dire obscurément pressenties à l'arrière-plan, à l'horizon du champ visuel : le côté véritablement vu d'un objet, sa face tournée vers nous, *apprésente* toujours et nécessairement son autre face – cachée – et fait prévoir sa structure »<sup>1095</sup>. Ce concept de « structure d'horizon » suggère bien que, ce qui intéresse Guillevic, c'est aussi : « cette face cachée, celle qui n'est pas tournée vers nous ; [Guillevic se comporte comme ces poètes contemporains qui] interrogent inlassablement l'envers des choses, la face de la terre qu'on ne voit pas, le côté sourd du ciel, l'autre côté du mur, l'intérieur rugueux de l'enveloppe des pierres, [qui] déplacent les données de l'expérience perceptive ». Le matérialisme de Guillevic, bien souvent, comme le dit Collot, devient une « rêverie sur l'intérieur des choses : à la curiosité du poète, [celles-ci] opposent l'obstacle d'une obscurité insondable, d'un horizon qui s'éloigne à l'infini dans le creusement vertigineux d'une distance intérieure ». Dire l'objet, chez Guillevic, consiste bien en la prise en compte de la propre fuite de celui-ci en lui-même. Son horizon est perpétuellement reculé, et parler de l'objet revient à parler de l'appel de ses lointains horizons. La référence poétique vise donc, au-delà de la chose présente, son être-même, qui ne consiste pas en ce qui est immédiatement perçu, mais en ce qu'elle recèle en ses profondeurs. Toucher le monde n'exclut donc pas toute imagination :

« Là où la perception s'arrête, l'imagination prend le relais [...], vertigineusement elle franchit l'écorce du dehors, et s'enfonce au-delà, dans le dedans rêvé de ce dehors ».<sup>1096</sup>

Le vœu du poète de « simplement voir » n'exclut pas la vision :

Savoir  
Que la vision  
N'est pas la vue,

Même si la vue débouche  
Sur la vision.

<sup>1094</sup> Trouées, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1095</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, coll. Ecriture, Paris, 1989, p. 16.

<sup>1096</sup> Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 227.

Mais la vue sans vision  
Est notre point d'ancrage.

Simplement,  
Voir.<sup>1097</sup>

Mais à condition que cette vision, contrairement aux pratiques surréalistes, ne s'écarte pas du « vrai » :

Laissez-moi m'enfoncer  
Dans ma mer imaginaire  
Et pourtant vraie.<sup>1098</sup>

On peut donc, comme le fait Pascal Rannou, parler d'une « démarche 'sous-réaliste' »<sup>1099</sup> et on comprend pourquoi, dans ce contexte, la métaphore s'avèrerait nécessaire pour découvrir, au cœur même du réel le plus familier, des aspects inaperçus et inattendus.

Effectivement, utiliser l'image revient à jouer sur un échec de la langue pour dire ce qui, sinon, ne serait pas explorable ; pour dire l'indicible, on ne peut avoir recours qu'à des stratégies de l'indicible. Effectivement, Guillevic sait bien que la métaphore risque de n'être qu'une construction intransitive et donc incapable d'établir un quelconque rapport avec le monde. Réalité uniquement langagière, elle serait vouée à toujours manquer la référence, et à devoir se contenter de la « référence », selon la formulation de Michel Deguy. (Cette modification orthographique souligne bien cette incapacité du langage à coïncider avec la chose, ainsi qu'une différence toujours maintenue entre le lieu désigné et la formule qui désigne). Guillevic sait bien que, dans ce contexte, « la chose de la poésie n[e pourrait] être aucun objet »<sup>1100</sup>. De manière paradoxale donc, Guillevic pourrait être tenté de jouer avec ce hiatus, entre le langage et le référent, pour faire sentir la réalité profonde du monde. Il sait bien que l'image est le « lieu d'un rapport actif s'ouvrant à autre qu'elle »<sup>1101</sup> ; et qu'elle « ne réfère pas à des choses une à une ; mais [que] cette distraction à l'égard de l'étant indiquable n'équivaut nullement à l'absence pure et simple de référence [et que] ce à quoi la poésie correspond n'est pas un objet, mais plutôt *rien*, que nous pouvons appeler ouverture du/au monde »<sup>1102</sup>. Guillevic tâcherait donc de jouer sur ce « *rien* » pour bien faire sentir le vertige qui loge au sein de l'objet et pour que son poème soit une réponse à cette interrogation de la poésie moderne : « comment peindre ce paradoxe, cette tension entre immobilité apparente et mobilité intérieure ? »<sup>1103</sup>. Il s'agirait d'ouvrir l'écart que la métaphore inscrit dans le langage

<sup>1097</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 113

<sup>1098</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 241.

<sup>1099</sup> Pascal Rannou, « Guillevic, sous réaliste ? », *Guillevic et la langue, op. cit.*, p. 59.

<sup>1100</sup> Michel Deguy, *Une pratique de la poésie, Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n°90, p. 6.

<sup>1101</sup> Michel Deguy, « Correspondance », *Poésie*, n° 1, p. 97.

<sup>1102</sup> Michel Deguy, « Vers une théorie de la métaphore généralisée », *Critique*, n° 269, oct. 1969.

<sup>1103</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, éd. Corti, Paris, 2000, p. 140.

pour ouvrir l'objet, pour l'écarter bien en deçà de sa surface et pour atteindre jusqu'à ses retranchements les plus profonds. D'ailleurs, Jean-Pierre Richard, qui s'est intéressé aux premiers poèmes de Guillevic, souligne bien que « le jeu des métaphores » est ce qui, paradoxalement, permettrait au langage poétique d'être au plus près de ce réel profond qui se refuse. Dans la métaphore, « [l]a distance qui sépare [...] le signifiant de son signifié » correspondrait à la distance qui ne cesse de se creuser entre le sujet poétique et l'objet qui se dérobe. Si les poèmes veulent se rapprocher du monde, c'est dans un premier temps en se contentant de dire « cette absence de réalité » :

« Il est vrai que [les] poèmes [de Guillevic] possèdent un étonnant pouvoir d'*introduction*, mais aussi qu'ils se dressent devant nous, [...] comme les porteurs d'un *incommunicable*. Ils ont une sorte de poids absent : ou de poids, disons, qui les absente, ou qui les ouvre à une absence, à cette absence de réalité qui est, nous le savons, l'être même de la réalité. Or, si ce langage peut si bien nous signifier l'objet, c'est qu'il existe, entre l'objet et lui, une analogie profonde de structure. L'étrangeté du mot tient sans doute à l'arbitraire de son existence phonétique ; elle naît de la distance qui sépare en lui le signifiant de son signifié. Or, cette distance reproduit dans l'acte de signification l'« hiatus » caractéristique de toute relation humaine avec le monde. Le langage n'est pas plus adéquat à soi que les objets. Et c'est cette inadéquation, soigneusement entretenue par le poète, devenue consciente, accrue par le jeu des métaphores, [...] qui nous donne à penser le monde. Écarté de soi, le langage reproduit en lui, et donc indique l'écart fondamental des choses (écart qui va d'elles à nous, et d'elles à elles-mêmes). Son écartèlement même nous fait signe, et nous voyageons alors en lui, et vers l'objet, vers l'objet distant, dans toute sa distance à soi qui le constitue comme langage. [L'image] donc nous parle et elle se tait en nous parlant, pour nous faire entendre au fond de son mutisme le silence crié (l'agression-recul) de la réalité »<sup>1104</sup>.

Ajoutons que les métaphores disent aussi cette intériorité de l'objet qui se dérobe. Utiliser la métaphore revient donc à rouvrir l'écart qu'elle est mais, dans le même mouvement, à retrouver paradoxalement un pouvoir pour désigner ce qui se dérobe :

« [La métaphore] associe une puissance de désignation à une réouverture des écarts de la langue »<sup>1105</sup> :

« Dans le mouvement pour rejoindre tel ou tel objet du monde, on a ouvert une « profondeur » qui est aussi une distance. Et une accumulation de mes mots ne pourra jamais la réduire. La multiplication des visées diffractera seulement cette distance en mille perspectives, offrant d'ailleurs du même coup la chance d'une mobilité d'intentions et de projets... »<sup>1106</sup>

Dans *Terraqué*, dans *Exécutoire* et dans *Ville*, Guillevic joue donc sur cette réflexivité de la métaphore pour sonder les choses en profondeur.

Mais le problème est que, du fait de ce vide dont elle est la porteuse, si la métaphore ouvre bien sur les profondeurs de l'objet et sur son mystère, c'est sur son mauvais mystère.

<sup>1104</sup> Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 252.

<sup>1105</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, 1990, p. 22.

<sup>1106</sup> *Ibid.*, p. 21.



Guillevic, effectivement, sent bien qu'il y a dans l'objet plusieurs qualités de mystère mais, à nos yeux, celui auquel renvoie la métaphore, est celui que le poète « hait » :

Je n'aime pas le mystère,  
Je le hais.<sup>1107</sup>

La métaphore creuse dans les profondeurs de l'objet mais ouvre sur la « mauvaise présence », celle qu'il faudrait tâcher de « nier » :

« J'appellerai *mauvaise présence* ce mutisme latent du monde. Et je suis même tenté de l'appeler le démon, car il y a un pouvoir, un étrange appel, tapi au fond de ce vide. C'est comme si le néant mimait nos réalités les plus familières pour pénétrer de sa nuit la forme close de l'être. Je subis l'idée de la mort. Je suis fasciné, comme certes par un serpent. Mais, heureusement, c'est alors que je trouve en moi cette liberté qui le nie. »<sup>1108</sup>

Dans *Terraqué* et dans *Exécutoire*, les exemples de cette « mauvaise présence » ne sont pas rares. C'est un mystère terrifiant qui se dissimule au cœur de l'océan et du soleil<sup>1109</sup>. Dans ces vers que nous avons précédemment cités, derrière sa surface, l'objet développe une étendue rongée par une fièvre de négativité et par une inquiétude qui semble toujours vouloir l'entraîner plus loin vers le gouffre démesuré, obscur et terrible de sa propre intériorité. Et cette distance et cette immensité qui se jouent au cœur d'un roc pourtant bien délimité sont rendues perceptibles par une métaphore suivie d'une comparaison : « Il n'est plus qu'une sphère / Sans confins ni lieux, / Où le noir oscille / Comme un corps de monstre »<sup>1110</sup>. La métaphore de la « sphère » fait saisir l'idée d'un évidemment circulaire et infini, mais la comparaison de l'oscillation du « noir » à un « corps de monstre » n'ouvre que sur l'angoisse. Certes, la métaphore permet d'approcher l'indéterminé, comme c'est aussi le cas, dans ce poème, qui tente de dire la réalité interne des rocs :

La danse est en eux  
La flamme est en eux,  
Quand bon leur semble.

Ce n'est pas un spectacle devant eux,  
C'est en eux.

C'est la danse intime  
Et lucide folie.

C'est la flamme en eux  
Du noyau de braise.<sup>1111</sup>

<sup>1107</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>1108</sup> Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *L'improbable* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Gallimard, Paris, 1980, p. 249.

<sup>1109</sup> *Terraqué*, *op. cit.*, p. 99 : « Tu vois encore de grands trous d'ombre, / Des gueules ouvertes, des dents de roches, / Un grand feu / Léchant le métal ».

<sup>1110</sup> *Terraqué*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>1111</sup> *Terraqué*, p. 80.

Mais l'intériorité de l'objet, qui est désignée par la locution prépositionnelle « en eux », a pour comparants la « flamme », « la danse » et « la folie ». Ce qui fait que, analysée comme le fait Pascal Rannou, la métaphore approfondit bien la relation du poète au réel, dans la mesure où elle participe de cette volonté de « percer » la surface des choses. Mais elle ne dit pas pour autant pleinement le rapport au monde, ne le pose pas dans une relation d'équilibre et ne réduit pas la conscience de l'écart. Bien au contraire, en montrant bien cette intériorité qui toujours s'éloigne, elle ne fait qu'amplifier et renforcer le vertige de la distance et du vide.

Si bien que notre position est la suivante : si les figures analogiques, et même les métaphores, méritent d'être réhabilitées, ce n'est pas dans leur capacité à pleinement creuser dans les profondeurs du monde, mais c'est dans leur capacité à participer de cette « discrète géométrie verbale » qui sous-tend le réseau du monde.

#### B. La force désignative de l'image pour minimiser l'écart

Le poète se méfie du vertige qu'entraînent les images ; tant du vertige en dehors de la réalité, auquel conduit la pratique surréaliste, que du vertige dans les profondeurs de l'objet, auquel conduit, comme nous venons de le montrer, une image qui joue sur l'écart. Et nous allons voir que cette méfiance inscrit l'image dans un processus de réajustement qui la conduit à se cibler sur le réel. Nous montrerons que plus l'œuvre poétique progresse, plus l'écart qui constitue l'image se réduit. Ce sont la grammaire de l'image, ainsi que son fonctionnement stylistique qui sont les témoins de cette capacité qu'a l'image de se mettre au service de la littéralité du réel dans un rapport ajusté. Trois mutations nous semblent particulièrement intéressantes : si, dans les premiers recueils, l'écriture s'efforce d'accroître la force désignative de l'image et si le poète cherche à accroître la justesse du rapport au monde que propose l'image, plus l'œuvre poétique progresse, plus la métaphore fonctionne de manière, non plus substitutive, mais tensionnelle. Ces transformations conduisent donc à une réévaluation des enjeux de l'image et lui permettent de prouver sa capacité de convoquer le réel tout en participant d'une ambition sincère et d'une entreprise existentielle. Si Guillevic accepte d'employer l'image poétique, c'est à condition qu'elle ne nous détourne plus du réel, mais au contraire, qu'elle l'implique.

##### a) L'accroissement de la force désignative

Ce mouvement de réajustement et de minimisation des écarts passe d'abord par l'accroissement de la force désignative de l'image. Sa grammaire est emblématique de cette mutation, et son sémantisme, notamment, en témoigne : ceci passe par une nette préférence pour le concret. Le comparant ne consiste pas, en un élargissement de l'horizon à un domaine cosmique, religieux, métaphysique ou spirituel, mais en une référence quasi systématique à une notion concrète. L'image est amenée à se ressourcer dans des valeurs terrestres, ce qui est particulièrement perceptible dans ce poème du recueil *Exécutoire*, dans la mesure où le rapprochement instauré par l'image est concret ; puisqu'il s'agit de freiner le mauvais mystère, le domaine religieux, qui pourrait ouvrir sur l'infini, est ramené dans les lacs du quotidien et du familier :

Au clocher vers midi  
L'horloge devient blanche

Et pèse comme un œuf  
Au centre de la paille.<sup>1112</sup>

Dans *Etier*, le soleil n'a pas non plus de comparant métaphysique mais, au contraire, « [...] deviendra peut-être / De la lumière plus terrestre ». <sup>1113</sup> Les comparaisons, chez Guillevic, ne reposent plus sur un rapport analogique entre le concret et l'abstrait, mais, une fois de plus, sur un retour au sol :

L'ordre des papillons  
Se penche sur les fleurs  
Et s'alourdit le ventre  
A toucher leurs dédales,

Comme un soleil descend  
Grossi par les averses  
Et coule à l'horizon <sup>1114</sup>

Guillevic privilégie donc la « métaphore physique », « qui compare entre eux deux objets physiques, inanimés ou non », à la « métaphore morale », « qui compare quelque chose de physique et de métaphysique » <sup>1115</sup>. Un autre exemple sont ces vers d'*Avec* :

C'était avec elle  
Comme avec le merle  
Mais de plus près.

puisque, ici, la relation amoureuse ne se trouve pas élargie à une dimension cosmique, mais simplement comparée à un détail précis du réel : le « merle ».

<sup>1112</sup> *Exécutoire*, p. 169

<sup>1113</sup> *Etier*, p. 169

<sup>1114</sup> *Exécutoire*, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>1115</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, *op. cit.* p.

Cette implication du réel dans les figures analogiques passe aussi par une restriction des possibilités de leur construction. Par exemple, les changements de catégories référentielles, ou les changements d'isotopie, caractéristiques de la construction de la comparaison et de la métaphore peuvent être très peu perceptibles. Compte tenu de ce refus de l'intellectualisme et de cet impératif du concret, les comparaisons et les métaphores, chez Guillevic, de manière récurrente, ne mettent plus en rapport des réalités, radicalement différentes, mais se contentent d'établir des liens entre différents éléments appartenant tous à la réalité quotidienne. Les analogies fonctionneraient alors par translation, comme c'est le cas de ces vers extraits du recueil *Exécutoire*, qui nous font glisser de l'univers de la réalité visuelle à celle des sons :

Pareil pour le chevreau qui va de tertre en tertre  
Et pour le son des cloches <sup>1116</sup>

Nous pouvons également noter que les recatégorisations totales sont peu fréquentes. En effet, généralement, « on opère par la métaphore une recatégorisation subjective et imaginaire (on parle de recatégorisation lorsqu'un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.) en abolissant les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles que notre entendement présupposait les plus stables : l'abstrait est associé au concret, l'humain au non humain »<sup>1117</sup>. La métaphore et la comparaison reposent sur des changements d'isotopie, ou sur « une violation de traits de sous-catégorisation sélective »<sup>1118</sup>. Or, chez Guillevic, il s'agit de limiter ces détours par une réalité d'un autre ordre. Les recatégorisations sont maintenues dans les limites d'une analogie entre différents ordres de la réalité, et, en fin de compte, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante : la pratique de la comparaison et de la métaphore guilleviciennes semble contester les définitions couramment admises, selon lesquelles seules la métonymie et la synecdoque possèderaient un fond référentiel, et fonctionneraient par contiguïté. Ce qui fait que, si, dans un premier temps, l'image est le signe de cette réalité qui se dérobe, et d'un réel qui a pour vocation d'être manqué, au fur et à mesure de la progression de son œuvre, le poète ne semble pas se contenter de ce constat, puisqu'il s'agit pour lui de résorber cette distance, de rendre présent l'objet lui-même dans le poème, et non plus seulement sa dérobade intrinsèque et fondamentale. L'écriture fait tout pour résorber cet hiatus fondamental. Si, selon la formule

<sup>1116</sup> *Exécutoire, op. cit.*, p. 208

<sup>1117</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style, op. cit.*, p. 60.

<sup>1118</sup> Georges Kleiber, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, sous la direction de Charbonnel Nanine, P.U.F., coll. Linguistique Nouvelle, Paris, 1999, p. 110.

pascalienne, l'image, comme la figure, porte en elle absence et présence, il semble que Guillevic privilégie sa possibilité de « force désignative »<sup>1119</sup>, et qu'il fasse tout pour que l'autoréférence, intrinsèquement liée à l'image, soit minime, et qu'elle n'entrave pas la référence, mais que, au contraire, elle la rende essentiellement présente, et non plus seulement présente au cœur de son absence. Guillevic tente donc de minimiser cette distance entre l'image et la chose, et essaie de les faire se rejoindre. L'image, qui ne peut se contenter de dire un monde qui se dérobe, revendique donc une proximité absolue, et s'enrichit alors d'une capacité de monstration du réel. Et ceci tient aussi au fait que soient également associés à sa construction des déictiques ou ce que Benveniste appelle des « indicateurs »<sup>1120</sup>. L'image est souvent embrayée, et ces déictiques se comportent comme des brèches dans la construction de l'image qui favorisent sa transitivité. Ces indicateurs peuvent prendre la forme d'un déterminant démonstratif, comme c'est le cas dans ces vers de *Carnac* :

Ces bras qui sont des pinces  
D'insectes sans sommeil

En marche vers les lieux  
Où fouiller sur le vif.<sup>1121</sup>

Ou d'un présentatif, comme c'est le cas ici où le « Il y a » tâche de circonscrire l'océan pour réduire son néant angoissant : « Il y a / Une masse de noir, un océan »<sup>1122</sup>. Un autre signe de cet accroissement de la fonction référentielle de l'image peut consister encore en la préférence accordée au substantif. En effet, il est intéressant de noter que, une fois de plus, les possibilités de construction de la métaphore, notamment, sont réduites et limitées. Fontanier précise que celle-ci « est [généralement] très variée, car le nom, l'adjectif, le participe, les verbes et toutes les espèces de mots sont de son domaine » ; « toutes les espèces de mots peuvent donc s'employer métaphoriquement ». Or, la pratique guillevicienne de la métaphore opère un mouvement de restriction : le lieu de la métaphore peut être le verbe, mais le plus souvent, il s'agit du nom et, en aucun cas, il ne pourrait s'agir de l'adjectif. Cette restriction, cette préférence accordée au substantif, et cette éviction de l'adjectif de la construction métaphorique, qu'il soit ou non le lieu de la métaphorisation, conduisent à une condensation de l'image, et à son recentrement sur l'objet sur lequel elle s'attarde. Elle en fait sentir le poids.

<sup>1119</sup> Jacques Ancet, « Recommencer », *L'Expérience Guillevic*, p. 229.

<sup>1120</sup> Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, Paris, 1966, p. 255.

<sup>1121</sup> *Carnac*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>1122</sup> *Etier*, *op. cit.*, p. 158.

Ainsi, l'image se caractérise par sa pauvreté grammaticale, et cette modestie de moyens mis en œuvre est l'aboutissement d'un processus qui a pour but de faire en sorte que l'image puisse approcher le réel toujours de plus près. Effectivement, en accordant de l'importance au substantif, Guillevic privilégie la dimension sensible de l'image, ainsi que son poids concret, et c'est sans doute du fait de cet effet de matérialité que l'image peut rendre présent l'objet qu'elle désigne. Elle le rend palpable :

« Les éléments de l'image ne perdent pas leur caractère concret et singulier : les pierres continuent d'être pierres, rugueuses, dures, impénétrables, jaunies de soleil ou vertes de mousse : de lourdes pierres. Et les plumes restent plumes : légères »<sup>1123</sup>.

Si la construction de la métaphore se caractérise par une préférence pour la densité du substantif, et par l'éviction d'un adjectif qui reste trop vide et trop flou, nous pouvons remarquer qu'elle se caractérise également par la récurrence du verbe « être ». Les constructions métaphoriques attributives sont très fréquentes et il semble que, pour Guillevic, le verbe « être » ne consiste pas en une simple copule mais qu'il ait, au contraire, le pouvoir d'accroître la force désignative de la métaphore. Le verbe « être » guillevicien semble en effet dire le poids, la permanence, et l'essence de la réalité. « Etre » n'est pas qu'un simple auxiliaire servant à construire une métaphore, mais semble « disposer d'un statut plein », comme le souligne Bernard Fournier : il présente une « signification de permanence » et se comporte comme un « signe de l'énoncé où se mêle l'intemporel ». Il peut aussi acquérir « un sens plein proche de l'« idée fixe » de Valéry, signifiant une tension extrême », « une halte dans la progression », et « désignant une présence événementielle, un être-là »<sup>1124</sup>. Chez Guillevic, « le verbe 'être' ne signifie pas l'équivalence de la métaphore, mais la *présence pure*, sinon *l'incarnation* »<sup>1125</sup>. Le verbe « être » se charge d'un sens plein afin de lutter contre la rétractation des objets. De fait, « la possibilité que le discours métaphorique dise quelque chose de la réalité se heurte à la constitution apparente du discours poétique, qui semble essentiellement non référentiel et contré sur lui-même ». Et, généralement, « la suspension de la référence littérale est la condition pour soit libéré un pouvoir de référence de second degré », et la référence visée dans le poème est avant tout une « référence poétique »<sup>1126</sup>. Mais, chez Guillevic, compte tenu de cet accroissement de la force désignative de l'image, il semble que la référence littérale ne soit suspendue qu'un court instant et qu'elle ne soit jamais véritablement oubliée. La référence se fait de moins en moins « référence dédoublée »<sup>1127</sup>. Ce

<sup>1123</sup> Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Gallimard, Paris, 1993, p. 128.

<sup>1124</sup> Bernard Fournier, *Le cri du chat-huant. Le lyrisme chez Guillevic*, op. cit., p. 100.

<sup>1125</sup> François Rouffiat, *Poésie de langue française 1945-1960*, p. 241.

<sup>1126</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1975, p. 11.

<sup>1127</sup> *Idem*.

qui fait que les images ne seraient plus ce qui écarte le réel de lui-même, mais accentueraient au contraire leur force désignative, jusqu'à permettre au lecteur de « sentir », toucher ou serrer, « jusqu'à ne plus sentir / Que » le corps des choses où « silence est fait », « [e]t ne plus rien savoir / Que »<sup>1128</sup> la sensation du corps à corps. L'image, réduite à son noyau dur et à son essentialité débouche sur la réalité, et tente de s'affirmer comme capable de présentation.

b) Une exigence de justesse

Les images ne sont jamais complètement exclues de l'œuvre. Mais il faut constater qu'elles restent toujours prévenues et réfrénées, soumises à caution et toujours accompagnées d'un halo de précautions. Elles ne se présentent jamais sans une bonne escorte de réticences. Ces réticences peuvent notamment consister en la présence d'auxiliaires du langage. En effet, malgré la brièveté caractéristique de son vers, Guillevic n'hésite pas à avoir recours à de nombreux auxiliaires du langage, que nous pouvons interpréter comme des signes de réticences dans la mesure où, obstacles à l'emportement langagier supposé par l'image, ils viennent ralentir la diction et jouer le rôle de bornes qui circonscraient son espace et éviteraient tout risque d'emportement dans l'illimité. Nombreux sont les poèmes qui, par exemple, sont construits sur le modèle de ce fragment du recueil *Motifs*<sup>1129</sup>. Dans ces vers consacrés à la figure du « puits », une négation restrictive, associée à l'adverbe temporel « alors », prévient tout effet de saisissement fulgurant et d'éloquence :

Je voudrais  
Traverser la terre.

Aller trouver là-bas  
Le soleil et le soir.

Je ne serais plus alors  
Qu'un tuyau,  
Un passage.

Ici, l'accentuation semble mettre en relief, non pas le comparant, mais l'adverbe « alors ». Situé en fin de vers, il entraîne une rupture de l'équilibre de la versification : se comportant comme une hyperbate, il accroît le nombre de syllabes du cinquième vers, et en fait le vers le plus long de la section. Il crée surtout un effet d'attente dans la mesure où, proche du verbe « être » qui a une fonction de relateur, il retarde l'apparition du comparant, et semble même un instant s'y substituer. Le second terme de la négation, « plus », vient lui aussi accroître, la

<sup>1128</sup> Terraqué, *op. cit.*, p. 57.

<sup>1129</sup> « Le puits », *Motifs*, *op. cit.*, p. 25.

béance entre le verbe « être » et le comparant, et donc le délai de réalisation de la métaphore. A la stupeur, Guillevic oppose la lenteur. Et dans ce fragment, le rythme de l'image est, d'autant plus ralenti et mesuré, que le comparant se dédouble, et prend le temps de s'étendre sur les deux derniers vers. Ce retour à la ligne inscrit encore une pause dans la réalisation de l'image, qui l'écarte de l'éloquence ; celle-ci est d'autant plus marquée que l'écriture la souligne avec la présence de la virgule. Et ce dernier vers ressemble, lui aussi, à une hyperbate, dans la mesure où il brise l'équilibre du poème. Aux deux premiers distiques, succède ce tercet, qui prolonge la réalisation de la métaphore, qui n'est manifestement plus un coup de force. La présence d'un auxiliaire du langage, au cœur de la brièveté des vers, a pour effet de ralentir le rythme de leur diction, et de créer un effet de dilation : l'écriture de la métaphore se trouve donc particulièrement contenue.

Les réticences affectent aussi l'écriture de la comparaison et, dans ce cas, ne reposent pas exclusivement sur l'ajout d'auxiliaires du langage, mais sont inscrites au cœur même du fonctionnement de l'image, puisque l'outil syntaxique de la comparaison lui-même, (dans la mesure où, chez Guillevic, il est sujet à variations, et ne se contente pas de se présenter sous sa forme la plus habituelle qui est le mot « comme »), est le lieu de la précaution. En effet, la préférence n'est manifestement pas accordée à l'adverbe « comme ». Nous avons remarqué que lui sont fréquemment substituées d'autres locutions comparatives qui prennent, dans l'économie du vers, une place beaucoup plus importante que celui-ci. De ce fait, elles créent un effet de délai ou de pause au cœur de l'image, et elles peuvent être interprétées comme les marques locutoires de réticence à employer l'analogie. Un fragment du long poème qui compose l'ensemble du recueil *Paroi* présente, par exemple, une vaste énumération des différentes locutions qui peuvent se substituer de manière paradigmatique à « comme » :

Que cette paroi,  
Toujours présente au plein  
Comme au creux de tes heures,

Est comparable tout à fait,  
Est de la nature de,  
Se rapproche de

Ce qui sépare  
Le jour et la nuit [...] <sup>1130</sup>

Le comparant est retardé, « comme » est mis de côté, et ces locutions comparatives semblent bien témoigner de cette méfiance à l'égard de l'emploi de l'image. C'est encore dans le recueil intitulé *Autres* que nous trouvons un autre exemple particulièrement intéressant de

<sup>1130</sup> *Paroi*, *op. cit.*, p. 39.



cette variation sur la locution comparative, puisque les « masses d'eau [sont]/ Confuses, menaçant / De s'entre-dévorer, // Un peu pareilles / A des huiles de vidange [...] »<sup>1131</sup>. Non seulement la réalisation de la comparaison est retardée par l'étirement de la construction adjectivale comparative sur deux vers, mais l'incongruité du comparant, prosaïque et quotidien, est fortement atténuée par l'ajout d'une locution adverbiale à valeur « modale », « un peu ». Le poète semble donc véritablement réticent à établir le rapport analogique.

Et ces réticences sont encore plus manifestes quand les structures canoniques de la métaphore et de la comparaison sont évitées, et que le poète emploie des périphrases verbales pour suggérer le rapport analogique :

Quand il pleut sur la ville  
*On peut penser* que tombent

Les éclats du miroir  
Que la ville s'invente.<sup>1132</sup>

Ici, le poète semble d'autant plus réticent à employer l'image qu'une subordonnée temporelle initiale, qui restreint déjà sa portée, est immédiatement suivie d'une locution verbale à valeur modale : « on peut penser que ». L'image est privée de son assurance, et c'est aussi ce qui se produit dans ces deux strophes :

Il y avait,  
Autour d'un square près de la Seine,  
Un haut mur  
Fraîchement peint en clair,

*Qui m'a fait penser*  
D'abord à une joue,  
Chaude à cause d'une joie [...] <sup>1133</sup>

La substitution, d'une périphrase modale à une structure attributive, est symptomatique de ces réticences et, dans *Du domaine*, par exemple, nous retrouvons une marque similaire puisque l'éloquence de l'analogie est prévenue par une périphrase modale au futur et à l'aspect inaccompli : « Toutes les feuilles / Voudront être vos oriflammes »<sup>1134</sup>. L'image, du fait de ces réticences, quitte de domaine de la fulgurance:

Les massifs d'orties  
Servent de cicatrices.<sup>1135</sup>

<sup>1131</sup> *Autres, op. cit.*, p. 344.

<sup>1132</sup> *Ville, op. cit.*, p. 54.

<sup>1133</sup> *Ville, op. cit.*, p. 70.

<sup>1134</sup> *Du domaine, op. cit.*, p. 50.

<sup>1135</sup> *Du domaine, op. cit.*, p. 19.

Ici, la périphrase, « servent de », prévient la véhémence de ce qui pourrait devenir une métaphore angoissante, et nous pouvons faire des remarques du même type au sujet de la locution « faire de », qui se substitue à la construction attributive, dans ces vers du recueil *Motifs* :

Dans un coin de cour,  
 Les droites, les ogives,  
 Les murs,  
 Font de l'ombre incluse  
 Une chapelle de hasard,  
 Percée d'un œil  
 Par où le ciel  
 Cherche à scruter.<sup>1136</sup>

Ici, le poète semble d'autant plus réticent à établir une analogie qu'il s'agit pour lui, au hasard d'une pause, de tenter de réintroduire une forme de sacré dans la vie quotidienne sans que le poème ne s'ouvre pour autant à des égarrements métaphysiques. Dans *Etier*, la locution hypothétique « comme si c'était » est encore plus emblématique de ces réticences vis-à-vis de l'analogie. Elle la prive notablement de sa fonction assertive ; ce qui est à interpréter comme une tentative pour éloigner l'angoisse :

Ce qui roule continuellement  
 Comme si c'était une condamnation.<sup>1137</sup>

Notons encore que, le plus souvent, ce sont des locutions adverbiales qui sont symptomatiques de ces réticences : « peut-être », « presque » ou « un peu » sont très fréquemment associés à la construction de l'image. Par exemple, « [l]e domaine / Est peut-être un rêve »<sup>1138</sup> ; Raymond Jean remarque qu'« [i]l y a aussi une grande fréquence de formulations douteuses où le possible affleure, comme *il se peut* »<sup>1139</sup>. Cette formulation entraîne aussi un changement de mode ; la construction de la métaphore n'est plus à l'indicatif mais au subjonctif, ce qui accroît la valeur hypothétique des vers et minimise la part de ce mauvais mystère et de ces flux angoissants qui se trouvent dans les profondeurs :

Il se peut que dans le domaine  
 Même le vent soit souterrain.<sup>1140</sup>

<sup>1136</sup> *Motifs*, op. cit., p. 108.

<sup>1137</sup> *Etier*, op. cit., p. 154.

<sup>1138</sup> *Du domaine*, op. cit., p. 60.

<sup>1139</sup> *Choses parlées*, op. cit., « Sixième entretien », p. 134.

<sup>1140</sup> *Du domaine*, op. cit., p. 56.

Ainsi, si le poète accepte l'image dans ses vers, ce n'est pas sans réticence, comme le montrent ces constructions variées : la présence d'auxiliaires du langage, celle d'adverbes à valeur modale ; un changement de temps et de mode et le passage de l'indicatif au subjonctif ou au conditionnel ; des constructions hypothétiques et interrogatives, ou encore, la substitution de locutions ou de périphrases comparatives au mot « comme », traditionnel outil syntaxique de la comparaison.

J'ai entendu :  
 Je crois que c'était un oiseau  
 Et qu'il chantait.  
 [...]
 Et l'oiseau,  
 Est-ce que ce n'était pas  
 Mon pareil, mon écho, mon autre,  
 Peut-être moi tout simplement ?<sup>1141</sup>

L'analogie entre l'«oiseau» et le «moi» est regardée avec suspicion, comme le montre la multiplication des formules comparatives qui la retardent, et qui finissent par instaurer le doute sur sa validité, ainsi que par la présence de l'interrogative directe, et de l'adverbe modal « peut-être ».

Ainsi, du fait de la présence de ces marques stylistiques de la précaution et de la prévention, il nous semble approprié de parler d'un mouvement paradoxal de déprise et de reprise : l'écriture de l'image est en effet soutenue par un double mouvement contradictoire, puisque le sujet poétique semble se déprendre de sa méfiance à l'égard de l'image et, tout aussitôt, presque dans le même temps, se ressaisir. L'écriture de l'image n'est donc plus catégorique, et ce mouvement de déprise et de reprise associe analogie et hésitation. Le poème est donc désormais un lieu « lavé » des « magnificences »<sup>1142</sup> de l'image qui pourraient écarter. Mais si nous nous interrogeons davantage sur l'effet produit par ces réticences, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante : elles ne semblent pas devoir être lues comme un échec de l'image ; paradoxalement, il semble que ce soit elles, au contraire, qui permettent au mieux une redéfinition de l'image, et qui modifient sa construction, de telle sorte qu'elle puisse participer à cette entreprise ontologique, et que puisse s'établir un lien éthique entre son écriture et le réel. En effet, cette paradoxale et oxymorique rhétorique de la réticence, ainsi que cette esthétique de la déprise et de la reprise, permettent à l'image guillevicienne de rompre par rapport à la tradition de l'image qui la précède. Son apparition se fait un moment

<sup>1141</sup> *Etier, op. cit.*, p. 103.

<sup>1142</sup> *Autres, op. cit.*, p. 243 : « C'était ici. // C'est ici qu'il renouerait / Avec ce que jamais / Il n'avait rencontré. // L'endroit était / Assez propre, assez quelconque // Pour laver les magnificences / Qui l'accompagnaient, lui, / De leurs images [...] ».

de grande modestie et de simplicité. Elle ne relève plus de l'éloquence, jugée artificielle, mais se caractérise par son effet de sourdine, par son ton âpre, sourd et mat. L'image se rétracte, refuse les belles manières, et se retrouve privée de « cette grâce, cette beauté » qui, selon Fontanier, « distinguent »<sup>1143</sup> les figures. L'éloquence de l'image est contenue, et donc désaffublée de ses oripeaux de la tradition lyrique. L'image n'est plus associée, ni à l'effusion des Romantiques, ni à la fulgurance des Surréalistes, mais se trouve au contraire notablement prévenue, maîtrisée et circonscrite. L'image, chez Guillevic, reste aussi dans le domaine de la lucidité. Tout déploiement incontrôlé, toute ferveur de l'expression et toute fulgurance lui sont refusés. A la stupeur de l'image surréaliste et de l'image qui joue de l'écart, Guillevic oppose une esthétique de la lenteur puisque, comme nous l'avons remarqué, ces marques de prévention ralentissent considérablement la diction du vers, et retardent la mise en relation du comparé et du comparant. L'image se caractérise par sa pesanteur, et ne consiste donc pas en un raccourci fulgurant, mais au contraire en un délai, et son apparition dans le poème est un moment de calme et de sagesse, et non plus de fascination. Les auxiliaires du langage et ces marques de réticences se comportent comme des menhirs sur lesquels viendrait se briser tout autant la vague déferlante de l'image surréaliste que l'irruption soudaine de l'illimité.

L'image est donc amenée à se redéfinir comme une expression juste, et il s'agit là d'une des plus grandes mutations que Guillevic lui fait subir. En effet, ces marques de prévention et de précaution lui permettent d'accroître la justesse de sa mise en rapport, de garantir la cohérence de son lien analogique, et donc, de fait, de s'opposer à la tentation de la gratuité. L'image ne saurait être le résultat d'un mécanisme aveugle, ni relever d'une esthétique du choc. Aux hasards de l'écriture surréaliste, Guillevic oppose une exigence de justesse ; il associe image et raison, et renoue alors avec la conception de l'image telle que la préconisait Reverdy<sup>1144</sup>. En effet, si ce dernier voulait un rapprochement entre des réalités éloignées, il n'en conseillait pas moins que leur rapport soit « juste » et maîtrisé par « l'esprit » :

« Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ».

Dans l'œuvre théorique de Reverdy, cette notion de « justesse » est revendiquée de manière récurrente :

<sup>1143</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1968 (rééd.).

<sup>1144</sup> Guillevic reconnaît d'ailleurs à plusieurs reprises que sa pratique poétique doit beaucoup à celle de Reverdy. Dans *Vivre en poésie*, il n'hésite pas à affirmer que « [c]e sont Reverdy, [Supervielle et Milosz] qui ont eu le plus d'influence sur [lui] » (p. 101) et que, « [u]n des poètes qui [l]'ont le plus influencé pour [s]on écriture, pour [s]a facture, c'est Reverdy » (p. 186).

« Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste » [...] « Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association » [...] « On ne crée pas d'image en comparant [...] deux réalités disproportionnées. On crée au contraire, une forte image [...] en rapprochant [...] deux réalités distantes et dont l'esprit seul a saisi les rapports ».

Guillevic sait bien que toute image porte en elle une part de mystère, mais, comme le fait Reverdy, il ne confond pas « inexplicable » et « incompréhensible »<sup>1145</sup>. S'il ne peut nier que « la relation d'analogie comporte toujours une part de subjectivité »<sup>1146</sup>, il tente de la réduire, et de même, s'il ne nie pas la part de vision angoissante présente dans l'image, il tente malgré tout de la canaliser.

Et ce qui peut contribuer à accroître la justesse de l'image, c'est ce que nous pouvons appeler la présence d'un « motif »<sup>1147</sup>. En effet, aussi bien la métaphore, que la comparaison, reposent sur une structure tripartite, et sont formées d'un comparé, le thème, d'un comparant, le référent virtuel, et d'un motif, dont le signifié comporte des sèmes attribués au comparé et au comparant. Le motif justifie l'intersection des deux pôles de l'image, et « le motif n'est pas toujours exprimé »<sup>1148</sup> dans la poésie moderne. Or, chez Guillevic, sa présence est fréquente. Nous pouvons l'interpréter comme une marque de réticence : le poète se sentirait coupable de créer une image, et tâcherait donc de légitimer son emploi en la justifiant par un motif. Mais nous pouvons encore penser que ce motif conduit à mettre en place une esthétique de la justesse. En effet, sa présence ou son absence, en poésie, entraîne des différences considérables. Quand le motif est présent, la comparaison et la métaphore sont dites motivées ; la relation entre le comparant et le comparé est saturée ; quand il est absent, c'est le contraire, la relation est non motivée et dans ce cas, c'est au récepteur de restituer les sèmes communs au comparé et comparant. Dans ce cas, la figure « participe d'une stratégie de l'énigme, ou d'un jeu de montré/caché »<sup>1149</sup>, qui étaient notamment fort appréciés de l'esthétique surréaliste et qui peuvent aussi permettre le retour de cette « mauvaise présence ». La présence du motif chez Guillevic est donc à interpréter, non seulement comme une marque de réticence, qui alourdit la diction de l'image, et qui relève d'un sentiment de culpabilité à l'égard de son emploi, mais surtout comme un refus de l'énigme, et donc comme une

<sup>1145</sup> Reverdy, « Nord-Sud », *Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, éd. Flammarion, Paris, 1975 : p. 111 : « la durée d'intérêt d'une œuvre est peut-être en raison directe de l'inexplicable qu'elle renferme. Inexplicable ne veut pas dire incompréhensible ».

<sup>1146</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style, op. cit.*, p. 60.

<sup>1147</sup> Nous rappelons ici que ce « motif », dans les analyses anglo-saxonnes de la construction de l'image, se dit « ground » ...

<sup>1148</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1149</sup> *Idem.*

exigence de justesse. Le motif chez Guillevic, est la plupart du temps présent, que ce soit sous la forme d'un ajout, d'une hyperbate ou d'une relative. La mise en rapport est toujours de plus en plus justifiée. Dans ce poème de *Terraqué*, le poète fait le choix de la relative : les « feuilles » de l'arbre sont « comme des mains d'enfant », mais d'un enfant « qui dort » parce ce qu'elles « s'émeuvent et clignent » ; dans le recueil *Carnac*, la « plaine [est] telle un sanglot / qui s'étrangle et se cache »<sup>1150</sup> ; les relatives en hyperbate modifient le fonctionnement de la métaphore attributive, et diminuent considérablement sa propension à l'arbitraire. La relation n'est plus tout à fait ouverte, mais au contraire, bien précise. Dans ce poème du recueil *Etier*, la prairie prend le risque d'être métaphorisée en une abstraction, mais les deux derniers vers du poème, en hyperbate, avec une comparaison, viennent justifier ce rapprochement :

Tellement bien que la prairie  
Pourrait finir par n'être plus  
Qu'un souvenir, voire un remords,

Comme un drapeau qui flotte au loin  
Entre le vent et le repos.<sup>1151</sup>

Nous pouvons également noter, à partir de cet exemple, que le motif est d'autant plus rigoureux qu'il consiste, la plupart du temps, en une expression commune. Guillevic justifie son image en l'appuyant sur la base d'une propriété commune avérée par l'existence. Le motif ne crée pas un effet déceptif, comme c'est le cas dans le fameux vers d'Eluard, « La terre est bleue comme une orange » où, celui-ci, bien que présent, ne justifie pas la mise en rapport mais au contraire, en souligne l'aspect énigmatique ; au contraire, chez Guillevic, il se caractérise par sa pertinence. Il s'appuie sur une base commune, et ceci est particulièrement mis en relief dans ce poème de *Terre à bonheur*<sup>1152</sup> qui s'obstine à mettre en images la notion abstraite de la pesanteur du temps, et qui énumère quatre comparaisons, qui sont particulièrement emblématiques de ce souci de justification simple. Effectivement, non seulement les comparants, du fait de leur sémantisme concret, sont aisément intelligibles, mais des motifs communs viennent encore apporter une explication. Si dans un premier temps, la « minute » est « aussi lourde / Qu'une pomme », le syntagme adjoint qui caractérise ce comparant, « qu'une pomme au bout de sa tige », amenuise considérablement tout effet d'énigme, dans la mesure où il fait référence à la disproportion entre le poids du fruit et son support, disproportion avérée par l'existence. Le mouvement de justification par l'expérience

<sup>1150</sup> *Carnac*, op. cit., p. 118.

<sup>1151</sup> *Etier*, op. cit., p. 178.

<sup>1152</sup> *Terre à bonheur*, op. cit., p. 62.

est exactement le même dans les comparaisons suivantes. « La minute » est ensuite « aussi lourde » qu'un « épi / Quand la faucheuse approche ». Puis, « l'eau retenue par l'écluse », est enfin aussi lourde que « la maison qui croule / Avec ses locataires ». Cette énumération de motifs permet donc de dégager des constantes, dans la poésie de Guillevic, et de voir que sa fonction de justification est d'autant plus forte que le motif se caractérise par sa pertinence. En effet, non seulement il s'avère vrai dans la mesure où il est en accord avec l'expérience commune, mais sa construction ne lui permet presque jamais de créer un effet de surprise ou de suspens. Catherine Fromilhague énumère les constructions qui permettent, en général, au motif, en dépit de sa présence, de ne pas faire écran à tout pouvoir énigmatique<sup>1153</sup> et il est remarquable de constater que l'écriture de Guillevic s'efforce d'éviter soigneusement ces constructions. Dans l'économie du vers, le comparant pourrait être antéposé, et faire ainsi attendre le référent, et amorcer un effet d'énigme ; mais l'écriture de l'image, chez Guillevic, respecte l'ordre canonique de la relation ternaire et présente, le plus souvent, d'abord le comparé, puis le comparant, et enfin le motif. Le motif pourrait créer un effet d'énigme en étant retardé, ou le comparé pourrait être très éloigné du comparant : mais la concision des strophes semble s'opposer à cette idée de retard ou d'éloignement, et l'image se caractérise plus par sa densité et par son resserrement que par son étalement ou par son étirement. En effet, dans la construction de l'image, il est relativement fréquent, en poésie, de voir se créer un effet de détente dans la construction de l'image, ou l'ouverture d'une béance du fait d'un ajout de mots en plus des trois nécessaires à la relation tripartite de l'image. Les poètes peuvent enrichir leur image avec la présence d'adjectifs, par exemple. Mais les comparaisons et les métaphores chez Guillevic se distinguent, notamment, par leur pauvreté en adjectifs ; ceci, certes, est symptomatique d'une volonté de se passer de tout intermédiaire, et de se rapprocher plus directement des éléments du réel, mais ce refus de la « trouée » participe également d'un refus de l'énigme, d'un refus de ménager un écart entre les trois pôles de l'image, écart qui permettrait à l'énigme de s'immiscer. Les adjectifs, en effet, sont vus par Guillevic en conformité avec leur étymologie, c'est-à-dire comme des accidents, qui « viennent ajouter [au] rapprochement un sentiment qui rétrécit toujours l'image et qui nuit à sa netteté »<sup>1154</sup>. Les adjectifs présentent une part d'arbitraire qui vient inscrire une sensation de flou au cœur de l'image qui nuit à sa justesse. Eviter d'associer l'image et l'adjectif revient, pour Guillevic, à réfréner doublement toute possibilité d'énigme : d'une part l'adjectif pourrait venir inscrire une marge de jeu entre les trois pôles de l'image, et d'autre part, il

<sup>1153</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, op. cit., p. 93.

<sup>1154</sup> Reverdy, *Self Défence*, op. cit., p. 119.

pourrait y glisser de l'arbitraire. Catherine Fromilhague évoque un autre cas de possibilité d'énigme en dépit de la présence du motif : il s'agit de la métaphore *in absentia* : dans ce cas, le motif et le comparant sont présents, alors que le comparé n'est pas exprimé, ce qui « rend la formulation énigmatique »<sup>1155</sup>. Mais nous notons une réticence manifeste de la part de Guillevic pour cet emploi, et une nette préférence pour la métaphore *in praesentia* ; il s'agit toujours d'inscrire l'image dans une logique de rigueur et de rationalité, et de refuser toute apparence de gratuité, à tel point que l'écriture peut faire du motif l'aboutissement du cheminement poétique :

Parenté  
De l'eau et de la lumière :

Le gel  
Qui prend l'une et l'autre  
Au petit matin.<sup>1156</sup>

Les réticences conduisent également la métaphore à participer de cette exigence de justesse. Effectivement, il est intéressant de noter que si Guillevic privilégie la structure attributive, il semble éviter la structure complétive qui repose sur la préposition « de », et ceci est sans aucun doute symptomatique de cette exigence de justesse puisqu'il semble que cette préposition conduise à une relation qui est par nature énigmatique<sup>1157</sup>. C'est également la métaphore filée qui se fait rare. Et ceci semble témoigner encore de cette exigence de justesse, puisque, dans le cas de la métaphore filée, « le pouvoir de la densité énigmatique de la métaphore » est accru et semble même devenir « extrême » dans la mesure où « un seul champ lexical renvoie à des signifiés divers dont l'identification est rendue problématique »<sup>1158</sup>. Ainsi, le refus de la variété syntaxique caractérise la construction de la métaphore et participe de cet effet de justesse. La métaphore est acceptée dans le poème à condition qu'elle soit soigneusement sélectionnée. Une des mutations de la métaphore consiste donc en un processus de sélection qui écarte les constructions *in absentia*, celles avec la préposition « de », ainsi que la métaphore filée, au profit des constructions où la part d'énigme se fait moindre.

Une inscription malicieuse des images dans une logique scientifique est aussi à noter. Cette volonté apparente de rigueur frêne l'éloquence, rend l'image nécessaire ; elle lui fait quitter le domaine de la gratuité. La construction de l'image peut effectivement

<sup>1155</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, op. cit., p. 81.

<sup>1156</sup> *Etier*, op. cit., p. 76.

<sup>1157</sup> Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine, dans leur *Introduction à la poésie*, (Paris, PUF, 1982) à la page 171 parlent de « l'énigmatique préposition de ».

<sup>1158</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, op. cit., p. 96.



ressembler à celle d'une rigoureuse démonstration mathématique, et ce sont, une fois de plus, les mots outils ou les auxiliaires du langage qui y contribuent. C'est particulièrement dans le recueil intitulé *Paroi*, que ces auxiliaires du langage sont présents. L'image n'est acceptée que dans la logique rigoureuse de la démonstration, et intégrée à une réflexion précise. Les embrayeurs de raisonnement se multiplient et se succèdent. Tout d'abord, les images sont présentées comme des postulats mathématiques du fait de formules du type : « De toute façon se pose / La question »<sup>1159</sup>, « Dans ce dernier cas, / La paroi // Ne serait que provocation »<sup>1160</sup>, « Donc j'admets, je suppose / Je continue à supposer »<sup>1161</sup>, « Je pars du principe que [...] »<sup>1162</sup>; viennent ensuite les marques de restriction propres à la logique de la démonstration mathématique : « A moins / Qu'elle n'ait que deux rectos, / Qu'elle soit // Officielle, quelque chose / Comme un service diplomatique »<sup>1163</sup>; puis la série d'images participe de la rigueur de la conclusion, comme l'indique la locution résomptive « en somme » : « Elle ressemblerait, en somme, / A une ville [...] »<sup>1164</sup>. La puissance énigmatique est donc refusée à l'image dans la mesure où elle est insérée dans une logique mathématique, et circonscrite par les auxiliaires de langage caractéristiques de la démonstration. Et les marques grammaticales de l'hypothèse, telles que le verbe « supposer », comme c'est le cas ici, ou encore telles que la conjonction « si », également fréquentes, ne doivent pas être interprétées comme de réelles hypothèses à valeur de supposition. Il semble au contraire qu'elles « font exister ce qu'elles imaginent »<sup>1165</sup>, et qu'elles ressemblent plus aux postulats des démonstrations mathématiques et scientifiques, qu'à des salves d'imaginaire. Elles équivalent au « soit » du postulat scientifique, et l'image, de ce fait, prend une valeur de constat ; elle acquiert la rigueur du rapport, se fait raison, et se développe contre l'énigme et le mystère. Tous les premiers vers des cinquante-deux poèmes, de la section « Bergeries » du recueil *Autres*, illustrent aussi cet aspect puisqu'ils consistent en la reprise anaphorique de l'impératif « suppose ». Ce verbe pose un postulat, et l'image consiste en la conclusion de la démonstration. Elle est donc logiquement amenée, comme c'est le cas dans ces vers de la section :

Suppose

Que près de toi mes jours

<sup>1159</sup> *Paroi*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1165</sup> Jean-Patrice Courtois, « Guillevic comme Guillevic », *L'expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 212.

Aient un cours trop rapide

Et que je te demande  
De faire de mon temps

Un temps de végétal  
Pas pressé de fleurir.<sup>1166</sup>

Suppose

Que l'horloge s'arrête  
En éclatant de rire

Et que je te demande  
De lui dire que rien

N'est changé pour cela  
A ce que fait le temps.<sup>1167</sup>

Nous remarquons que ces auxiliaires du langage sont bien souvent en étroite association avec le futur. Mais Guillevic fait tout pour que la part d'hypothèse et d'incertitude, généralement supposée par ce temps, ne soit pas effective, comme le souligne Jean-Patrice Courtois : « [...] tout y est réel, même le potentiel, même le futur. Le potentiel est un mode du réel, le futur est le réel du potentiel qu'il annonce. Le futur c'est un réel qu'on aura vu, un accompli qu'on aura su »<sup>1168</sup>. L'image obéit donc à une logique de rationalité puisque, au lieu d'être une ouverture vers un autre ordre de réalité, elle se présente comme un postulat aux allures scientifiques. L'image participe d'une logique d'analyste. Inscire l'image dans un processus de scientificité, c'est essayer de la rapprocher de la rationalité. C'est essayer de montrer que sa présence n'est plus motivée par le hasard seul, mais par la justesse du lien analogique. L'écriture poétique de Guillevic tente de voir s'il est possible de réduire le coefficient d'artificialité supposé par l'image. Ainsi, si « toute métaphore, à des degrés divers, comporte une part d'énigme et d'impertinence »<sup>1169</sup>, il semble que, chez Guillevic, cette part soit minimisée.

### c) La tension

Il s'agit encore de voir que la pratique poétique de la métaphore modifie notablement le fonctionnement linguistique de celle-ci et l'amène à fonctionner comme la comparaison, et de fait, à respecter l'identité de chacun des deux pôles de l'analogie. Et cette modification de

<sup>1166</sup> *Autres, op. cit.*, p. 251.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>1168</sup> Jean-Patrice Courtois, « Guillevic comme Guillevic », *L'Expérience Guillevic, op. cit.*, p. 212.

<sup>1169</sup> Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993, p. 118.

son fonctionnement consiste en un passage de la substitution à la tension : par la métaphore aussi, il s'agit de « [...] créer / De la tension / Entre les mots »<sup>1170</sup>. Certes, la métaphore établit une analogie entre deux pôles, et nous invite à voir le semblable dans le dissemblable, comme le préconisait Aristote ; mais elle nous invite également à ne pas oublier le dissemblable dans le semblable. Les analyses du poète et critique chilien, Octavio Paz, éclairent très justement la pratique poétique de Guillevic. En effet, pour lui, il ne s'agit plus d'employer une expression à la place d'une autre pour désigner une réalité, mais d'évoquer ces deux réalités par une expression qui les relie, tout en les faisant voir différemment l'une de l'autre, et en exacerbant leur identité propre. Les deux réalités demeurent face à face sans que l'une ne s'efface au profit de l'autre. Pour Octavio Paz, l'image présente donc un fonctionnement paradoxal : elle a le pouvoir de faire coexister deux réalités souvent antagonistes, de faire sentir le lien qui les relie, mais sans pour autant que soient oubliées les différences qui les caractérisent. Leur ressemblance est tout autant soulignée que leur différence puisque « [c]haque image – ou chaque poème fait d'images – contient de nombreuses significations contraires ou divergentes qu'elle embrasse ou réconcilie sans les supprimer »<sup>1171</sup>. Comme chez Ponge, c'est la « qualité différentielle » de l'image qui devient intéressante :

« Mais la poésie ne m'intéresse pas comme telle, dans la mesure où l'on nomme actuellement poésie le magma analogique brut. Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle. Quand je dis que l'intérieur d'une noix ressemble à une praline, c'est intéressant, mais moins que les différences. Faire éprouver les analogies, c'est quelque chose. Nommer la qualité différentielle de la noix, voilà le but, le progrès »<sup>1172</sup>

La métaphore, chez Guillevic, comme la comparaison, devient capable de faire comparaître deux pôles, qui sont alors « ensemble et séparément »<sup>1173</sup>.

Nous avons déjà pu noter le goût prononcé de Guillevic pour la métaphore attributive, et nous avons pu interpréter ce choix stylistique comme un symptôme de cette exigence d'une implication du réel dans l'image, dans la mesure où, chez Guillevic, le verbe « être » n'est pas une simple copule attributive, mais signifie la « présence pure ». Nous pouvons, à ce stade de notre étude, également penser que cette prédilection pour la métaphore attributive contribue à l'instauration de ce fonctionnement tensionnel de la figure, et donc, à cette prise en compte de l'identité du comparé. En effet, quand Paul Ricoeur s'attache à « réfuter la thèse [...] selon laquelle le sort de la ressemblance est indissolublement lié à celui

<sup>1170</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 280.

<sup>1171</sup> Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre*, trad. de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, 1965, pp. 126-127.

<sup>1172</sup> Francis Ponge, *Méthodes*, éd. Gallimard, coll. « Folio / Essais », Paris, 1988, p. 36.

<sup>1173</sup> *Carnac, op. cit.*, p. 198.

d'une théorie de la substitution » et à montrer que « la ressemblance doit être elle-même comprise comme une tension entre l'identité et la différence »<sup>1174</sup>, il appuie son développement sur l'analyse de l'opération prédicative qui, selon lui, est emblématique de ce fonctionnement tensionnel puisque « [l]e 'est' métaphorique signifie à la fois 'n'est pas' et 'est comme' »<sup>1175</sup> ; la métaphore attributive chez Guillevic semble fonctionner de la même manière : certes, un lien de ressemblance est établi ; mais il ne conduit pas à la fusion du comparé et du comparant ni à l'abolition de toute frontière entre eux.

C'est aussi l'importance accordée au blanc qui permet, tant à la comparaison qu'à la métaphore, de fonctionner de manière tensionnelle. En effet, le blanc retarde la mise en place du lien analogique, et instaure dans les vers une pause qui permet aux identités propres du comparant et du comparé de résonner, avant que ne soit opérée une restriction sémantique. Les différences ne sont pas exclues.

Ce sont aussi des délais dans les constructions syntaxiques qui permettent aux deux termes d'avoir leur résonance propre avant d'être saisis dans les lacs de l'analogie :

Peut-être après tout sur une falaise un jour  
 Qu'encore l'océan sera plus que de l'eau,  
 La bête qui parle et qui maudit <sup>1176</sup>.

Ici, le dernier vers présente une métaphore : l'« océan » est rapproché de la « bête », mais le deuxième terme de l'image ne prend pas le pas sur le premier ; l'équivalence n'est pas complète, et tout processus de substitution est entravé. L'« océan », au final, ne se confond pas tout à fait avec la « bête ». En effet, l'écriture poétique respecte l'autonomie des deux pôles et prévient leur fusion. C'est tout d'abord la mise en apposition de la métaphore qui sépare nettement ces deux pôles. Graphiquement et rythmiquement, la virgule et le retour à la ligne opèrent une pause qui permet de laisser entendre la résonance sémantique propre à chacun des deux syntagmes. Mais ici, il y a plus. Le premier vers est chargé de modalités (« peut-être », « après tout ») auxquelles s'ajoute une circonstance (« un jour ») : d'emblée, la syntaxe opère un découpage du vers pour mieux le rythmer et le ralentir. Les deux vers suivants sont littéralement hachés par les subordonnants incisifs et par les allitérations en [k]. L'absence de verbe au premier vers ne permet pas de rattacher la première conjonction à quoi que ce soit. Les deux vers seraient ainsi totalement indépendants l'un de l'autre s'il n'y avait pas le lien sémantique du champ lexical de l'eau. Nous pouvons avancer l'hypothèse selon laquelle il s'agit d'une ellipse d'une partie de la locution temporelle « alors que ». La rupture

<sup>1174</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 10.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>1176</sup> Terraqué, op. cit., p. 73.

logique se fait aussi sentir par l'absence du deuxième terme de la négation, à moins que le mot « plus » ne soit pas un adverbe de négation, mais qu'il signifie « davantage ». La métaphore du dernier vers est elle aussi placée sous le signe du ralentissement. Le redoublement du pronom relatif, qui n'était pas nécessaire, vient lui aussi accentuer l'aspect pesant du rythme avec son allitération gutturale, et son assonance en [i]. Il conduit finalement à un arrêt dans le cours de la lecture, puisqu'il se termine par un point, alors qu'il ne donne aucune réponse décisive au thème annoncé dans les vers précédents. Ici, la poésie n'est donc pas discursive mais plutôt d'arrêt, d'attente et de réflexion. La signification et la rythmique se trouvent ralenties et alourdies. Et tout ceci contribue à éviter un amalgame, ou une fusion rapide, entre les deux pôles de l'image, et au contraire, invite à bien percevoir leur poids propre, ainsi que leur résonance. La métaphore n'est pas inscrite dans un vers fluide. Le processus d'analogie est sans cesse retardé. Le rapprochement entre l'« océan » et la « bête » est donc rendu instable et mis en question. Certes, ces deux pôles se rencontrent du fait de leur inquiétante étrangeté, mais les dérèglements de la syntaxe et du rythme menacent et retardent cette équivalence. L'écriture place donc véritablement la métaphore, non pas sous le signe de la fusion, mais sous celui de la tension. Dans *Terraqué*, nous notons un autre exemple de ce jeu avec la syntaxe :

Un merle quelque part parle de ton visage,  
 Posé lune brûlante au fond du bruit  
 Que fait le dur travail des insectes vieillots.  
 [...] <sup>1177</sup>

Ici, l'inquiétude et le tourbillon angoissant que pourraient ouvrir les images sont retenus. Le chant de l'oiseau sert de point de départ à une métaphore rapprochant le visage de l'aimée du disque lunaire. Mais le rythme de lecture, ou de diction, est encore perturbé. Une répétition phonique en écho (« part / parle ») alourdit le premier vers. Le deuxième surprend par sa rupture de construction : la juxtaposition directe, du participe passé « posé », et du substantif « lune », inscrit dans le vers une anacoluthie qui ralentit le processus de compréhension. La métaphore se met donc en place tout en étant entravée dans sa fluidité, et le processus de substitution ne fonctionne plus automatiquement. Nous pouvons également remarquer que l'effet de surprise qui ralentit le tercet et qui prévient une assimilation rapide du « visage » et de la « lune », n'est pas seulement dû à ce dérèglement syntaxique. Il repose aussi sur la possibilité d'une double confusion sémantique et phonique. Voir le reflet de la pâle face de la lune au fond d'un puits est un *topos* poétique. Ici, non sans humour, le poète détourne cette

<sup>1177</sup> *Terraqué*, *op. cit.*, p. 112.

attente, et substitue « bruit » à « puits », mais ce n'est pas pour autant que la charge sémantique du « puits » est totalement oubliée. Ce jeu phonique suspend la compréhension et instaure donc une pause au sein du poème qui favorise une pluralité sémantique des termes, et non la sélection immédiate d'un sème commun aux deux pôles de l'analogie. Ainsi, ce poème illustre bien les mutations de l'image chez Guillevic : les ruptures syntaxiques permettent paradoxalement de sauver l'image, puisqu'elles la font quitter la conception de la substitution, pour la faire obéir à une logique de la tension, qui est à entendre comme une exigence de respect de l'identité des réalités désignées. Chacun des deux pôles de la métaphore « S'enrichit / Du secours des autres »<sup>1178</sup>, mais sans sacrifier son identité, sa présence propre, et sa vérité. L'image comme figure de la tension garantit donc, véritablement, leur intégrité. Ainsi, pour Guillevic, les choses peuvent se ressembler mais jamais s'identifier, « [q]uand [il] parle d'un arbre, [il] ne le défigure pas. [Il] ne fait pas de l'arbre un oiseau ou de l'oiseau un monstre. [Il] respecte les choses dans leur aspect et leur dimension »<sup>1179</sup>. Ce refus de la fusion explique la préférence du poète pour la comparaison et influence également le fonctionnement de la métaphore. Traditionnellement, en effet, « la métaphore tend à réduire à l'unité, elle donne l'illusion de réduire à l'unité. Au contraire, dès qu'il y a comparaison, il y a affrontement de deux notions, affrontement qui subsiste et s'impose à tous, tel quel. Deux concepts, ou deux séries de concepts sont rapprochés et maintenus à distance l'un de l'autre ; la personnalité de chacun reste distincte et entière »<sup>1180</sup>. Et c'est aussi le verbe « être » de la métaphore qui participe notablement de ce refus de la fusion. En effet, comme il est, lui aussi, pris dans les lacs de ces marques de réticence, bien souvent isolé en fin de vers et suivi d'un blanc, il s'enrichit et ne ressemble manifestement plus au simple auxiliaire ou à la plate copule d'équivalence qui servent habituellement à construire la métaphore. Il irradie le vers de sa présence avant d'être mis en équivalence avec son comparant. Ainsi, « le est métaphorique signifie à la fois n'est pas et est comme »<sup>1181</sup> et chacun des deux pôles de la métaphore s'enrichit du secours de l'autre sans pour autant sacrifier son identité, sa présence propre et son poids de vérité.

Ainsi, l'image subit une série de mutations : elle se redéfinit et prouve qu'elle est le lieu de l'implication du réel, et qu'elle peut participer d'une exigence éthique. Si elle peut être à la fois présence et absence, chez Guillevic, principalement dans la première partie de

<sup>1178</sup> *Motifs*, *op. cit.*, p. 62 : « Chaque chose / S'enrichit / Du secours des autres ».

<sup>1179</sup> « Guillevic Hors de soi », *Guillevic*, Anne-Marie Mitchell, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1180</sup> Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>1181</sup> Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 10.

l'œuvre, l'écriture fait le choix de s'évertuer à accroître sa capacité de présence, en s'efforçant de donner un poids concret et palpable à l'objet qu'elle désigne. Une autre mutation est particulièrement intéressante. Si André Breton avait dévoyé les propos de Pierre Reverdy dans le sens du « lointain », ne retenant que le « très haut degré d'absurdité immédiate » nécessaire, Guillevic insiste, pour sa part, sur d'autres termes : bien entendu sur le nom « réalité », mais également sur l'adjectif « juste », en éliminant au passage la notion d'image comme artifice inutile. Effectivement, le rapprochement opéré entre les réalités est toujours motivé, surtout quand il participe du bon sens populaire ; l'image est inscrite dans un processus de rationalité, son éloquence est à chaque instant maîtrisée, et elle perd son ancien goût pour l'énigme ( elle s'efforce de se construire comme « une affirmation têtue opposée à l'obscur », mais avec, toutefois, le maintien d'un certain sens de l'obscur, « sans quoi nous retomberions vite au discours, hors de poésie »<sup>1182</sup> ; disons qu'elle ne confond pas, comme nous avons pu le dire, « inexplicable » et « incompréhensible »). Et surtout, si l'image participe d'une exigence de justesse, c'est paradoxalement grâce au soupçon qui l'entoure. En effet, les marques de prévention ne sont pas seulement à interpréter comme des signes de réticence, et de son échec, mais semblent au contraire la conduire à prendre le temps de proposer un rapport au monde qui soit véritablement ajusté. Et il s'agit de voir que, plus l'œuvre poétique progresse, plus ce paradoxe se vérifie.

---

<sup>1182</sup> Philippe Jaccottet, « Guillevic, *En face*, puis *Avec* », *L'entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 185.

## Chapitre 2. Au-delà de l'analogie, la mise en rapport

### A. L'analogie silencieuse

Métaphores et comparaisons guilleviciennes s'efforcent donc de prouver leur capacité à se mettre au service du réel, mais il est certain que, compte tenu de ce souci de justesse toujours plus grand, ces images deviennent toujours plus précaires. Compte tenu de cette exigence de justesse, pouvons-nous encore véritablement parler d'image poétique ? L'image n'est plus une jolie rhétorique et prend le temps de proposer une analogie ajustée. Mais les réticences et les préventions qui entourent l'image et qui assurent, certes, la justesse du lien analogique, ainsi que le respect de l'identité des éléments mis en présence, sont telles que nous pouvons nous demander si ce mouvement de méfiance, qui accompagne la présence de la comparaison et de la métaphore, a seulement pour effet de les retenir afin d'éviter qu'elles ne versent dans l'éloquence. Il semble au contraire que leur pouvoir de représentation se trouve amoindri et qu'elles sortent du discours. Si bien que l'on est obligée de conclure que la comparaison se contente de faire comparaître des objets plutôt que de réellement les comparer et que la métaphore, quant à elle, perd sa capacité de transfiguration. Leur pouvoir de figuration se trouve considérablement mis en question.

#### a) Les marques de réticence et la mise en question du sens

Si nous revenons sur l'analyse des marques de modestie, de réticence et de prévention, qui entourent l'apparition de l'image, il semble que nous pouvons effectivement faire le constat d'une mise en suspens de la réalisation de l'analogie. Plus l'œuvre poétique progresse, plus les auxiliaires du langage, tels que l'adverbe « peut-être », plus l'emploi du futur, à valeur modale, ou du conditionnel, se caractérisent par leur fréquence et, à force d'ajustements successifs, il semble que le lien analogique soit réellement amoindri, et que l'image poétique soit un prélude au sens, plutôt qu'une réelle création de signification. L'analyse du recueil *Paroi*, semble particulièrement bien illustrer cette mise en suspens de l'analogie. Les marques de la réticence y acquièrent effectivement une fréquence telle, qu'il ne nous semble plus possible de seulement les interpréter comme des signes d'un refus de l'éloquence. Il nous semble manifeste qu'elles inscrivent le doute au cœur de l'image, qu'elles préviennent toute cristallisation du sens. Dans ce long poème qui constitue l'ensemble du recueil, le sujet poétique explore, de manière systématique, la présence



récurrente, pour lui, d'une verticalité à laquelle il se heurte et se confronte de manière obsédante, et cherche à cerner la signification de cette angoisse métaphysique en la mettant en image. Elle est comparée à une « paroi » ; et cet obstacle, qui semble toujours se glisser entre le sujet poétique, et la possibilité d'un monde parfait, est à son tour analysé au moyen d'une succession de comparaisons. Mais, il semble que les images ne parviennent pas à mettre en lumière, une signification qui serait concluante, tant elles sont perpétuellement nuancées, modalisées, et inscrites, dans un tremblement. C'est, en premier lieu, une multiplication d'images qui conduit à créer cette impression de tremblement. La « paroi » se présente d'abord comme une « membrane », puis comme une « falaise », tout en étant tentée d'apparaître comme un « filet de pêcheur », ou comme un « filtre ». Les comparants se succèdent. Si les analogies n'arrivent pas à faire sens, ce n'est pas parce qu'elles se contredisent, mais c'est qu'elles créent un double effet, d'énumération vertigineuse, et d'instabilité, dans la mesure où elles ne parviennent à mettre l'accent que sur l'aspect mouvant de l'objet à cerner. En parallèle, se multiplient aussi les marques de précaution. Nous pouvons penser qu'elles préviennent toute éloquence, et qu'elles privent l'image de sa fluidité et de sa rapidité. Ces formules oratoires de la précaution, préviennent toute tentation de fulgurance. L'image ne résonne plus, mais se caractérise plutôt par son effet de sourdine. Mais nous pouvons penser, aussi, que ces marques de la réticence retardent l'apparition du sens que l'analogie pourrait élaborer. La copule canonique de la comparaison, « comme », est remplacée par une série de comparatifs modalisateurs, tels que « est comparable tout à fait », que « est de nature de », ou que « plus que ». Le comparé n'est donc pas figé dans une approche définitive et stable, et les comparants, avant d'être nommés, sont entourés de flou, puisqu'ils peuvent consister en la périphrase « ce qui ». Même une fois nommés, le doute subsiste quant à leur validité, puisque des adverbes, tels que l'adverbe de phrase « pourtant », ou l'adverbe alternatif « ou », semblent conduire à un refus du figement analogique. L'association entre le comparé et le comparant semble donc possible, mais sans cesse retardée, et hypothétique, comme le suggère la locution « à peine ». Nous pouvons remarquer que l'analogie figurative se fait aussi quantitative puisque la copule « comme » est remplacée par la locution « plus que » ; et ceci vient mettre en cause l'irruption de la signification : si la « paroi » est « plus falaise que filtre », c'est qu'elle peut être les deux, ou autre chose. La signification de l'analogie est donc instable :

Il t'arrive d'imaginer  
(Serait-ce constater ?)

Que cette paroi,

Toujours présente au plein  
Comme au creux de tes heures,

Est comparable tout à fait,  
Est de la nature de,  
Se rapproche de

Ce qui sépare  
Le jour et la nuit,

A peine une membrane.

\*

Pourtant la paroi, la tienne,  
Est plus consistante, plus épaisse,  
Bien plus abrupte

Que ce qui sépare  
Le jour de la nuit.

Pas du tout progressive.  
Plus falaise que filtre  
Ou filet de pêcheur.<sup>1183</sup>

Ces vers de *Paroi* sont donc particulièrement représentatifs des mutations de l'image poétique chez Guillevic. Les marques de réticences, qui entourent l'apparition de celle-ci, peuvent tout d'abord être interprétées comme des signes d'une grande méfiance à son égard mais nous pouvons également penser qu'elles sont les conditions de sa réhabilitation, dans la mesure où elles l'empêchent d'être associée à un déferlement de l'imagination. Ces marques de réticences contribuent à ce que l'image prenne le temps de se donner à lire comme un rapport ajusté avec le monde et elles inscrivent, au cœur de l'analogie, un véritable souci de justesse. Mais nous constatons également, que, au fur et à mesure de la progression de l'œuvre poétique, elles se font de plus en plus récurrentes. Elles envahissent l'image et semblent, paradoxalement, au nom d'un accroissement de ce souci de justesse, priver l'image poétique de ses fonctions : l'image poétique est tellement retenue et prévenue que l'analogie ne semble plus être le lieu de l'apparition du sens, mais celui de la mise en suspens. La multiplication des comparants, pour un même comparé, en association avec un accroissement manifeste du nombre des marques stylistiques de la prévention, placent l'analogie du côté du tremblement, et de l'interrogation. C'est encore une construction particulière de l'image qui témoigne bien de cette difficulté qu'a l'analogie à faire sens : des locutions ou des pronoms indéfinis peuvent faire partie de la construction de l'image, soit en venant s'ajouter au comparant, soit en s'y substituant. Dans *Du domaine*, par exemple, il ne se trouve « Pas une feuille / Qui n'ait

<sup>1183</sup> *Paroi*, *op. cit.*, p. 39-40.

envie / De *quelque chose* / Comme d'une épaule »<sup>1184</sup> ; et dans ces vers de *Paroi*, le comparant, également, se faisait réticent : la « paroi » est « *Ce qui sépare / Le jour et la nuit* » ; « [...] la paroi, la tienne, / Est [...] / Bien plus abrupte // Que *ce qui sépare / Le jour et la nuit* ». Ainsi, ces vers de *Paroi* nous indiquent bien que le comparant n'est plus réellement signifiant, et qu'il se rétracte ; et ces deux vers, également, le disent bien : « La ville est comme un mot / Que je ne connais pas »<sup>1185</sup>. La comparaison est le lieu de d'humilité et de l'impuissance. L'analogie se fait donc silencieuse. Et c'est encore dans *Ville*, plus précisément dans une section où le discours métapoétique semble à chaque instant vouloir surgir, que le poète avoue que l'image, malgré tous les efforts qu'il peut faire pour la réhabiliter, semble, au final, impuissante à faire sens :

Je ne vois pas sur la ville  
Ce tremblement  
[...]  
Je vois sur la ville  
Comme un battement.<sup>1186</sup>

C'est bien ce que suggère le « comme » à valeur modale du dernier vers de cette strophe qui met en doute la réalité de l'image du « battement », ce qui fait qu'elle n'apporte guère plus de sens que la première image du tremblement, qui avait été niée dans les premiers vers. L'écriture met l'accent sur l'aspect non convaincant de ces deux analogies entre la ville, et le « tremblement », ou le « battement ». Le poème essaie donc de définir cette sensation étrange que suggère la ville en ayant recours à une troisième image : mais celle-ci avoue encore son impuissance à rendre compte de cette réalité étrange, non seulement parce qu'elle est encore très prévenue, puisqu'elle est introduite par un verbe de pensée, « je finis par croire », qui voit son sémantisme d'autant plus s'amenuiser que la forme progressive apporte une nuance de doute, mais parce qu'aux mots « tremblement » et « battement », le poète substitue celui de « silence » :

Je finis par croire que le battement  
Est cri du silence,  
[...]  
dans les cafés, sur les esplanades,  
sur les bancs de square où l'on se respecte.

Cette métaphore, « cri du silence », peut véritablement être lue comme un aveu métalinguistique de l'échec de l'analogie à faire sens. Certes, associée à la figure de l'oxymore, elle semble bien rendre compte des paradoxes de la ville que perçoit le sujet

<sup>1184</sup> *Du domaine, op. cit.*, p. 52.

<sup>1185</sup> *Ville, op. cit.*, p. 33.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 63.

poétique : la ville est depuis toujours représentée comme le lieu du bruit ; pourtant, s'inscrit en elle une marge de silence ; les « cafés », « les esplanades », « les bancs de square » sont des lieux de communication ; pourtant, ceux-ci peuvent aussi être des lieux du plus grand silence, et de la plus grande solitude. L'image dit donc ici l'impuissance du poète à établir, au moyen de l'analogie, des règles précises et bien fermes pour le monde. Cette association des deux figures, de l'analogie et de l'oxymore, peut être le constat d'une impossibilité à mettre en mot la perpétuelle étrangeté de la ville. Mais si l'on note l'absence de déterminant incident au syntagme nominal « cri de silence », on se rend compte qu'à cette figure de l'oxymore, du fait de l'absence de détermination, s'ajoute un jeu phonique. Comme le fait remarquer Bernard Fournier, « Est cri du silence » peut, sans difficulté, s'entendre « Ecrivain du silence ». Ces vers prennent donc une valeur métapoétique, et l'analogie elle-même semble avouer que, face à la complexité du monde, elle reste silencieuse pour mieux évacuer le risque de la « mauvaise présence » et du mauvais mystère.

#### b) L'annulation du délit référentiel

Nous pouvons, également, revenir sur les constructions particulières de la métaphore et de la comparaison, et nous demander si la méfiance à l'égard des changements d'isotopie, ne vient pas encore amenuiser la capacité de figuration de l'image. En effet, comme nous avons pu le constater, par souci de référentialité et de rationalisme, Guillevic ne respecte pas nécessairement une des constantes de l'apparition de l'image poétique qui est le changement isotopique, et propose parfois une analogie qui fonctionne par contiguïté :

« Une figure comme la métaphore repose tout d'abord sur une rupture de l'isotopie de l'énoncé, que nous appellerons [...] *allotopie* »<sup>1187</sup>.

Le fonctionnement de l'analogie, en général, repose sur une rupture du contexte, et sur l'introduction d'un élément étranger venu d'une autre isotopie, qu'Aristote appelle *allôtrios*<sup>1188</sup>. Cette minimisation du délit référentiel, certes, permet à l'image de ne pas s'écarter du monde, et de ne pas plonger du côté de l'imagination angoissante, mais nous pouvons nous demander si elle ne vient pas aussi mettre en question la capacité figurative de l'image. Certes, nous avons pu dire que ce refus du changement d'isotopie était une manière, pour le langage, de suggérer au mieux l'essence de l'objet. Plutôt que d'avoir recours à un comparant radicalement différent, qui tenterait de parler du comparé au moyen d'un détour, et de se surimposer à la réalité de l'objet désigné, Guillevic préfère ne pas utiliser ce détour,

<sup>1187</sup> Michel Collot, « L'espace des figures », *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 232.

<sup>1188</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., 1457, b, 7.

pour mieux se recentrer sur ce comparé afin d'en désigner la substance fondamentale. Dans *Sphère*, l'image tente effectivement d'approcher la nature du « clou » de la sorte :

Le clou  
N'est qu'un peu rouillé.  
  
Il n'a pas dû servir encore.  
Il reposait  
Comme on repose. [...] <sup>1189</sup>

Ici, le changement de champ lexical de la comparaison est, non pas minime, mais réellement nul, puisque le verbe du comparé est le même que celui du comparant. Nous relevons seulement un changement de temps : le présent à valeur de vérité générale succède à l'imparfait. Cette mutation de l'image produit ici un effet de grande justesse. Comment mieux lutter contre le tourbillon angoissant qu'en évoquant cette absence de mouvement, qu'est le « repos » et, de fait, en refusant, à l'image elle-même le changement ? La construction syntaxique et sémantique de la comparaison semble donc mimétique de la notion de repos. Et le passage au présent de vérité général, ne fait qu'accroître cette idée de permanence. Ainsi, nous comprenons aisément pourquoi la minimisation du délit référentiel a pu être interprétée comme un moyen de réhabiliter l'image puisque celle-ci, construite ainsi, suggère alors l'essence et l'être de l'objet désigné. Mais force est de constater que ce genre d'image, qui se passe du détour par un autre champ lexical, demeure très discret. Il perd sa force de représentation. Comme ce « lait » de *Terraqué*<sup>1190</sup>, l'image préfère « poursui[vre] sa halte » plutôt que de s'égarer dans des profondeurs angoissantes. A propos de ce « lait » personnifié et caractérisé au moyen d'un oxymore, Jean-Marie Gleize constate ceci :

« Il y a comme cela d'infimes détails dans le poème qui résonnent très longtemps et très loin. C'est ici la toute-blancher arrêtée. Du lait dans un bol blanc. Et l'arrêt sur cette blancheur. Le poème immobilise, pose. Il accomplit le geste de la pose. Et c'est selon le bref retournement des paroles sur elles-mêmes, sur leur blanc. Les paroles disent 'poursuivre sa course'. Le poème écrit : cette blancheur, cette dure liquidité, cette fluidité durcie [...], la halte est ici à la fois accomplie, effectuée, continuée et poursuivie : elle est projet [...]. Poésie est attente, et atteinte de ces instants, brefs »<sup>1191</sup>.

L'image, comme ce lait, préfère se construire dans le délai et courir le risque de ne pas voir son image se réaliser plutôt que de prendre le risque d'ouvrir le poème sur les virtualités dangereuses que recèle la réalité.

<sup>1189</sup> *Sphère*, op. cit., p. 33.

<sup>1190</sup> *Terraqué*, op. cit., p. 68 : « Du lait poursuit sa halte ».

<sup>1191</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., pp. 203-204.

Ainsi, le comparant évoqué ne permet plus un dévoilement du sens ; celui-ci se caractérise plutôt par sa désaffection, et par sa perpétuelle rétention ; l'image forme un prélude à une représentation qui n'aura pas lieu, qui ne pourra pas avoir lieu. L'image est là, mais en demi-teinte. Elle se réserve. A peine le poète parvient-il à établir un semblant de lien entre le comparé et le comparant, qu'aussitôt ce lien se rétracte, un peu à l'image de l'escargot, qui rentre ses antennes, et se renferme dans sa coquille, dans son mutisme et dans son silence. L'image se définit donc de plus en plus par défaut : elle ne fait plus sens, ne représente plus, et ne propose pas une vision des choses. Elle sort du discours.

### B. Une figure dialectique de mises en rapport

L'image poétique semble alors réduite à sa fonction essentielle de mise en rapport des réalités entre elles. Ce qui compte, au final, pour Guillevic, ce n'est pas la création d'un lien analogique, mais tout simplement un lien de mise en rapport. Grâce à l'image, il s'agit d'établir un contact, et non plus de donner un sens au monde par le détour analogique.

#### a) « alors »

C'est tout d'abord l'importance accordée au mot « alors » qui est emblématique de cette simplification de l'image à son lien de mise en rapport, et ce poème du recueil *Etier* le suggère bien :

– Alors –

A lui seul ce mot  
Disait la conjonction.

Donc :  
Examiner.

Et, si possible, ensuite,  
S'insinuer au mieux.<sup>1192</sup>

Employé seul, « alors » est traditionnellement considéré comme un adverbe ; or, Guillevic, lui, l'utilise comme une « conjonction », et les tirets qui, dans le poème, entourent le mot, mettent bien l'accent sur cette fonction conjonctive. Du fait de cette entorse, et de l'importance qui lui est attribuée, nous pouvons penser, comme le fait Jean Pierrot, que ce mot « alors », « se substitue à la vieille conjonction 'comme', et devient donc l'instrument

<sup>1192</sup> *Etier, op. cit.*, p. 43.

d'une nouvelle poétique »<sup>1193</sup>. Cette mutation de la nature du mot « alors » est symptomatique de cette volonté d'établir des liens, entre les choses du monde entre elles, et entre le sujet et le langage. Si « alors » peut remplacer « comme », c'est bien que l'important, pour l'image poétique, n'est plus d'expliquer le monde par l'analogie, mais de tâcher de maintenir un lien avec les différents éléments du monde, et c'est bien ce que montre cet autre poème du recueil *Etier*, qui met l'accent sur cette nécessité d'un simple lien entre les différents éléments :

Alors il y avait convergence  
De la mésange et du beau temps.<sup>1194</sup>

Ces vers illustrent donc le rôle essentiel du mot « alors », ainsi que cette volonté du poète d'en faire une conjonction, puisqu'il est glosé par le syntagme « il y avait convergence ».

#### b) Une poésie de l'antithèse

Un autre fait stylistique, qui montre bien que l'essentiel n'est plus d'établir un rapport qui serait analogique, consiste en ce que nous pouvons appeler, une poésie de l'antithèse. Comme il s'agit, avant tout, de rapprocher des réalités, peu importe que le lien qui s'établit entre elles, soit un lien analogique. Guillevic fait le choix de montrer tout autant les ressemblances que les différences, et Jean Pierrot souligne bien cette profonde mutation de l'image poétique guillevicienne :

« On peut déceler un autre facteur d'innovation présent dans cette poésie, dans le fait que l'analogie, même si elle subsiste, n'est plus de toute évidence, considérée comme la seule figure poétique possible.

A la poésie de la métaphore, va s'ajouter celle de l'antithèse. L'effet poétique vient toujours du pouvoir que s'attribue le poète de rapprocher des réalités, même lointaines. Mais le rapprochement est fondé non plus sur une ressemblance découverte entre ces deux réalités, mais au contraire sur leur différence ».<sup>1195</sup>

Les antithèses sont récurrentes chez Guillevic, et ce poème de *Terraqué* est particulièrement emblématique de cette mutation de l'image : l'analogie ne fait plus sens, puisqu'il s'agit d'eau dans tous les cas ; ces vers nous invitent, alors, à être moins sensible à l'analogie, qu'aux différences, entre l'eau de l'écuelle, et celle de l'océan, c'est-à-dire entre une eau immobile, et une eau agitée :

L'écuelle rouge aussi  
Où l'eau sale s'oublie  
Et qui pourrirait,

<sup>1193</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 227.

<sup>1194</sup> *Etier*, op. cit., p. 101.

<sup>1195</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 243-244.

Elle sera lavée.

Mais moi, les saisons  
Parties s'entasser  
Vers le nord et l'est

Ne m'ont pas lavée.

Et cela n'empêche  
Qu'ailleurs il y a  
L'eau glaciale et noire  
Entre les grands rocs.

Et la marée haute  
Ne fait qu'y passer.<sup>1196</sup>

Cette substitution d'un lien antithétique à un lien analogique montre bien que l'essentiel n'est plus d'expliquer le monde par la ressemblance mais, de se contenter d'une simple mise en rapport. Le recueil *Etier* présente d'autres exemples de cette substitution d'un lien antithétique à un lien analogique. Ce poème, notamment, souligne encore le contraste entre l'immobilité de la flaque et le mouvement de l'océan :

Etait déjà la flaque  
Au bord de l'océan.

Le flux et le reflux.  
Les bactéries.<sup>1197</sup>

Cette substitution, de l'antithèse à l'analogie, montre bien qu'il s'agit simplement d'établir un lien entre les choses, et non seulement de les rendre signifiantes par l'analogie. Le recueil *Avec* présente aussi un autre poème, qui illustre bien ce déplacement du lien analogique au lien antithétique, puisqu'il ne s'agit plus de trouver un rapport analogique, mais de mettre en évidence une opposition entre la densité du rocher, et le caractère impalpable du nuage :

Pas pour eux la chance  
Qu'ont les murs de pierre

Qui peuvent peser  
Ce qui leur advient<sup>1198</sup>

La mer, dans *Carnac*, ne ressemble ni à une « balayure de roses », ni à une « corne de chèvrefeuille », ni à un « galet d'églantine », ni à un « pépin de joue pâle », ni à des « rayons de vin », ni à des « sourires de viscère », ni à des « éperons d'étoupe » et ni à des « éclairs de

<sup>1196</sup> *Terraqué, op. cit.*, p. 20.

<sup>1197</sup> *Etier, op. cit.*, p. 11.

<sup>1198</sup> *Avec, op. cit.*, p. 36.



marbre » et, à la métaphore qui repose nécessairement sur un lien analogique, est substituée l'antithèse :

Sans corps,  
Mais épaisse.

Sans ventre,  
Mais molle.

Sans oreilles,  
Mais parlant fort.

Sans peau,  
Mais tremblante.<sup>1199</sup>

Et si le rocher sert de point de comparaison, c'est seulement parce qu'il permet de mesurer et d'apprécier les autres matières et les autres formes de vie et de montrer en quoi elles s'en différencient. Ce poème de *Terraqué*, par exemple, donne à lire une opposition entre la pierre et l'eau :

Le ruisseau coule  
Dans la terre fraîche.

Il sait  
Comme les pierres sont dures,  
Il connaît le goût  
De la terre.

Et Jean Pierrot souligne bien qu'il s'agit d'un « poème où l'on serait bien en peine de trouver une autre figure poétique que celle impliquée par l'antithèse entre deux régimes de la rêverie élémentaire »<sup>1200</sup>. C'est encore une opposition, et non plus une ressemblance, qui apparaît dans un poème du recueil *Avec* ; mais il s'agit cette fois de l'opposition, entre la densité du rocher, et le caractère impalpable du nuage :

Pas pour eux la chance  
Qu'ont les murs de pierre

Qui peuvent peser  
Ce qui leur advient.<sup>1201</sup>

Ainsi, l'analogie, même si elle subsiste, n'est plus de toute évidence, considérée comme le seul support de l'image poétique. S'ajoute l'antithèse. L'effet poétique vient toujours du pouvoir que s'attribue le poète de rapprocher des réalités, mais peu importe que le rapprochement soit fondé sur une ressemblance découverte entre ces deux réalités, ou au

<sup>1199</sup> Carnac, *op. cit.*, p. 181.

<sup>1200</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>1201</sup> *Avec*, *op. cit.*, p. 36.

contraire sur leur différence ; l'essentiel est que le rapprochement ait lieu, et que le monde ne reste pas rétracté dans sa profonde étrangeté, mais qu'il accepte de se laisser appréhender. C'est ce que souligne particulièrement bien cette strophe du recueil *Etier* : le lien, entre le sujet poétique et « l'oiseau », peut être un lien de similitude, un lien de différence, un lien très ténu, simplement un « écho », mais l'essentiel est que subsiste un lien :

Et l'oiseau,  
Est-ce que ce n'était pas  
Mon pareil, mon écho, mon autre [...] ? <sup>1202</sup>

Et, au final, peu importe qu'il s'agisse d'un lien analogique ou antithétique : l'essentiel est qu'un un lien soit affirmé :

L'œil  
Dans la tourterelle

L'eau  
Dans l'étang <sup>1203</sup>

Nous retrouvons le même mouvement dans ces vers :

Fleurs de granit  
Œil de zénith,

Eau mal tendue,  
Herbe dodue. <sup>1204</sup>

Ainsi, l'image, comme le montrent bien ces mutations syntaxiques, est réduite à sa plus simple fonction de mise en rapport, et l'essentiel pour elle est de maintenir une communication et un contact :

Les maisons se voulaient  
Au plus près des plantes. <sup>1205</sup>

### c) L'image : une figure de pensée dialectique

Plus l'œuvre poétique progresse, et plus l'image poétique devient modeste, et se contente de se définir par sa seule capacité de mise en rapport. Mais, il semble que cette réduction de ses propriétés, ne soit pas à interpréter comme un signe de l'échec de sa mise au service du réel. Bien au contraire, il nous apparaît légitime de penser que c'est précisément en

<sup>1202</sup> *Etier, op. cit.*, p. 103.

<sup>1203</sup> *Du Domaine, op. cit.*, p. 64.

<sup>1204</sup> *Etier, op. cit.*, p. 102.

<sup>1205</sup> « Herbière de Bretagne », *Etier, op. cit.*, p. 203.

étant redéfinie de la sorte, que l'image peut s'affirmer, au mieux, comme un lien éthique. En effet, la mise en suspens de l'analogie respecte le silence des objets, ne les enferme pas dans un effet de sens, et ne crée pas un contre objet linguistique qui se substituerait à leur réalité et qui ouvrirait sur des virtualités angoissantes. Mais il y a plus. Si Guillevic attache autant d'importance à la capacité de mise en rapport de l'image, c'est sans doute parce que c'est principalement elle qui permet, entre autres, de faire progresser l'œuvre poétique vers la sérénité, et de résoudre les contradictions inhérentes aux rapports difficiles à établir entre le langage et un monde, qui, dans un premier temps, se rétracte. L'image, redéfinie comme mise en rapport, permet le maintien d'un contact essentiel avec le monde. Elle se contente d'être une ouverture au monde, ainsi qu'une figure d'approche, et c'est sans doute sa plus profonde mutation, celle qui lui permet au mieux de participer de cette entreprise ontologique. C'est en se contentant de consister en un essentiel mouvement d'approche, c'est simplement en assurant un contact, entre le langage et le monde, et en prévenant la rétractation de l'objet en lui-même, qu'elle réalise au mieux sa fonction existentielle. A plusieurs reprises, Guillevic, souligne que c'est effectivement la mise en rapport qui est, au final, une fois que le langage a compris qu'il ne pouvait jamais être totalement en étroite adéquation avec le monde, l'acte essentiel par lequel le monde peut être convoqué dans le poème :

L'essentiel a été de vivre mes rapports à l'autre – avec le monde, avec les choses, avec l'autre du couple, aussi.<sup>1206</sup>

Ce qui m'intéresse dans le monde, c'est d'essayer de voir ce qu'il est vraiment, ce que nous sommes vraiment, ce que nous sommes par rapport aux choses, ce que sont les choses par rapport à nous.<sup>1207</sup>

Dans *Sphère*, nous lisons :

Tu as le goût  
De ces rapports qui sont de joie  
Avec les murs et le rosier.<sup>1208</sup>

Et dans *Art poétique*, le sujet poétique se surprend à « Rêver / D'un seul poème // Qui dirait la somme / De [ses ] rapports avec le monde » :

Rêver  
D'un seul poème  
  
Qui dirait la somme  
De tes rapports avec le monde  
Et ce toi-même en toi.

<sup>1206</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 225.

<sup>1207</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 174.

<sup>1208</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 23.

La somme que le tout  
Doit dire à travers toi.<sup>1209</sup>

Et ces vers de *Sphère* mettent encore l'accent sur cette nécessité d'un « lien » :

Quand je ne serai plus,

Les rochers porteront  
Plus lourd qu'ils n'ont porté,

Le jour tâtonnera  
Plus inquiet vers la mer.

Peut-être que l'abeille  
Volera tout pareil,

Mais [...]

Il manquera ce lien  
Entre tous ceux qui pèsent.  
[...] <sup>1210</sup>

Ainsi, comme le souligne Bruno Gelas, la poésie de Guillevic « n'est pas celle des objets ou du monde alentour, mais d'un rapport avec ces derniers »<sup>1211</sup>. C'est également ce que précise Serge Gaubert :

« Ce qui intéresse Guillevic, c'est surtout la mise en rapport ; [...] Plus que les choses, c'est le rapport qu'on peut établir entre elles qui intéresse Guillevic. C'est la relation, l'entre-deux, qui l'obsède et que par le poème, il s'agit de rendre manifeste. On ne possède que dans l'échange »<sup>1212</sup>.

Et si cette mise en rapport est aussi essentielle, c'est parce que, effectivement, elle permet un « échange », une communication, ou une dialectique : l'important, ce sont « les rapports dialectiques entre deux termes »<sup>1213</sup>. Ainsi, si l'image peut assurer au mieux la présence de l'objet dans le poème, c'est parce que, redéfinie comme une mise en rapport, elle peut, elle aussi, établir un dialogue avec le monde.

<sup>1209</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 303.

<sup>1210</sup> *Sphère, op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>1211</sup> Bruno Gelas, « Sphère », *Lire Guillevic*, p. 87.

<sup>1212</sup> Serge Gaubert, « préface », *Art poétique, op. cit.*, p. 12.

<sup>1213</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 168.

### Chapitre 3. L'image et le réseau

#### A. Le réseau : mouvances et tensions

Cette réduction de l'image poétique à sa simple fonction de mise en rapport n'est donc pas un échec dans la mesure où elle permet, redéfinie de la sorte, de maintenir un contact avec le monde. Mais il s'agit de voir qu'il y a plus, et que c'est ainsi qu'elle permet au mieux de rendre compte de la complexité du « réseau » de la vie qui se définit comme un tissu d'échanges, de mouvements paradoxaux d'attraction et de répulsion, caractérisés par leur perpétuelle instabilité. Il s'agit de rendre compte d'un organisme régi par un double mouvement, de diastole et de systole, qui est le rythme même de la vie. Et l'image, comme lieu du silence, lieu de l'échange, lieu de la tension et lieu du dialogue, permet de rendre compte de cette vie palpitante et de ces relations multiples. Comme l'explique Jean Pierrot, elle permet au langage de construire de complexes relations de coexistence :

« Imprégné de la totalité du monde qui se reflète et se répercute dans sa conscience, le poète ne se contente pas d'accueillir en soi le réel, mais il cherche à l'organiser. C'est ici qu'intervient la notion de 'réseau'. Ce réseau dont Guillevic, dans *Etier*, crédite Follain d'avoir été l'un des premiers découvreurs, déborde le simple jeu des analogies dont les poètes antérieurs se donnaient pour fonction de suggérer la présence. Il est l'ensemble de toutes les relations qui se produisent et se perpétuent entre tous les êtres qui participent, ou ont participé un jour à l'aventure de la vie. Relation de coexistence qu'illustre le simple mot 'alors' ». <sup>1214</sup>

L'analogie n'est plus reine. L'image peut être antithétique. Et cette multiplication permet au poète d'accomplir sa « tâche qui consiste d'abord à prendre conscience de ce réseau, des milliers de relations palpitantes qui organisent la vie, et à découvrir ensuite la place qui lui revient dans l'ordre du monde ». Cette conscience du réseau est récurrente dans les derniers recueils de Guillevic :

Maintenant, que se forme entre vous  
Un nouveau réseau [...]. <sup>1215</sup>

Réseau dans lequel le sujet poétique doit s'efforcer de trouver sa place. « La visée magistrale du poète est de s'insérer au centre d'un immense emmêlement de contradictions et de correspondances en recueillant, dans les structures filiformes et aérées du texte, la pulsation confuse et ondoyante qui anime et relie cette diversité prodigieuse de l'ensemble » <sup>1216</sup>. En

<sup>1214</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 227.

<sup>1215</sup> *Possibles futurs*, op. cit., p. 9.

<sup>1216</sup> Michael Brophy, « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre*, op. cit., p. 148.

effet, « [p]ar la superficie », il lui faut « [s]'insinuer dans le réseau »<sup>1217</sup>, afin de faire en sorte que, au final, il lui soit possible, quand il s'adresse aux « maisons », aux « prés », aux « champs », aux « habitants », ou aux « arbres », d'affirmer :

[...]  
Et nous sommes  
Du même réseau.<sup>1218</sup>

Le but est de saisir une continuité et un ordre dans ce désordre, mais sans pour autant le figer, et cette problématique est thématifiée dans *Du domaine*, puisqu'il s'agit, avant tout, d'esquisser des prolongements :

Laisser les racines  
  
Resserrer sous terre  
Leurs filets.<sup>1219</sup>  
  
Il y a des branches  
Qui se rejoignent  
A travers les chemins<sup>1220</sup>.

L'effort vers la rencontre, qui permet de former ce réseau, est une tendance de chacun des éléments du « domaine » :

Dans le domaine  
Il n'y a rien  
Qui ne cherche  
A se rencontrer.<sup>1221</sup>

Même si ce réseau, qui se caractérise par son instabilité et sa précarité, ne se laisse qu'«entredeviner» :

Qui connaîtrait  
Tout le réseau  
  
Ne pourrait jouir  
Autant que nous  
  
De l'avoir parfois  
Entredeviné.<sup>1222</sup>  
  
Tu savais  
  
Que la conjonction

<sup>1217</sup> « Réseau », *Etier, op. cit.*, p. 44.

<sup>1218</sup> *Motifs*, p. 198

<sup>1219</sup> *Du domaine, op. cit.*, p. 22.

<sup>1220</sup> *Ibidem., op. cit.*, p. 144.

<sup>1221</sup> *Etier, op. cit.*, p. 14.

<sup>1222</sup> *Etier, « Réseau », p. 49*

Pouvait t'échapper,  
 Etre tout à fait  
 En dehors de toi,  
 En dehors même  
 De ce réseau que tu scrutais.<sup>1223</sup>

La reprise anaphorique de la formule antithétique « Croire / Ne pas croire » met bien l'accent ici sur la précarité de ce réseau :

Croire,  
 Ne pas croire  
 Qu'avec le temps qui passe,  
 Avec le temps qui stagne  
 Ou qui pourrait stagner,  
 Une entente  
 Est possible.  
 Croire,  
 Ne pas croire  
 Qu'on pourra faire du réseau  
 Un habitat gérable.<sup>1224</sup>

Le réseau se caractérise par son « secret » :

C'est un réseau  
 Qui doit faire entendre un grésillement  
 A ceux qui ont l'oreille fine.  
 Ce réseau pourrait ne véhiculer  
 Que de la lumière et du gris,  
 Mais il transporte aussi  
 Tous les secrets  
 Que la terre veut se cacher  
 Pendant l'hiver,  
 Des secrets  
 Pas tellement sûrs d'eux-mêmes.<sup>1225</sup>

Ainsi, les images, devenues des figures dialectiques, permettent de construire ce réseau, ou ce filet, qui présente la caractéristique de ne pas être statique, et d'être, au contraire, en perpétuelle évolution. Mieux sans doute que le jeu analogique classique, l'image qui repose moins sur l'analogie que sur l'antithèse, sauvegarde l'infinie diversité du réel. Elle sauvegarde en chaque être et en chaque chose la saveur irremplaçable de leur différence, tout en reconnaissant, cette fondamentale et universelle analogie, qui constitue leur commune

<sup>1223</sup> *Etier*, « Réseau », p. 51

<sup>1224</sup> *Etier*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 165.

participation à l'aventure de l'existence. L'image en mouvement permet de dire la pluralité vertigineuse d'un magma de phénomènes imbriqués, et la mouvance de ces choses, constamment prises, entre la double crainte de la fusion et du retrait de chacune en elle-même. L'image, qui fonctionne, à la fois comme analogie et antithèse, permet de dire ces contradictions et ces correspondances entre les éléments, d'animer et de relier, cette diversité, d'un ensemble fait d'éléments, discordants et décousus, et appartenant tous, pourtant, à la fécondité initiale de la terre et du monde. L'image, dont le fonctionnement repose sur le va-et-vient, permet de « situer les choses sans les fixer, sans les figer, [de] les repérer dans toute leur complexité, [de] reconnaître leurs multiples attaches réciproques et une cohésion centrale infiniment fragile »<sup>1226</sup>. L'image se transforme donc de manière à être une figure qui soit en adéquation avec ce grouillement du monde. Comme mise en rapport, elle permet de construire, « plutôt qu'une opposition ou qu'une juxtaposition nettement structurée et repérable, [...] l'enchevêtrement d'éléments opposés, le resserrement de contraires qui crée un système d'imbrication complexe, un nœud paradoxal d'où peut surgir la vérité des choses, leur présence, leur identité »<sup>1227</sup>. L'image permet d'établir une abondance de relations comparatives et antithétiques, au sein d'une unité globale, et de rendre compte de l'échange et du partage entre les choses, c'est-à-dire du mouvement même de la vie.

#### B. L'exemple de « Le soir » et de « Le matin »

Un exemple de ces mutations et de cette capacité à construire ce réseau du monde est manifeste dans deux sections de *Possibles futurs*, « Le Matin » et « Le Soir » où les images prouvent leur capacité à rendre compte, non seulement de l'exister quotidien, mais aussi des variations de ces deux moments de transition que sont le soir et le matin.

*A priori*, le poids de quotidien de ces deux moments se présente dans un rapport d'opposition avec l'image poétique. Pour Guillevic, le matin, c'est le coq du clocher, le cochon de lait et la bassine de cuivre ; le soir, ce sont les canards qui rejoignent la terre ferme ou les eaux dormantes, mais en aucun cas des déferlements d'imagination, une évasion hors du monde, un changement de domaine ou les recatégorisations caractéristiques de la métaphore. Le quotidien n'a pas besoin d'un détour vers une réalité d'un autre ordre : « Le matin / Se sculpte lui-même, // Pas besoin / De modèle »<sup>1228</sup>. Il implique la présence au

<sup>1226</sup> Michael Brophy, « Le fragment et le réseau », *Europe*, 734-735, *op. cit.*, p. 120.

<sup>1227</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>1228</sup> *Possibles futurs*, *op. cit.*, p. 81.



monde : « Le matin : Voit les rivières // Couler contentes / De leur présent »<sup>1229</sup>. Rendre compte du quotidien, ce n'est pas voir autrement le réel mais, au contraire, c'est être au plus près de l'immanence de ces éléments qui ne demandent pas à être transfigurés. L'eau du quotidien n'aspire pas à devenir autre chose mais se retrouve elle-même et affirme son essence : « Le matin / L'eau qui court ou qui dort // Retrouve son pouvoir / De s'ouvrir à elle-même »<sup>1230</sup>. Le soir, « Les eaux dormantes s'abandonnent // Au loisir de ne rêver / Qu'à leur quotidien [...] »<sup>1231</sup>, c'est-à-dire à ce qu'elles sont. Dans ce contexte, l'image apparaît comme une joliesse inutile. Le poète, qui sait bien que « [c]elui-ci ne sera / Qu'un matin // Dans le probable infini / Des matins »<sup>1232</sup> n'a aucunement besoin du recours à la charge d'extraordinaire et de rupture que l'image porte en elle. Le matin exige aussi de la modestie puisque, s'il est « donné », il ne s'agit pas pour autant de le prendre « comme un dû »<sup>1233</sup>. Ce pouvoir quasi démiurgique qu'acquiert sur le monde le créateur de métaphores est donc d'emblée exclu. Le matin demande au contraire à être assumé et requiert une attitude de responsabilité, qui consiste notamment à lutter contre l'obscurité, et qui n'est pas sans rappeler la position du « coq du clocher » qui « retrouve au matin » « son don et son devoir de vigilance »<sup>1234</sup>. Le quotidien n'a donc que faire des éclats de l'image :

« Patience, patience, / Les étoiles ! // On a de quoi s'occuper / Sans vous »<sup>1235</sup>

Guillevic, ici, avec ce refus des « étoiles », exprime un soupçon que l'on pourrait rapprocher de celui de Jaccottet. Dans *Paysage avec figures absentes*, celui-ci fait effectivement, comme Guillevic, le constat d'une faiblesse de l'image. Elle lui semble impuissante à dire le monde; soit parce qu'elle frôle le cliché et devient usée ; soit parce qu'elle en dit trop, avec bien trop d'assurance : « ces images en disent un peu trop, sont à peine vraies »<sup>1236</sup> ; elles « costumement » les choses et les paysages ; et Jaccottet craint qu'elles ne s'y substituent, et que leur pouvoir de connotation ne vienne faire écran à la réalité de l'objet. C'est ce que suggère cette tentative de comparaison entre la « saison » de l'hiver, et le motif de l'« ange » :

« [l'hiver] une saison pour les anges, à condition d'oublier les fades images à quoi les religions, en vieillissant les rabaissent (petites créatures roses, joufflues, ou fantômes sans nerf) [...] »

<sup>1229</sup> *Idem.*, p. 78.

<sup>1230</sup> *Idem.*, p. 77.

<sup>1231</sup> *Idem.*, p. 102.

<sup>1232</sup> *Idem.*, p. 72.

<sup>1233</sup> *Idem.*, p. 61.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1236</sup> Philippe Jaccottet, *Paysage avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 16.

Le poète regrette également que la force de l'hiver soit associée au « triomphe par le fracas », à « la rapidité des armes, celle qui, survenue d'en haut, fauche et piétine, avec des étendards, des trompes, des panaches, des trophées [...] »<sup>1237</sup>. A l'image, il préférerait donc un langage qui serait beaucoup plus transparent. Ce souci de rendre compte du quotidien, chez Guillevic, peut aussi être éclairé par les préoccupations de Bonnefoy. En effet, celui-ci reconnaît avoir pu, au départ, être attiré par l'écriture surréaliste mais, très vite, il se rend compte que leurs images ne sont pas en adéquation avec le souci ontologique qu'il souhaite inscrire dans sa poésie :

« Et cet excès des mots sur le sens, ce fut bien ce qui m'attira pour ma part, quand je vins à la poésie, dans les rets de l'écriture surréaliste. Quel appel, comme d'un ciel inconnu, dans ces grappes de tropes inachevables ! quelle énergie, semblait-il, dans ces bouillonnements imprévus de la profondeur du langage ! Mais, passée la première fascination, je n'eus pas joie à ces mots qu'on me disait libres. J'avais dans mon regard une autre évidence, nourrie par d'autres poètes, celle de l'eau qui coule, du feu qui brûle sans hâte, de l'exister quotidien. [...] »<sup>1238</sup>

Et comme Guillevic, Bonnefoy doute des pouvoirs de l'image, parce qu'il sait « notre condition » ; il sait que « notre lieu est la terre »<sup>1239</sup>. Sa poésie se fait donc « guerre contre l'image au nom de la présence au monde »<sup>1240</sup>. Pourtant, dans le même temps, Bonnefoy reconnaît qu'il peut être nécessaire d'avoir recours à une image qui serait capable de dire la « réalité pleinement incarnée »<sup>1241</sup>. De même, Jaccottet, même s'il se méfie de l'image, ne souhaite pas pour autant tomber dans le travers opposé, à savoir se « pench[er] sur le sol comme l'entomologiste ou le géologue », ou « dresser le cadastre [de] contrées, [ou] rédiger leurs annales » car « le plus souvent, ces entreprises les dénaturent [et] nous les rendent étrangères »<sup>1242</sup>. Et il est amené à constater que « parler sans image, revient aussi à trahir la beauté [des] instant[s] éphémère[s] » et se demande « comment dire », sans image, « comment ne pas trahir ce qu'on a vu, au bas du ciel, cette lumière rose et or »<sup>1243</sup>. Et on constate la même chose chez Guillevic. S'il veut être fidèle au réel, le poème doit aussi rendre compte de la mouvance de ces moments de transition, de leur nuance et de leur complexité. Le matin et le soir sont des ensembles composés d'éléments différents et en perpétuel mouvement. Ce sont des ensembles qui tour à tour se dilatent ou se rétractent :

[Le soir] prend tout son temps  
Pour se durcir en nuit [...] <sup>1244</sup>

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>1240</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>1242</sup> Philippe Jaccottet, *Paysage avec figures absentes*, op. cit., p. 11.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1244</sup> *Possibles futurs*, p. 116.

[Et] parfois  
[...] s'angoisse.

Tant d'immensité  
A posséder

Malgré les orages.<sup>1245</sup>

Et force est de constater que dans ces deux sections Guillevic est tenté, malgré tous les défauts qu'il lui connaît, d'expérimenter l'image. Celle-ci permettrait d'ouvrir le poème à la complexité du soir et du matin, ainsi qu'à la beauté de leur présence éphémère :

Le matin  
Il y a un silence

Coloré  
Par les lointains.<sup>1246</sup>

Le matin  
Est aussi un fleuve

Qui enfle et va crever  
Dans la verticale de midi.<sup>1247</sup>

Guillevic ne renonce donc pas complètement à une image qui paraît pouvoir ouvrir le poème à la mouvance, à la mobilité ou au caractère changeant et infigurable de ces deux temps de transition. Guillevic semble donc tenté de se réconcilier avec une image, et celle-ci ne serait peut-être pas sans ressemblance avec l'analogie proustienne :

A parler du soir  
Proust vient m'habiter.<sup>1248</sup>

Bien entendu, dans ces vers, Guillevic rend hommage au fameux *incipit* « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». Mais peut-être pourrait-on aussi y lire la reconnaissance d'une dette en ce qui concerne l'image poétique ? Guillevic, en effet, se pose en bon connaisseur de l'œuvre Proust :

« J'ai même pu relire toute l'œuvre de Proust, au bureau, et la relire tranquillement, page par page. J'ai une adoration pour Proust. Il m'accompagne dans tous mes voyages. Je prends un volume de La Pléiade. Je regarde les phrases, je regarde les mots. Je ne me laisse plus emporter par le fleuve ».

Et ce n'est pas l'éloquence de celui-ci, qui l'intéresse, mais sans doute la qualité d'un rapport au monde. En effet, Proust, lui aussi, était revenu au réel et à son quotidien. Il s'était vu rappeler à l'ordre de la réalité. Le narrateur, lors de ses promenades, pouvait oublier ses questions et ses préoccupations littéraires pour s'attarder à « un reflet de soleil sur une

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1248</sup> *Ibid.*, p. 113.

« pierre » ou à « l'odeur d'un chemin ». Ceux-ci lui donnaient un plaisir particulier parce qu'ils étaient chargés de richesses dissimulées :

« Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même par une sorte d'inhibition devant la douleur, mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter. Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant à rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisant arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient [...] »<sup>1249</sup>

Et si ce reflet ou cette odeur donnaient un plaisir particulier, c'est « parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que [le narrateur] voyai[t], quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré [ses] efforts [il] n'arrivai[t] pas à découvrir. Comme [il] sentai[t] que cela se trouvait en eux, [il] restai[t] là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec [sa] pensée au-delà de l'image et de l'odeur »<sup>1250</sup>. Que ce soit chez Proust ou chez Guillevic, la réalité n'est donc pas plate et ne consiste pas en « un misérable relevé de lignes et de surfaces » :

« [...] de sorte que la littérature qui se contente de *décrire les choses*, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à le goûter de nouveau ».

Elle est au contraire vaste, complexe, et stratifiée. Et, chez Proust, ce qui a permis de saisir la richesse de ce monde quotidien et de rendre compte de ses multiples aspects, est ce qui a été appelé « métaphore » mais qui désigne, en réalité, dans un sens plus large, le processus analogique :

« Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. [...] On peut faire se succéder infiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, [...] quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre [...] dans une métaphore »<sup>1251</sup>.

Certes, cette conception de l'analogie suggère l'idée d'un éclat dans l'écriture ainsi qu'un retour à une forme de subjectivité. Mais cette idée de mise en rapport pour donner forme à la complexité du réel et pour prévenir sa tendance à la rétractation a aussi pu séduire Guillevic.

<sup>1249</sup> Proust, *Du côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, t. I, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », [rééd. 1987], Paris, p. 176.

<sup>1250</sup> *Idem*.

<sup>1251</sup> Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, pp. 467-8.

Et c'est sans doute pour cela que l'image n'est pas complètement absente de « Le Soir » et de « Le matin ».

Mais si elle apparaît, ce n'est pas sans son halo de réticences. Objet de tous les soupçons, elle reste extrêmement retenue et son emploi est toujours soumis à caution. Ces réticences apparaissent d'abord par le biais de l'humour. Guillevic, effectivement, comme on l'a vu avec le refus des « étoiles », prend garde aux images qui risqueraient de faire ressembler le soir et le matin aux *topoi* auxquels la tradition poétique les a associés et les met de côté avec une bonhomie toute malicieuse : « Le soir / A la tentation / De se faire entonnoir - // Et nous levons la tête / Avec l'espoir / De respirer plus librement »<sup>1252</sup>. Ici, Guillevic nous incite à prendre garde à cette ouverture vers le monde spirituel que l'on serait tenté de ressentir le soir. Le comparant particulièrement prosaïque, l'« entonnoir », fait sourire, mais ce sont aussi la tentation de la rime entre « soir » et « entonnoir » ainsi que l'allitération en [t] des premiers vers qui, en donnant une allure un peu bourrue au propos, le mettent à distance. Pour dire la complexité du passage du soir à la nuit, Guillevic a aussi recours à de nombreuses métaphores verbales : « Quand arrive la nuit / [Le soir] a tout bichonné / Pour elle »<sup>1253</sup> ; « Le soir / Cherche à se cramponner. / On comprend ça »<sup>1254</sup>. Mais le niveau de langue familier indique bien, une fois de plus, que le poète porte un regard amusé sur ses prouesses langagières. Quand la métaphore tend à faire irruption dans le poème, il faut tout aussitôt s'en excuser par l'humour : « Le matin / Est explorateur. // Il ne couvre / Que pour découvrir »<sup>1255</sup>. Ici, non seulement la métaphore n'est qu'amorcée et tend à se faire passer pour une simple qualification puisque l'article, qui est absent, introduit un doute en ce qui concerne la nature du terme « explorateur » et le fait osciller entre le nom et l'adjectif mais, en plus, le poème se poursuit par un jeu de mots, qui est tout à la fois dû à l'antithèse entre « couvrir » et « découvrir » et à la syllepse de sens (« découvrir » peut être entendu dans deux sens différents, « mettre à découvert concrètement » et « révéler »). Guillevic minimise donc ses élans vers l'image en s'en amusant et en les montrant du doigt. Et nous retrouvons aussi les réticences les plus visibles que sont ces marques stylistiques. L'image ne se présente pas sans son escorte de modalisateurs. « Le soir / Est peut-être le chœur / Qui endort la nuit [...] »<sup>1256</sup>. Le matin « [...] est un peu / Comme le feu dans la cheminée »<sup>1257</sup>. L'image a aussi bien souvent la tentation de ne se réaliser qu'au conditionnel : « Le matin / Aurait pu //

<sup>1252</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 35.

<sup>1253</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>1255</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 71.

Eclater / Comme une torpille »<sup>1258</sup> quand elle n'est pas interrogée (« Est-ce que le matin / A cisailé la nuit ? »<sup>1259</sup>) ou prise dans une construction négative : « Le matin / N'est pas une roue »<sup>1260</sup>. Guillevic, ici aussi, évite les structures canoniques de la métaphore et leur préfère des périphrases qui, certes, suggèrent une analogie, mais sans complètement la réaliser : la mer et la terre vont devoir à partir du matin non pas être mais « Servir de miroir / Au soleil »<sup>1261</sup>. Le soir n'est pas mais « a la tentation de se faire entonnoir » ; il « se fait velours »<sup>1262</sup> et n'est pas du velours. On retrouve donc manifestement ici ce mouvement de déprise et de reprise ; le poète semble se déprendre de sa méfiance et, tout aussitôt, presque dans le même mouvement, se ressaisir.

Mais ces réticences, effectivement, écartent l'image de ce qu'elle a pu être. Elle perd son aspect catégorique. Le matin est « aussi » un fleuve et cet adverbe, qui est inséré au cœur de la construction métaphorique, indique bien que l'image propose une possibilité parmi d'autres. C'est aussi sa fonction référentielle qui s'accroît. Les comparants sont très majoritairement extrêmement concrets ce qui fait que les changements d'isotopie sont minimisés. Les réalités mises en présence sont maintenues dans les limites d'une analogie entre différents ordres de la réalité ce qui confirme que la pratique guillevicienne conteste les définitions couramment admises selon lesquelles seules la métonymie et la synecdoque possèderaient un fond référentiel et fonctionneraient par contiguïté. On peut encore vérifier ici que le fonctionnement de la métaphore n'est plus substitutif mais tensionnel. Les choses peuvent se ressembler mais, du fait de ces réticences, ne s'identifient jamais tout à fait. Il faut aussi noter la présence du motif. Le soir est un sphinx, certes, mais « [...] un sphinx / Qui aboie à la nuit »<sup>1263</sup>. La relative explicite le rapprochement, lui fait perdre de son incongruité et permet que l'image du soir comme gardien de la nuit soit aisément comprise. De même, le soir avance « A la façon d'un chat / Sûr de gagner »<sup>1264</sup>, ou le matin est « Comme le feu dans la cheminée // Quand il s'attaqué / Au menu bois »<sup>1265</sup>. La présence de ces motifs et de ces expansions du comparant contribue à minimiser la part d'arbitraire que l'image peut porter en elle.

Compte tenu de ces réticences, l'image est privée de sa capacité de représentation et de sa vocation à faire image et l'analogie permet essentiellement ici de donner forme à ces

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1259</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1260</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1261</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>1262</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>1264</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>1265</sup> *Ibid.*, p. 71.

deux temps de transition qui, sans elle, pourraient rester infigurables. Mais ce souci de justesse toujours plus grand retarde considérablement la réalisation de l'image. Ce qui fait que la comparaison fait comparaître des objets plutôt que réellement les comparer. La métaphore perd son pouvoir de transfiguration. Sa réalisation est considérablement ralentie et tellement prévenue qu'elle se réduit à sa fonction la plus simple de mise en rapport. Elle ne cherche plus à enfermer deux éléments pour les transfigurer et se caractérise par son suspens puisque le soir et le matin se construisent au moyen de touches successives. Le soir se rapproche tour à tour de l'entonnoir, du velours, du chat à l'affût ou du cheval fatigué. Finalement, c'est donc bien un rapport qui est instauré entre ces différents éléments du quotidien. L'essentiel pour l'image est d'affirmer un lien et, en fin de compte, peu importe qu'il s'agisse d'un lien de cause à effet, de simultanéité ou d'identification : « Le matin // Toute la musique / Des buissons muets »<sup>1266</sup>. L'image voit sa structure se réduire à une mise en rapport et présente alors le grand mérite de pouvoir, au moins, créer un contact avec le monde et entre ses différents éléments. Elle participe de cette construction du réseau du monde. L'important, effectivement, est « L'accord conclu // Entre la bassine de cuivre / Et le matin »<sup>1267</sup>. Le poète peut alors avoir « le goût / De ces rapports qui sont de joie / Avec les murs et le rosier »<sup>1268</sup>. L'image permet d'instaurer des rapports dialectiques entre les choses afin d'éviter qu'elles ne se rétractent dans leur néant. Comparaisons et métaphores se contentent de rapprocher des objets qui voisinent plus dans la réalité quotidienne du poète que dans son imagination ; au lieu de réellement utiliser le comparant pour expliquer le comparé, elles mettent ces deux éléments côte à côte et font simplement se rencontrer plusieurs réalités. Redéfinies comme mises en rapport, elles amorcent un dialogue et contribuent à maintenir une possibilité de communication entre le réseau du monde et le poème.

Ainsi, l'image est redéfinie. Le poète s'en méfie et la prive de son pouvoir de représentation et de transfiguration. Mais c'est en voyant ses fonctions se réduire à une simple mise en rapport que l'image prouve alors au mieux sa capacité à participer de cet impératif du quotidien et du réel. Plus l'œuvre progresse et plus elle devient une simple mais essentielle figure dialectique qui retient et réunit les éléments de ce réseau du monde, ces éléments en perpétuelle mouvance qui constituent le soir et le matin. L'image et la métaphore ne sont plus de l'ordre du dire mais deviennent du faire.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1268</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 23.

*Conclusion de la troisième partie*

Ainsi, compte tenu de ce souci de justesse toujours plus grand à l'égard du réel, les figures d'analogie deviennent de plus en plus précaires. Elles sont tellement prévenues qu'il ne s'agit plus pour elles de faire image ou de signifier ; elles se voient privées de tout pouvoir de transfiguration ou de représentation et, même si subsiste toujours pour elles la tentation de se construire dans l'écart et d'écarter le langage du réel, elles sont malgré tout réduites à de simples figures de mise en rapport des différents éléments de la réalité. Et c'est paradoxalement en cela qu'elles sont essentielles puisque c'est ainsi qu'elles peuvent participer du réseau du monde où « [t]out est incompréhensible, mais [où] toutes choses tissent des rapports intimes »<sup>1269</sup>, se rapprochent et se réunissent sans se figer. Mises en question et fortement interrogées, les figures analogiques instaurent donc entre les choses cet « écart dans l'accord »<sup>1270</sup> ou cet « entre-deux » salutaire, cet « espace où les différences peuvent se rejoindre et s'accorder sans s'annuler »<sup>1271</sup>.

Se méfier du beau langage et de sa rhétorique revient à les défigurer, c'est-à-dire non pas à nier ou à exclure leurs figures, mais à vider ces dernières de leur tendance à la figuration jusqu'à réduire le langage à une « structure affranchie de l'opulence trompeuse des images »<sup>1272</sup>, une structure essentielle et profonde.

<sup>1269</sup> Jean-Claude Masson, « Guillevic ou le Traité de l'être-au-monde », *Notes Guillevic Notes*, op. cit., p. 10.

<sup>1270</sup> Serge Gaubert, « L'écart et l'accord, du *Requiem* au *Magnificat* », *Lire Guillevic*, op. cit., pp. 19-33.

<sup>1271</sup> Michael Brophy, « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre*, op. cit., p. 178.

<sup>1272</sup> *Ibid.*, p. 151.





**PARTIE IV.      VERS UNE RHETORIQUE PROFONDE**



*Introduction de la quatrième partie*

Ainsi, à chaque fois que la grande rhétorique pourrait apparaître, l'écriture la force à se transformer, et nous souhaitons montrer maintenant que ces mouvements de relittéralisation et de défiguration s'orientent vers un « régime de sous-figuration »<sup>1273</sup>. Si l'écriture commence par balayer tout ce qui pourrait faire écran au réel au point d'atteindre les structures du langage et si le poète commence par « casser la figure » (les outils rhétoriques se caractérisent alors par leur modération et par une atténuation de la visibilité de leurs figures, surtout de celles de la représentation) cette atténuation se transforme en un processus d'évidement patient. Celui qui se disait volontiers « sous-réaliste »<sup>1274</sup> creuse dans le langage jusqu'à en atteindre les formes essentielles ainsi que ce point de densité extrême où s'annulent les divisions et où le réel est présent.

Nous verrons que ce mouvement repose d'abord sur une pratique de la répétition. Ne pas s'écarter du réel impose à l'écriture de progresser sans s'écarter de son objet (comme cela se produit dans les sections consacrées à un thème, et de manière générale dans l'ensemble de l'œuvre puisque les mêmes thèmes sont repris de recueil en recueil, ce qui entraîne une restriction lexicale). Si Guillevic opte pour la reprise du même, c'est sans doute, dans un premier temps, pour que le langage trahisse le réel le moins possible. Moins de variété lexicale équivaut à un risque minimal en ce qui concerne l'écart. Mais nous soulignerons le paradoxe suivant : dans ce processus de reprises du même, est en jeu une surcharge langagière puisque, chez Guillevic, revenir sans cesse au même avec seulement quelques variations conduit en fait à juxtaposer, pour un seul objet, l'ensemble des significations et la totalité des représentations que l'on peut en avoir. Mais ces significations, à force de se confronter, en viennent à s'éliminer et à s'éliminer mutuellement ce qui fait que ces répétitions ouvrent sur un vide d'où peut émerger un objet dans une dimension neuve et originelle.

Le même processus est en jeu avec l'ellipse. Si Guillevic l'expérimente, c'est très certainement parce qu'elle se présente comme le lieu du langage où le risque de la trahison à l'égard du réel est le moins important. Autant la métaphore obstrue le réel avec l'image qu'elle propose, autant l'ellipse, *a priori*, serait du domaine de la transparence. Mais, dans ses premiers recueils, Guillevic se rend bien compte que l'ellipse est le lieu du langage où la signification est maximale. Toutes les possibilités sont ouvertes. Toutes les virtualités des

<sup>1273</sup> L'hypothèse d'« un régime de sous-figuration » a été formulée par Joëlle De Sermet lors de sa communication sur la notion de discrétion poétique le 12 septembre 2012 à Bordeaux dans le cadre du colloque international « Soi disant, Poésie et empêchements ». Nous renvoyons à ce sujet aux actes du colloque qui sont à paraître aux Presses Universitaires de Bordeaux.

<sup>1274</sup> Anne-Marie Mitchell, *Guillevic, op. cit.*, p. 23.

---

choses peuvent apparaître, notamment les plus angoissantes. Ce qui fait que le poète accentue sa pratique de l'ellipse pour que se produise encore ce même processus de confrontation et d'élimination progressive des différentes significations. Ainsi, si l'ellipse ouvre sur un vide, c'est après un phénomène de surcharge et après un processus d'évidement progressif. Et dans cet évidement est encore en jeu la présence, tant d'un langage originel, que d'une dimension originaire du réel.

Dans cette dernière partie, nous nous opposerons donc à deux postulats. Le premier qui consiste à penser que si Guillevic choisit l'ellipse, c'est du fait de sa transparence langagière. Elle est au contraire un lieu de surcharge du sens qui pourrait bien obstruer le réel ; bien plus encore que la métaphore. Ce qui fait que si Guillevic retrouve une possibilité de vide, dans l'ellipse, c'est dans un deuxième temps, après avoir confronté le maximum de significations mais sans en avoir retenu aucune. Le deuxième postulat auquel nous nous opposerons est le fait d'analyser l'ellipse, chez Guillevic, comme la litote et de considérer que c'est l'endroit du poème où l'on dit le plus et où le sens est maximal. Certes, il est vrai que l'ellipse est le lieu d'une saturation du sens. Mais Guillevic pousse cette saturation à l'extrême et n'engage pas de procédure de surdétermination. Il ne choisit pas, ce qui fait que l'ellipse est le lieu où est possible, dans un second temps, le vide de la signification. Ce qui fait que, le plus important, dans l'ellipse, n'est pas de l'ordre du sens ou de la connaissance, mais de l'ordre de l'expérience ou de la présence. Il ne s'agit pas tant de comprendre le monde que de le vivre pleinement et profondément.

---

## Chapitre 1. Entre creusement et amplification

### A. Le paradoxe de l'amplification

Ce double mouvement de relittéralisation et de défiguration conduit à un mouvement de creusement. L'écriture suit un chemin qui descend au cœur de la matérialité terrestre : « Le poème s'enracine »<sup>1275</sup> : « Il faudrait / Descendre et séjourner / Dans cette espèce de terre » / « Il faut s'y frotter, / Il faut s'y ramper // Comme une annélide // Il faut s'y confondre / Avec les lombrics / Et les radicules. » :

Dans le poème  
On peut lire

Le monde comme il apparaît  
Au premier regard.

Mais le poème  
Est un miroir

Qui offre d'entrer  
Dans le reflet

Pour le travailler,  
Le modifier. [...] <sup>1276</sup>

Cette « contemplation de près » ouvre sur « une profondeur de réalité »<sup>1277</sup>. La poésie de Guillevic est « non pas simplement un minutieux inventaire du visible, mais une attention si profonde au visible qu'elle finit nécessairement par se heurter à ses limites ; à l'illimité que le visible semble tantôt contenir, tantôt cacher, refuser ou révéler »<sup>1278</sup>. Le fond des choses est dans un premier temps une surface qui arrête et, dans un deuxième temps, l'ouverture d'une profondeur infinie. La référence poétique vise, au-delà de la chose immédiatement présente, son être-même, qui ne consiste pas en ce qui est immédiatement perçu, mais en un rapport complexe de différents ordres. La référence est un réservoir qui contiendrait la totalité des expériences. Ce mouvement de creusement peut donc ouvrir sur des virtualités angoissantes, sur le mauvais mystère, mais également sur ce qui « n'irait pas au sacrifice » :

S'il y avait un lieu

Qui s'ouvrirait enfin  
A celui qui s'avance

---

<sup>1275</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 226.

<sup>1276</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 178.

<sup>1277</sup> Philippe Jaccottet, « Remarques », *L'entretien des Muses, op. cit.*

<sup>1278</sup> *Idem.*

Pour voir ce qui se joue  
 Dans le dernier à-pic,  
  
 Passés les tourbillons  
 Dans la flamme et le soufre,  
  
 S'il y avait un lieu  
  
 Où pour prix du courage  
 Tout lui serait donné,  
  
 Qui n'irait pas au sacrifice ?<sup>1279</sup>

Une ouverture sur ce qui est « constant » et « permanent », c'est-à-dire sur la « vraie substance des choses », ou sur « [leur] essence », si l'on emploie la terminologie qu'adopte Reverdy lorsqu'il décrit ce qu'il entend par « lyrisme de la réalité »<sup>1280</sup>. Dans ce creusement est en jeu la possibilité d'une relation pleine au réel, la possibilité d'une « fête ». Il s'agit de « se tenir en face de ce secret, de cette obscure puissance enfermée, pour en faire mûrir la promesse, qui pourrait être celle d'une fête à venir [...] » :

Chaque poème  
 A sa dose d'ombre,  
 De refus.  
  
 Pourtant, le poème  
 Est tourné vers l'ouvert  
  
 Et sous l'ombre qu'il occupe  
 Un soleil perce et rayonne.  
  
 Un soleil qui règne.<sup>1281</sup>

Creuser dans les profondeurs serait une ouverture du poème vers une joie<sup>1282</sup> profonde :

La joie d'être au monde,  
 Le goût de s'offrir,  
 L'absence de peur,  
 La gloire de durer,  
 L'infini du fini –  
  
 Flore en fait  
 Le coquelicot.<sup>1283</sup>  
  
 Puisqu'il y a la lumière,  
 Il y a possibilité de joie.<sup>1284</sup>

<sup>1279</sup> Avec, *op. cit.*, p. 196.

<sup>1280</sup> Pierre Reverdy, *Le gant de crin, Œuvres complètes*, Flammarion, Paris, rééd. 1968, p. 44-47.

<sup>1281</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 180.

<sup>1282</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 183 : « Joie ! ».

<sup>1283</sup> *Relier, op. cit.*, p. 627.

<sup>1284</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 151.

Et ce mouvement de creusement repose sur la pratique de la répétition. Celle-ci s'impose à un poète qui ne veut pas s'écarter de son objet. Mais nous verrons qu'elle est paradoxalement de l'ordre de l'amplification. Guillevic, certes, se positionne contre tout discours plein des oripeaux de la traditionnelle rhétorique de l'amplification. Pourtant, il nous semble que ces progressions faites de répétitions, qui caractérisent l'œuvre, sont une réactualisation moderne de cette ancienne figure de l'amplification.

Certes, parler d'amplification chez Guillevic peut sembler bien paradoxal dans la mesure où cette figure est traditionnellement définie comme le contraire de la condensation<sup>1285</sup> :

« L'inverse de l'amplification est la condensation [...], où l'on cherche à tout dire en peu de mots [...], voire en un seul terme [...] ».

Mais l'œuvre de Guillevic est elle-même paradoxale dans la mesure où l'on ne peut que noter une tension entre la condensation et la prolifération : « la concision peut s'allier à l'abondance, le flux à la condensation »<sup>1286</sup>. « Un critique a pu dire que j'étais un 'lapidaire prolix'. J'ai beaucoup écrit tout en étant concis. »<sup>1287</sup> Si les poèmes sont indéniablement denses et resserrés sur eux-mêmes, l'œuvre frappe pourtant par sa fécondité et les poèmes ou les quantas se succèdent bien souvent en nombre fort important autour d'une même expérience :

« C'est en effet la prolifération langagière qui frappe dans cette longue suite de recueils qu'est l'œuvre de Guillevic »<sup>1288</sup>.

Les strophes ont beau être denses et repliées sur elles-mêmes, plus l'œuvre progresse et plus elles entament le cours de nombreuses variations et de répétitions et plus elles se font nombreuses ; et rappelons aussi que plusieurs poèmes ne sont en réalité qu'un seul et même long poème :

« Quand j'écris des suites de poèmes comme *Carnac, Ville, Paroi, Inclus*, c'est que depuis quelque temps je suis hanté par quelque chose, un beau jour je m'aperçois que des poèmes se suivent sur un thème ; quand j'ai pris conscience de ce fait, je les regroupe et je continue. »<sup>1289</sup>

Ce qui a pu faire dire à Jean Pierrot :

« [...] une seule et unique expérience est l'objet de chaque recueil, qui en retire ainsi, malgré l'apparente fragmentation de la matière poétique, un caractère de profonde unité. D'ailleurs, cette impression est confirmée par le fait que les trois

<sup>1285</sup> Bernard Dupriez, *Gradus Les procédés littéraires*, op. cit., p. 41.

<sup>1286</sup> Bernard Noël, « Le lieu de l'articulation », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 10.

<sup>1287</sup> Guillevic, « Entretien avec Eugène Guillevic », *L'En-je lacanien*, op. cit., p. 198.

<sup>1288</sup> Laure Himy-Piéri, « Négation et 'ouverture sur l'illimité' chez Guillevic », *Guillevic et la langue*, op. cit., p. 68.

<sup>1289</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 64.



volumes [...], composés à la manière de Guillevic d'un agrégat de nombreux poèmes souvent très courts, et apparemment indépendants les uns des autres, portant cependant comme sous-titre (c'était déjà le cas avec *Ville*) le terme de « poème », au singulier : tout se passe alors comme si ces unités de base, que Guillevic désignera par la suite par le terme de « quanta », ne constituaient que les différentes strophes d'un seul et unique poème, élargi aux dimensions du recueil entier. »<sup>1290</sup>

L'œuvre est donc faite de variations et se trouve caractérisée par une « progression circulaire du texte, par répétitions et rencontres. »<sup>1291</sup> Ce qu'explique bien Guillevic quand il relate une conversation avec Frénaud :

« Je me souviens que ce jour-là, je lui expliquais que pour parler d'une île, je parlais de ce qu'il y a autour, je dessinais de petits cercles sur la nappe du bistrot [...] »<sup>1292</sup>

Tout, chez Guillevic, appelle à la continuation de la parole autour d'un thème que l'on peut caractériser comme « une matrice structurelle sur laquelle exercer des variations à l'infini »<sup>1293</sup>. Ce que les commentateurs de l'œuvre, à l'instar de Bernard Noël, ont souvent invité les lecteurs à constater :

« Et d'ailleurs, observez comment chaque livre de Guillevic est fait de brefs poèmes, chacun complet en soi, et chacun pourtant lié à tous les autres dans une sorte d'expansion naturelle et infinie »<sup>1294</sup>.

Et force est de constater que l'on retrouve ainsi des critères de définition qui ne sont autres que ceux de la figure de l'amplification :

« L'amplification peut être considérée comme le modèle générique des figures macrostructurales qui consistent à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions, des mots ou groupes de mots à un ensemble de phrases ».<sup>1295</sup>

A l'origine de cette pratique, on peut penser que se trouve encore un exercice. Effectivement, rappelons que l'amplification est avant tout un exercice scolaire. Sous la Troisième République, c'est même sans doute l'un des plus pratiqués et il est d'ailleurs plus que recommandé par Antoine Albalat pour former son style : apprendre à écrire passe toujours, dans les années 1920, par l'amplification :

« C'est un excellent procédé pour former son style. On le recommande dans l'enseignement classique. »<sup>1296</sup>

« On abusait autrefois de ce procédé, en l'utilisant à la dure confection des vers latins. Cette méthode donnait de mauvais résultats parce que les élèves, ne possédant que superficiellement le génie latin, manquaient d'inspiration pour trouver les développements. Ils faisaient des vers à tiroir avec le *Gradus*, ou

<sup>1290</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 165.

<sup>1291</sup> Laure Himy-Piéri, « Négation et 'ouverture sur l'illimité' chez Guillevic », *Guillevic et la langue*, op. cit., p. 68.

<sup>1292</sup> *Choses parlées*, op. cit., p. 40.

<sup>1293</sup> Laure Himy-Piéri, op. cit., p.

<sup>1294</sup> Bernard Noël, « Le lieu de l'articulation », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 10.

<sup>1295</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 52.

<sup>1296</sup> Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, op. cit., p. 67.

plaquaient le style des orateurs romains retenus par cœur. Dans la langue française, l'amplification donnait de meilleurs résultats. Elle était la base de l'art d'écrire. »<sup>1297</sup>

« Ne blâmons donc pas les professeurs de donner à leurs élèves des sujets d'amplification surannés, tels que : coucher de Soleil, tempête, matinée de printemps, soir d'automne, chute de neige, etc. »<sup>1298</sup>

Et si cette figure héritée de la rhétorique et qui a été pratiquée à l'école imprègne encore l'œuvre de Guillevic, c'est parce que, telle qu'elle se présente à lui, elle porte l'idée d'un recentrement sur son objet ; elle est loin d'être en opposition avec l'exigence du réel ou avec son impératif de simplicité. Telle qu'elle est redéfinie et pratiquée sous la Troisième République, l'amplification s'efforce de ne pas faire oublier son objet. En effet, elle a toujours eu des « détracteurs »<sup>1299</sup> qui l'ont accusé de se confondre avec l'exagération ; elle avait notamment vu ses limites dans le style romantique qui, à force d'être caricaturé, l'avait associée à une pure prolixité ainsi qu'à une trop vague diffusion des sentiments. De ce fait, les auteurs des manuels de rhétorique et de stylistique qui font autorité au début du XX<sup>e</sup> siècle s'élèvent contre cette tendance et rappellent fermement qu'elle n'est pas à confondre avec une accumulation verbeuse. Ils se placent dans la lignée de Soupé, qui avait clairement précisé que cette figure n'était pas à entendre comme le contraire de la précision :

« [...] il nous reste à amplifier par le style les faits qui nous avons recueillis et disposés. Cette amplification sera abondante sans être verbeuse ; elle variera les tours, elle mettra les pensées en saillie ; mais elle ne multipliera point les mots, au contraire, elle les choisira, les pèsera et les placera chacun en leur juste rang ».<sup>1300</sup>

Ou ils font suite à Augustin Pellissier, qui avait lui aussi exposé clairement que l'amplification n'était pas à confondre avec une écriture nécessairement abondante et sans réflexion, oublieuse de la réalité ou du détail :

« ce n'est pas à la multitude des paroles, c'est au choix et à la gradation des détails que l'amplification emprunte toute sa force »<sup>1301</sup>.

L'amplification qui se présente à Guillevic a été relue en fonction des idéaux d'écriture classique de la Troisième République et son élan ne doit pas faire oublier de préserver la

<sup>1297</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1298</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1299</sup> Antoine Albalat rapporte que Voltaire, notamment, n'appréciait pas l'amplification. Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, op. cit., p. 83 : « Voltaire n'aimait pas l'amplification. 'On prétend, dit-il, que c'est une belle figure de rhétorique ; peut-être aura-t-on plus raison, si on l'appelait un défaut. Quand on dit tout ce qu'on doit dire, on n'amplifie pas ; et quand on l'a dit, si on amplifie, on dit trop. Présenter aux juges une bonne ou mauvaise action sous toutes ses faces, ce n'est point amplifier, c'est ajouter, c'est exagérer et ennuyer. J'ai vu autrefois dans les Collèges donner des prix d'amplification. C'était réellement enseigner l'art d'être diffus. Il eût mieux valu peut-être donner des prix à celui qui aurait resserré ses pensées, et qui par là aurait appris à parler avec plus d'énergie et de force [...] ».

<sup>1300</sup> Alfred-Philibert Soupé, *Précis de rhétorique et de littérature, suivi de notices sur les principaux auteurs français, à l'usage des aspirants au baccalauréat ès lettres ou ès sciences*, 2<sup>e</sup> édition, Alphonse Picard, 1876, p. 121.

<sup>1301</sup> Augustin Pellissier, *Sujets et modèles de composition française à l'usage des classes supérieures*, Hachette, 1867, p. 17.

simplicité du ton, les précisions rigoureuses dans leurs distinctions ainsi qu'une grande dignité. On peut déployer l'amplification sans recherche excessive de style et, comme le rappelle Antoine Albalat, la « sobriété et la rigueur logique sont les qualités qu'il faut conserver avec soin dans le développement des idées même les plus justes » et sa pratique ne consiste pas automatiquement à tomber dans le vice habituel qui consiste à délayer des pensées simples par des procédés de surcharge :

« L'amplification n'est pas du tout le rebours de la sobriété. Développer un sujet qui n'a pas besoin d'être développé ; délayer des périphrases, diluer des idées simples, surcharger inutilement son style, c'est tomber, en effet, dans la prolixité et la diffusion ». <sup>1302</sup>

L'amplification n'empêche en rien la densité de l'écriture :

« Le vice habituel consiste à délayer des pensées simples par des procédés de surcharges, en répétant les verbes synonymes, en ajoutant des épithètes aux substantifs. Moyen infaillible d'affaiblir son style ». <sup>1303</sup>

Et elle n'est surtout pas à confondre avec un simple « procédé d'accumulation et de gradation » <sup>1304</sup>, ce qu'Antoine Albalat se plaît à rappeler en prenant comme repoussoir Cicéron et son fameux réquisitoire contre Verrès. Elle ne doit surtout pas être de la pure prolixité. Elle ne doit plus avoir pour but d'exciter les passions <sup>1305</sup> et ne doit pas non plus être associée à de la déclamation <sup>1306</sup>, comme c'était également le cas chez ce dernier. Elle ne doit pas forcément chercher à participer de l'éloquence <sup>1307</sup> et il n'est pas question de la confondre avec le fait de « se no[yer] dans l'incontinence des paroles, l'insignifiance de pensées, la fausse grandeur, le verbiage solennel, l'élégant cliché » <sup>1308</sup>. Elle n'est pas le contraire du resserrement de la pensée. Elle n'est à confondre ni avec l'abondance, ni avec la profusion, ni avec l'effusion affective et encore moins avec le « délayage savant d'une même pensée » <sup>1309</sup>. Tout comme elle ne doit pas être associée à des déferlements d'éloquence, elle ne doit pas non plus être définie par des schémas trop rigoureux qui lui feraient perdre de vue son objet :

« Les manuels nous apprennent, d'après Quintilien, qu'on amplifie pour augmenter ou pour diminuer ; qu'on amplifie : 1° les définitions, 2° les circonstances ; 3° l'énumération des parties ; 4° la cause et les effets ; 5° les antécédents et les conséquents ; 6° les exemples et les comparaisons ; 7° les contraires ou les répugnants ; 8° la gradation.

<sup>1302</sup> Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, op. cit., p. 68.

<sup>1303</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1304</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1305</sup> Cicéron, *Dialogue sur les partitions*, XIX : « faire naître ou [...] exalter les passions, c'est le but de l'amplification ».

<sup>1306</sup> Cicéron, *Dialogue sur les partitions*, XV : « Tel est le langage de l'amplification : on y joindra l'accent, le geste, le jeu de la physionomie le plus propre à émouvoir ».

<sup>1307</sup> Antoine Albalat reproche effectivement à « Cicéron [d'avoir] un tel génie des mots, une verve si exquise, tant d'imprévu dans la nuance, qu'il atteint par ce moyen oratoire, de grands effets d'éloquence. », *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, op. cit., p. 73.

<sup>1308</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1309</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 74.

---

Laissons ces subtilités. A force de vouloir décomposer les parties, on finit par ne plus voir le tout. »<sup>1310</sup>

Ainsi, soucieuse de son objet, l'essentiel pour elle est d'« accroître le détail en évitant la prolixité » et, tout au plus, en « fécondant » un peu « la sècheresse ». L'amplification se tient donc dans la proximité de la « leçon de choses » :

« Il y a dans ton œuvre des développements, on pourrait presque dire des « leçons de choses », écrits à diverses époques, sur ce que l'on apprend à l'école : les métaux, les figures géométriques, la grammaire... comme si tu éprouvais le besoin de mettre au net, une bonne fois, ce que tu as appris dans ton enfance. »<sup>1311</sup>

Elle participe en somme de ce même mouvement de celui de la leçon qui peut se définir comme un effort pour revenir à l'essentiel du sujet et à sa réalité, comme le précise bien Philippe Jaccottet à propos de *Leçons* :

« *Leçons* est un livre que j'ai tout banalement écrit après la mort de mon beau-père, qui est le premier homme à l'agonie duquel j'ai assisté, avec des réactions qui d'ailleurs ont été loin d'être totalement négatives. Donc, une fois de plus, il y a « leçons », « retouches », comme un écolier qui se dit « tu as parlé trop en l'air, tu as parlé trop loin de la réalité, donc tu dois maintenant faire très attention », et d'autant plus attention qu'il y a un certain respect à avoir envers le sujet même du poème »<sup>1312</sup>.

Ainsi, puisqu'elle ne se construit pas dans l'écart et puisque c'est la nécessité de ne pas s'écarter de son objet qui est présentée comme son critère de définition essentiel, on comprend pourquoi Guillevic a pu être intéressé par cette pratique de l'amplification et pourquoi elle a pu rester une constante dans sa pratique de l'écriture.

## B. L'exploration du réel

Mais si la figure scolaire est un point de départ, elle est revisitée et l'exercice rhétorique volontiers oratoire devient une aventure euristique. En variant les possibilités d'approches, entre concision du vers et déploiement du poème, l'amplification se propose d'atteindre le cœur des choses, d'entrer dans leurs profondeurs et dans leur intimité :

Peut-être que tu vas  
Plus avant dans les pierres  
Qu'elles ne sont allées<sup>1313</sup>.

En effet, « [l]a forme même adoptée par le poète, cette spécificité guillevicienne où le thème est décliné soit en strates, soit en spirales, soit en cercles concentriques et amènent à un

---

<sup>1310</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 82.

<sup>1311</sup> *Vivre en poésie*, op. cit., p. 67.

<sup>1312</sup> Philippe Jaccottet, *De la poésie*, op. cit., p. 63.

<sup>1313</sup> *Avec*, op. cit., p. 9.

centre, à un noyau, nous apparaissent introduire le creusement [...] »<sup>1314</sup>. Ces accumulations de notations autour d'un objet guident d'abord « le poème vers une construction verticale, où chacun apporterait ce qu'il sait et écouterait l'autre, afin d'aboutir, ensemble, à une alchimie qui conduirait au poème »<sup>1315</sup>. Ceci dit, « [c]ette verticale n'est pas seulement chez Guillevic une élévation vers quelque chose qui serait du haut. Bien sûr il y a les menhirs, il y a les arbres qui créent l'architecture du poème vers le haut. Mais la verticale s'enfonce aussi dans des zones de creusement pour trouver quelque illumination inconnue. L'écrit s'enfonce et regarde tous les points possibles, nord, sud, est, ouest et toujours le haut, le bas, le travers afin d'accéder au poème »<sup>1316</sup>. « Il y a une certaine obsession chez Guillevic à faire bouger les choses les plus immuables, à ouvrir la voie, à creuser jusqu'au destin du plus ancré, du plus lourd »<sup>1317</sup>.

C'est ce que montre de manière exemplaire pour l'œuvre ce long poème intitulé « L'abeille »<sup>1318</sup>. Ce poème est effectivement à lui seul une vaste amplification. Sans emphase, cette figure macrostructurale s'y déploie *a priori* telle qu'elle est décrite dans les ouvrages de rhétorique. L'abeille s'y trouve appréhendée selon les stratégies les plus caractéristiques et les plus traditionnelles de la figure. Les différentes strophes en multiplient les approches et les juxtaposent : on a bien « cette technique [qui] pour développer un sujet, a reçu, dans la théorie rhétorique, le nom d'amplification »<sup>1319</sup> ; dans ce poème, « le développement [...] d'un sujet »<sup>1320</sup> passe par « la division d'un tout en ses parties »<sup>1321</sup> et repose sur les techniques les plus traditionnelles de l'amplification. La variation sur le thème de l'abeille et l'attention portée à ses détails se fait bien par le biais des procédés et de figures de microstructure que la figure a l'habitude de véhiculer avec elle : répétitions, anaphores, comparaisons<sup>1322</sup> voire métaphores<sup>1323</sup> ou hyperboles<sup>1324</sup> ; ce poème accumule les détails et, même si c'est comme toujours dans la plus grande discrétion, il articule malgré tout, dans la

<sup>1314</sup> Monique Labidoire, « Une écriture du creusement vers la source », *Lectures de Guillevic, op. cit.*, p. 22.

<sup>1315</sup> *Idem.*

<sup>1316</sup> *Idem.*

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1318</sup> Écrit au cours d'un voyage en Asie, ce poème a d'abord été illustré par Serge Otis, Montréal Éd. Estérel, 30 mai 1979. Il a été repris ensuite dans *Choses parlées, op. cit.*, p. 88 à 103 ; puis dans le recueil *Relier, op. cit.*, p. 139 à 156. C'est à cette édition que nous ferons référence. Et nous utiliserons l'abréviation suivante : A.

<sup>1319</sup> Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique*, Vrin, Paris, 2002, p. 60.

<sup>1320</sup> Chaïm Perelman, *Traité de l'argumentation, op. cit.*, p. 237 : « L'effet de présence s'obtient, bien plus que par une répétition littérale, par un autre procédé qui est l'amplification : nous entendons, par là, le développement oratoire d'un sujet, indépendamment de l'exagération avec laquelle on l'associe généralement ».

<sup>1321</sup> Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique, op. cit.*, p. 60.

<sup>1322</sup> « Mais elle ressemble / A l'hirondelle, / Tout appliquée / A son devoir. » (pp. 140-141).

<sup>1323</sup> « Dissimulatrices » (p. 144) ; « Griffures / Sur l'azur » (p. 154) ; « Vous, les magistrales [...] » (p. 152) ; « Eblouissantes besogneuses » (p. 154) ; « Espèce d'abstraction / Qui fabriquez le miel [...] » (p. 149).

<sup>1324</sup> « Pour, comme vous, / Dessiner dans l'air / Des géométries variables, // Il n'y a personne. » (p. 145).

brièveté des vers et dans le resserrement des strophes, des périphrases, des prolepses qui ouvrent à la multiplicité des qualifications, des corrections, voire des tentatives de définitions oratoires et, pourquoi pas, des lieux communs, qui se prolongent par de multiples apostrophes de l'abeille. Les abeilles sont effectivement tour à tour perçues comme des « Dissimulatrices » (A 144), des « Griffures sur l'azur » (A 154), des « magistrales » (A 152), des « Eblouissantes besogneuses » (A 154) ou comme une « Espèce d'abstraction » (A 149). Différentes variations de points de vue font surgir des oppositions. En somme, même s'il n'obéit pas à des règles de construction fixes et même s'il ne s'enferme pas dans une organisation rigoureuse ou dans un plan nettement élaboré, on peut dire que le poème se présente un peu comme l'amplification cicéronienne qui :

« [...] entasse et développe les définitions, les conséquences, les contrastes nés de la diversité, de l'opposition, de l'incompatibilité des idées ; les causes, les effets, les similitudes, les exemples ; met en scène les personnes, fait parler même les choses [...] »<sup>1325</sup>.

L'abeille est bien approchée par touches successives, par croisement et par recoupement des données et des perceptions. Ceci dit, très vite, les réflexes d'une méthode scolaire s'effacent devant l'extraordinaire possibilité de révélation du réel qu'offre cette pratique.

Le poète, en effet, ne part pas d'une formule mais de la résistance du réel. C'est celle-ci qui pousse à écrire. L'étonnement, l'arrêt devant un mystère, dire un réel qui échappe, voilà ce qui motive le recours à l'amplification :

« L'abeille / Emerge. // Curieux que pour toi / Elle n'ait pas plus tôt / Fait son apparition [...] »<sup>1326</sup>.

« Bien des choses / M'étonnent. // Mais que dans l'air du jour / L'abeille inscrive / Un chemin de la nuit, // C'est là une ouverture / Vers d'autres labyrinthes »<sup>1327</sup>.

Face à un référent qui ne se réduit manifestement pas à une surface plane ou à une simple matérialité, le poète apprécie l'amplification, qui, grâce à son système de strates, permet de rendre compte immédiatement de cette complexité. Mais, très vite, nous ne pouvons qu'être frappée par le fonctionnement paradoxal de celle-ci. En effet, l'amplification ne peut plus se confondre avec une banale énumération méticuleusement attachée à balayer tous les aspects du sujet dans la mesure où elle procède, non plus par ajouts successifs, mais par un mouvement de creusement qui se poursuit jusqu'à atteindre le cœur de son objet ; l'amplification guillevicienne fonctionne non plus par superposition de matière, mais par évidemment progressif. L'amplification réalise dans l'écriture ce creusement qui est constaté par Boris Lejeune :

<sup>1325</sup> Cicéron, *Dialogue sur les partitions*, XVI.

<sup>1326</sup> « L'abeille », *op. cit.*, p. 139 (Nous soulignons).

<sup>1327</sup> *Ibid.*, p. 140.

« Il me semble que toi, tu enlèves, tu enlèves »<sup>1328</sup>

« Je ressens que tu tailles, et qu'il s'agit d'une taille directe »<sup>1329</sup>

« La langue est la pierre dans laquelle je creuse »<sup>1330</sup>, répond le poète, en précisant bien que donner des formes et modeler des volumes simples n'est pas suffisant. Réaliser « cette espèce d'écriture au burin »<sup>1331</sup>, c'est aussi aller vers le complexe et aller au plus loin dans cette forme :

« Une sculpture pour la forme, mais à travers cette forme, le poète va plus loin. Il y a de la sculpture en vue de... »<sup>1332</sup>

En vue de l'essence de l'objet, pourrions-nous dire puisque, effectivement, il s'agit de le dégager des représentations conventionnelles qui en obstruent la vue. Il s'agit d'un « exercice de l'absence » :

« [L'écriture de Guillevic n'est] pas dans un placage de l'homme sur la chose. Plutôt des exercices de l'absence : « Des roses / Qui ne pensent pas / A être des roses' »<sup>1333</sup>.

L'amplification fonctionne comme une traversée des sédiments qui se sont entassés sur l'objet au fur et à mesure de son histoire et de sa mise en langage.

En effet, l'amplification, par ses juxtapositions, rappelle que l'objet est fait tout autant de choses matérielles, perçues par le sujet, que de projections, de désirs, de textes et de cultures. L'amplification pose un univers de croyances et de mondes possibles qui peuvent tous avoir une valeur de vérité référentielle. Mais comme les énoncés se rencontrent et comme certains sont niés, ils ne sont pas tous pris en charge de manière égale et on a donc, dans le creusement, une dialectique entre les différents niveaux de l'objet. Les vocables lourds de la tradition sont présents, mais assumés avec distance, comme pour se détacher de leur poids. Le lieu commun de la ruche, par exemple, est accompagné d'une modalisation pour mieux en faire jouer la validité : « Si je suis informé, // Vous ne creusez guère vos nids, / Comme les guêpes le font. // Il vous faut des ruches [...] »<sup>1334</sup>. La modalité est souvent interrogative. L'abeille butine mais ceci est encore mis en question par une modélisation pour éviter que le poids des associations ne fasse écran au réel : « Entre la fleur et toi, / Je ne suis

<sup>1328</sup> *Du pays de la pierre, op. cit.*, p. 16.

<sup>1329</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1330</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1331</sup> *Choses parlées, op. cit.*, p. 39 : « Henri Michaux, celui des poètes vivants qui a peut-être le plus compté pour moi et que j'ai lu avec passion. Je l'ai découvert en 1929 dans *Ecuador*. Un grand moment, qui dure : sa façon de s'accrocher au réel, intérieur et extérieur mêlés inextricablement, et son langage dégraissé, cette espèce d'écriture au burin ... ».

<sup>1332</sup> *Ibid.*, p.

<sup>1333</sup> Henri Meschonnic, « Avec Guillevic », *Les Etats de la poétique, op. cit.*, p. 214.

<sup>1334</sup> « L'abeille », p. 142.

pas sûr // Que le contrat / Soit consensuel »<sup>1335</sup>. La présence de la négation, également, met à distance ce qui apparaît généralement comme une vérité. Le dire relatif à l'objet est de moins en moins prédicatif.

L'amplification noue et dénoue des points d'arrêts pour mieux faire jouer les représentations qui encombrant l'objet et derrière lesquelles souvent il s'efface. Elle est comme un sillon qui retourne le champ de la terre et qui procède à l'émoussement des représentations de l'habitude. Il s'agit de débarrasser la chose des strates de représentations qui se sont accumulées et qui encombrant la vue et c'est bien l'effet que produisent les répétitions et les retours. Ceux-ci ne relèvent pas de l'accumulation de détails mais, au contraire, d'une progression dans l'ascèse. La redite n'est autre qu'un retour qui rythme l'atteinte progressive du cœur de la chose. La force de la reprise pousse donc vers l'intérieur de l'être ; il ne s'agit pas d'une manœuvre redondante mais c'est, au contraire, l'aventure d'une écriture qui se déploie vers son centre. Il s'agit, dans l'amplification, d'aller au cœur de ce qui est antérieur aux représentations. L'écriture procède par ajouts perpétuels pour mieux aboutir à une simplification. La poésie de Guillevic détruit les images et les concepts par lesquels poètes et philosophes ont tenté de dire la représentation ou, plutôt, elle les reprend, les développe, les fait varier, les oppose, afin que la mise en évidence de leur insuffisance et de la fuite du langage qui en résulte puisse ouvrir un accès à ce qui exige d'être repensé. On peut parler d'un processus de dilution du sens qui a été préalablement constitué et de lutte contre ces illusions qui se répètent, illusions sur la supériorité de la raison et sur la place qu'occupe l'être humain dans l'univers, ou sur l'importance des individus et de leurs croyances par rapport aux territoires ou aux choses qu'ils se plaisent à appeler leurs. On peut aussi parler d'un processus de désagrégation puisque parler de l'abeille, « [...] Ce n'est pas nécessairement / Penser et dire // Ce qu'il semblait qu'on attendait [...] (E 176) ». L'amplification guillevicienne correspond bien à « la nécessité d'exclure les faux calculs de l'intellect qui gauchit et appauvrit la largeur inépuisable de ce qui est »<sup>1336</sup>. Elle ouvre à l'intérieur de l'être à la fois un et multiple et permet une traversée des sédiments conventionnels des analogies traditionnelles qui se jouent dans le langage. « Une affirmation et une présentation qui, à première vue, paraît objective et impartiale, manifeste son caractère volontairement ou involontairement tendancieux, quand on la confronte à d'autres témoignages, en sens opposé »<sup>1337</sup>. Il s'agit de prendre appui sur les différentes facettes de

<sup>1335</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1336</sup> Michael Brophy, « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>1337</sup> Chaïm Perelman, *Traité de l'argumentation*, *op. cit.*, p. 56.



l'expérience pour les dérouter progressivement et pour parvenir à des faces indépendantes de significations :

« Aller vers les choses, alors, ce ne pourra être que refuser l'immédiateté de leur contact illusoire, s'enfoncer dans le langage, briser sa croûte de routines mentales, de clichés, de discours pétrifiés [...], plonger dans le noir, gratter, fouiller, creuser »<sup>1338</sup>.

L'amplification fait ressentir l'impensé même de l'expérience qui peut émerger et se séparer du sens qu'on tend à lui imposer. Les concepts ne sont donc pas complètement absents, ce que constate d'ailleurs le poète lui-même :

« Je suis plus ruminant que penseur, mais il m'arrive de 'conceptualiser', jusqu'à un certain point, ce que j'ai longuement ruminé. »<sup>1339</sup>

Mais ceux-ci se confrontent jusqu'à aboutir à « un non-savoir » :

« A toute activité conceptualisante s'oppose la puissance affective d'un non-savoir porté à son comble »<sup>1340</sup>.

La contradiction des vers suivants n'est donc qu'apparente :

Moi, je suis simplement –  
Et je ne suis pas  
De ceux qui pensent<sup>1341</sup>.

Et on comprend mieux pourquoi les abeilles sont apostrophées de la sorte :

Espèce d'abstraction  
Qui fabriquez le miel [...] <sup>1342</sup>

« Abstraction » : voilà un terme qui n'est pas commun dans le lexique guillevicien. Il peut même surprendre chez ce poète dont le désir le plus profond est de rendre tout concret. Mais dans ce contexte d'évidement et de creusement dans les représentations pour nous dégager de nos représentations trop habituelles, il est logique que l'association des abeilles et du miel devienne une abstraction. En effet, le miel est la première idée qui vient quand on commence à s'intéresser à l'abeille. C'est logiquement sa première caractéristique : l'abeille est bien connue pour fabriquer du miel. Mais l'amplification a tellement fait jouer les représentations et a tellement creusé pour mettre à jour d'autres facettes de l'abeille, que le lecteur en a oublié celle-là. L'écriture de l'amplification a ouvert sur tant d'impensés que ce que nous avons en tête à la lecture première du titre, à savoir l'association entre le miel et les abeilles, a fini par perdre de son caractère d'évidence concrète et en est devenu abstrait<sup>1343</sup>. Chaïm Perelman

<sup>1338</sup> Jacques Ancet, « Recommencer », *L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 232.

<sup>1339</sup> *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1340</sup> *Idem*.

<sup>1341</sup> *Motifs*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1342</sup> « L'abeille », *op. cit.*, p. 149.

<sup>1343</sup> Cette question de l'abstraction a relativement peu été abordée par la critique. Nous renvoyons quand même à Jean Pierrot qui constate une ambiguïté et parle de la « réduction des réalités naturelles à de grandes entités

décrit d'ailleurs ce processus. Il le fait en inscrivant sa réflexion dans un contexte oratoire et en réduisant quelque peu l'amplification à la présentation d'une expérience, mais ses propos s'avèrent toutefois particulièrement éclairants dans le contexte de l'amplification chez Guillevic et permettent de mieux comprendre cette présence d'une « abstraction » :

« [...] l'effort de l'orateur est méritoire quand il obtient, grâce à son talent de présentation, que les événements qui, sans son intervention, auraient été négligés, viennent occuper le centre de notre attention : ce qui est présent, pour nous, se trouve à l'avant-plan de notre conscience et devient important. D'ailleurs, par un curieux effet psychologique, ce qui perd en importance devient, par le fait même, *abstrait*, presque inexistant. »<sup>1344</sup>

Le miel perd donc en importance et, effectivement, sa production devient une « abstraction ».

Si l'impératif du concret n'exclut pas l'abstraction, il ne met pas non plus de côté tout symbole. Comme le remarque Sara Arena, la poésie de Guillevic a pour priorité de rendre compte du niveau référentiel. Malgré tout, elle ajoute que, bien souvent, le niveau symbolique n'est pas exclu et qu'il coexiste même avec ce premier niveau. Ce qu'elle dit à propos du motif de la porte pourrait très bien être appliqué à l'abeille :

« Le niveau référentiel (le bois de la porte est évoqué à cause des signes du temps présents sur lui) et le niveau symbolique (engendré, il nous semble, par l'image du jardin clos comme domaine mystérieux à la lisière de quelque chose d'inconnu) coexistent d'ailleurs dans ces vers sans que le partage soit vraiment explicité »<sup>1345</sup>.

Effectivement, le symbole de souveraineté<sup>1346</sup> de l'abeille est présent : « C'est sans doute / Qu'il y a deux royaumes » (A 139). « Vous, / De droit divin, / Les abeilles [...] » (A 144). Le symbole chrétien de l'âme également : « Vos cantiques, / C'est seulement / Vos bruits d'ailes [...] » (A 145). On retrouve aussi le symbole de l'âme puisque, dans l'antiquité, l'abeille était supposée naître de la putréfaction d'un animal et, comme le serpent, pouvait sortir des cavités de la terre : « J'ai comme une idée / Que vous creusez des trous / Dans les trois dimensions // Et que c'est au-delà / Que vous vous préparez. » (A 144) ; « Cette obsession du gouffre, / Le frôlement du gouffre ? » (A 147). Elles peuvent aussi symboliser un axe qui relie la Terre au Ciel et sont censées travailler tant sur le plan temporel que sur le plan spirituel. Par leur vol,

---

presque abstraites » (Jean Pierrot, « Guillevic et l'univers naturel », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, p. 224). Nous renvoyons aussi à Pascal Rannou qui constate lui aussi de temps à autre l'apparition d' « une épure, [d']un dépouillement qui tend à l'abstraction » (Pascal Rannou, « Guillevic, poète breton ? », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, p. 380. Mais travail le plus complet sur cette question de l'abstraction est celui de Sara Arena (Sara Arena, *La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic*, edizioni Fiorini, coll. « La musa critica », Vérone, 2011).

<sup>1344</sup> Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, p. 58-59. Nous soulignons.

<sup>1345</sup> Sara Arena, « Représenter l'abstrait. Image du temps dans un poème d'*Exécutoire* », *Nu(e), op. cit.*, pp. 115-133.

<sup>1346</sup> Le miel est effectivement l'un des ingrédients de la boisson des dieux, l'hydromel. Ceci confère à l'insecte qui le conçoit le statut particulier qu'ont les créatures divines. Ce symbole de la souveraineté a été repris par l'Empire, aux références aux Mérovingiens. Napoléon a repris l'insecte butineur comme un des emblèmes de l'Empire.

elles symbolisent les âmes dans leur migration ou dans leur élévation ; ce dont témoignent bien les deux expressions suivantes : « Pour, comme vous, / Dessiner dans l'air / Des géométries variables, // Il n'y a personne. » (A 145). « Griffures / Sur l'azur. » (A154) Enfin, les plus récentes idées d'ordre et d'industrie ne sont pas complètement absentes non plus :

- « Je ne parle ici / Que des ouvrières. » (150)
- « Annonciatrice, / Tu fus // La première industrie / Etablie sur la terre » (153).
- « Eblouissantes besogneuses. » (154)
- « Si fortement / Programmée que tu sois [...] » (155).

Les différents symboles de l'abeille ne sont donc pas exclus mais ce n'est pas pour autant qu'il y a un symbolisme ; les symboles, effectivement, ne sont plus qu'un « réseau de sens » que le poète, dans cet évidemment vers le simple, dans cet approfondissement progressif du simple, « n'achève pas de défaire » :

« Je n'ai jamais cessé de voir le feu, je veux dire en esprit *mais non comme un symbole, immédiatement, comme un fait*. Autrement dit, s'il y a là symbolisme, je l'éprouve empiriquement, c'est un réseau de sens que je n'achève pas de défaire. »<sup>1347</sup>

On retrouve chez Guillevic, comme chez Bonnefoy, cette même possibilité d'un symbole à entendre en dehors du symbolisme. S'il est présent, il ne consiste plus en la pure expression d'une idée, ne s'évade pas dans un symbolisme qui serait honni mais, à force d'être vidé de ses idées, il finit par jouer le même rôle que le substantif, c'est-à-dire qu'il est capable de s'ajouter à un fait et qu'il n'exprime plus que ce qui a été empiriquement éprouvé, comme chez Bonnefoy :

« Unitaire, le symbole ne peut qu'échapper au dualisme symboliste. Son étymologie le dit assez ; mais pour Yves Bonnefoy lecteur de Baudelaire, il ne s'agit nullement de rassembler deux morceaux de langue entre eux, ou de signes (comme les tessons grecs qui permettaient d'assister aux assemblées) : mais d'ajouter un signe à un fait, un mot à une chose, le réel au langage. Parlant toujours du mot feu, et de ses proches, il ajoute : 'Il me semble [...] que ces grandes réalités méditables ont pour fonction, non de s'effacer dans un sens, mais de rassembler le réel, par la médiation des analogies infinies qui les réfléchissent dans les événements ou les choses, et aussi de rendre possible qu'il soit présent et vivant à l'occasion du plus simple feu. C'est de cette façon que les réalités élues par notre existence sensible peuvent se révéler un logos, une parole qui lie' »<sup>1348</sup>.

Ainsi, paradoxalement, confronter différents symboles aboutit à l'émergence de la chose ou de l'objet.

Effectivement, ce double mouvement d'amplification et de creusement atteint un effet de sens qui n'est pas de l'ordre de la signification mais de celui d'une évocation. Dans

<sup>1347</sup> Yves Bonnefoy, « Lettre à Howard L. Nostrand », citée par Patrick Née, *La rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, éd. Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2004, p. 75.

<sup>1348</sup> Patrick Née, citant Bonnefoy, *Lettre à Howard L. Nostrand*, in *La rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p.76.

l'amplification, les vers et les strophes qui se juxtaposent sont autant d'éliminations pour un ressourcement. Au lieu d'appliquer de la matière, l'écriture creuse en deçà, comme s'il s'agissait de dégager la chose d'un carcan de sédiments accumulés par l'histoire et par le langage. L'amplification équivaut à un processus de dilution du sens préalablement constitué, un processus de forage et de taillage, pour ouvrir un creux ou un vide, mais un vide paradoxalement chargé de plénitude, comme l'exprime bien la formule d'Octavio Paz :

« L'apprentissage ne consiste pas en une accumulation de connaissances, mais en l'affinement du corps et de l'esprit. La méditation ne nous apprend rien, si ce n'est l'oubli de tous les enseignements et le renoncement à toutes les connaissances. Au terme de ces épreuves, nous savons moins, mais nous sommes plus légers ; nous pouvons entreprendre le voyage et affronter le regard vertigineux du vide et de la vérité. Vertigineux en son immobilité, vide en sa plénitude. »<sup>1349</sup>

Et cet évidement n'ouvre pas seulement sur la matérialité de l'objet, mais sur son essence :

« [...] les objets ne sont pas [toujours] présentés seuls dans un cadre vide, sans aucune toile de fond, mais insérés dans un tableau qui circonscrit et dessine le moment : par rajouts successifs, pendant la lecture, le lecteur compose une image qui s'enrichit de détails [mais] le *paraître* de la description cède la place à l'*essence* des objets, qui coïncide, pour Guillevic, avec leur 'devoir', leur mission, c'est-à-dire leur tendance naturelle à agir d'une façon ou d'une autre : à occuper de l'espace, à s'élargir, à s'élever dans la verticale »<sup>1350</sup>

Dans cet évidement est en jeu l'être de la chose, qui n'est pas un concept ou une représentation, mais un « événement »<sup>1351</sup>. Ce que disent bien les premiers vers de « L'abeille » (« L'abeille / Emerge ») mais aussi ceux de « Mémoire de roses »<sup>1352</sup>, poème d'ailleurs dédié à Octavio Paz :

Ne cherche pas  
A déchiffrer  
Ce que tu vois là,

C'est tout un monde :  
C'est une rose.

L'amplification réalise donc l'image particulière de la sculpture du silence chez Guillevic. Atteindre les choses c'est atteindre et délimiter un objet qui, dans un premier temps, arrête. C'est, comme on l'a vu, atteindre une résistance salutaire. Mais la sculpture va toujours en deçà dans l'évidement pour que les choses, comme l'eau d'une source soudainement débroussaillée, puissent jaillir :

Creuser la terre  
Brasser les pierres  
Remuer l'humus avec des bras de géant.

<sup>1349</sup> Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, op. cit., p. 134.

<sup>1350</sup> Sara Arena, « De l'instant présent à la célébration de la présence : rôle de la description et illusion référentielle dans l'œuvre de Guillevic », *Guillevic Maintenant*, op. cit., p. 296.

<sup>1351</sup> Jean-Marie Gleize, « La figuration non figurative », *Poésie et figuration*, op. cit., p.198.

<sup>1352</sup> « Mémoire de roses », *Relier*, op. cit., pp. 637 à 652.

Pour trouver la source  
Claire, claire  
Qui rit comme une flûte.<sup>1353</sup>

« J'ai toujours cru qu'il fallait creuser, en soi, autour de soi, à l'aide de tout ce dont on dispose : son intelligence, sa raison, son sens critique, sa culture, aussi bien que cette faculté d'accueillir cette chose, ces choses qui montent de quelque noir, qui sourdent, qui jaillissent. »<sup>1354</sup>

On retrouve chez Yves Bonnefoy cette même métaphore artésienne de l'eau qui doit remonter du puits ou sourdre à nouveau des broussailles qui en dissimulaient l'accès :

« Remonter d'une absence – car toute signification, toute écriture, c'est de l'absence – à une présence, celle de telle chose ou tel être, peu importe, soudain dressé devant nous, en nous [...]. Jour enseveli que la poésie dégage comme la bêche sa source »<sup>1355</sup>.

« La poésie : désembroussailler tel mot auquel on a eu accès, par hasard : comme on entend tinter l'eau sous les gravats et les hautes herbes, après quoi on revient, et on dégage une source. [...] [E]t que l'eau délivrée remonte ! »<sup>1356</sup>

En effet, cette métaphore artésienne de l'eau qui remonte est aussi présente dans « L'abeille » :

J'imagine encore :

Je vous fais danser  
Au fond d'un puits mort  
Depuis longtemps.

L'eau monte,  
Vous expulse.  
[...] (A 148).

Ou dans ce poème d'ouverture du recueil *Le Chant* où le mouvement de retour à la source est associé à celui de l'ouverture et du retour à la lumière :

Le chant  
C'est comme l'eau d'un ruisseau  
Qui coule sur des galets,

Vers la source.

C'est la promesse  
De la source au soleil.<sup>1357</sup>

Ainsi, si la musique qui entraîne est refusée, c'est pour mieux retrouver un chant qui se construit dans la tension et dans un double mouvement paradoxal de rétention et d'élargissement. Et, en quelque sorte, on peut dire que l'amplification réalise une « esthétique

<sup>1353</sup> Guillevic, « Carnets de Charleville », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 131.

<sup>1354</sup> Guillevic, « Je ne suis pas surréaliste », *Permanence du surréalisme ?*, Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle, n°4, Klincksieck, Paris, 1975, p. 29.

<sup>1355</sup> Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris, 1992, p. 99.

<sup>1356</sup> Yves Bonnefoy, *Récits en rêve*, cité par Patrick Née, *La rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 77.

<sup>1357</sup> *Le chant*, op. cit., p. 323.

du vide », dans la mesure où « faire le vide » revient bien à « oublier tout savoir, perdre toute mémoire, accéder à cette pauvreté essentielle qui seule peut accueillir le pur jaillir de la présence »<sup>1358</sup> :

«[Une] instabilité de la signification engendre le sentiment de l'objet vivant qui échappe sans cesse aux réifications du langage »<sup>1359</sup>.

L'amplification permet au poème de référer au monde non en étiquetant ses possibilités, mais « en tant qu'il s'y produit quelque chose »<sup>1360</sup>. L'effet de sens de l'amplification est de l'ordre d'une évocation et non d'une signification, contrairement à ce qui se produit dans la description. Comme l'explique Octavio Paz, le poème « évoque » l'objet et ne le décrit plus :

« Au cours du processus descriptif, la totalité de l'objet s'est perdue peu à peu. Au début, la chaise ne fut que forme, plus tard une certaine espèce de bois et à la fin pure signification [...] : la chaise est un objet qui sert à s'asseoir. [Au contraire] [l]e poème ne décrit pas la chaise : il la pose en face de nous. Comme dans le moment de la perception, la chaise nous est donnée avec toutes ses qualités contraires et avec, au sommet, la signification. Ainsi l'image reproduit le moment de la perception et contraint le lecteur à susciter au-dedans de lui-même l'objet un jour perçu. Le vers, la phrase-rythme, évoque, ressuscite, éveille, recrée. Ou comme disait Machado : il ne représente pas, il présente. Il recrée, redonne vie à notre expérience du réel. »<sup>1361</sup>

Ainsi, puisque les figures sont dessaisies de la langue de la représentation, le monde n'est pas tant reflété ou prolongé dans le poème que porté à paraître dans une parole qui le ranime. Il ne s'agit pas pour autant de saisir ou de figer l'abeille. La multiplication des notations entraîne un tremblement. La présence s'effectue en dehors de tout mouvement de possession. La saisie du réel qui émerge ne saurait être confondue avec une captation mais implique un don de soi et un échange. Ce volume en mouvement, empli de vie et de vibrations, « à la fois dur comme une pierre et sensible comme une pâquerette »<sup>1362</sup> est comme l'oiseau qui « tout à coup [...] est là, dans ta main, et tu ne vas pas la refermer, tu ne vas pas prendre l'oiseau, bien au contraire, l'oiseau te réchauffe »<sup>1363</sup>. Il n'est pas question de posséder « comme cela bêtement dans ses mains et [de l]' arrêter tout comme une chose... »<sup>1364</sup>. Comme l'oiseau, l'abeille reste « [u]n mouvement que l'on ne peut pas s'approprier. Une forme [d'] inatteignable [...] »<sup>1365</sup>.

<sup>1358</sup> Jacques Ancet, « Recommencer », *L'Expérience Guillevic*, op. cit., p. 234.

<sup>1359</sup> Laurence Bougault, « Répétitions, rythmes lexicaux et *poiesis* intramondaine du monde dans 'De l'Hiver' de Guillevic », *Guillevic et la langue*, op. cit., p. 89.

<sup>1360</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, 1990, p. 32.

<sup>1361</sup> Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, op. cit., p. 142.

<sup>1362</sup> *Du pays de la pierre*, op. cit., p. 28.

<sup>1363</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1365</sup> *Ibid.*, p. 77.

### C. Aux origines de la langue et du réel

L'objet peut dès lors émerger dans ce qu'il a de plus originel. Ces différentes rencontres s'associent pour creuser vers une origine qui menace de se perdre. L'amplification part à la recherche de ces paroles essentielles et antérieures et à ces impressions premières qui se sont enfouies dans le langage. L'amplification progresse par successions et par superposition de couches pour mieux évider l'objet des différentes strates de représentation dont il est chargé. Il s'agit de retrouver l'essence de la chose avant les découpages arbitraires que la langue et que l'histoire a fait subir à l'objet. Il s'agit de pouvoir enfin regarder l'abeille comme si c'était « la première fois »<sup>1366</sup>. Il s'agit d'aller au-delà des couches surajoutées et d'atteindre la première simplicité de ce réel, de ce réel antérieur et immémorial si cher à celui qui se disait toujours « homme de la préhistoire » :

« Ce n'est sûrement pas une simple boutade quand je dis que je suis un homme de la préhistoire. Je vis plus dans les éléments qu'en société. »<sup>1367</sup>

« Je l'ai dit, je suis un homme de la préhistoire. Je vis dans la préhistoire. »<sup>1368</sup>

Il s'agit d'atteindre une origine :

Ainsi, donc  
Plus par l'écriture tu creuses,

A travers le noir,  
Le clair des espaces,  
Leurs imbrications,  
Plus tu t'enfonces

Et plus tu débouches  
Sur de l'ouvert

Pour un temps réconcilié

En présence de son origine  
Ressuscitée.<sup>1369</sup>

Et cette logique événementielle qui vaut pour l'objet vaut aussi pour le langage. Il s'agit de retrouver une essentialité d'avant les mots, une réalité en quelque sorte préverbale qui a été voilée par des strates de représentations approximatives. Dans l'amplification, on touche aux traces primitives de l'*arché* enfouies sous le signifiant. Avant même que je parle de ceci ou de cela, le langage a déjà parlé. L'amplification met à l'épreuve ces strates de langage pour retrouver une dimension originelle et entraîne un rebroussement du langage vers des

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1367</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 42.

<sup>1368</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 52.

<sup>1369</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 168.

significations plus originaires. « [Le poète] doit creuser le visible et l'invisible pour retrouver les mots d'une parole disparue et pour la mettre au jour »<sup>1370</sup> :

« [...] il retrouve sans cesse ces images primordiales et – pour parler encore comme Eluard – ces 'premières paroles' qui font sa langue. Parce qu'elles y sont solidement ancrées, paisiblement enfouies, mais toujours prêtes à jaillir comme d'un puits artésien, depuis l'origine, depuis l'enfance, depuis la Bretagne, depuis Carnac, depuis les noces de la terre et de l'eau. »<sup>1371</sup>

L'amplification s'attache à donner voix à ce qui n'a encore pris corps, ni dans les habitudes du monde, ni dans les routines du langage et elle permet en parallèle à la parole poétique de se faire *in statu nascendi*. C'est aussi l'écriture qui dit son aventure dans le « pays noir où se forment les sources » :

« En vérité / Tu es à la recherche de la source, // Celle où tu serais toi-même / En tout ce qui existe // Celle où chacun serait le tout / Et toi-même au centre, / Ce centre qui est la source. // Etre soi-même / Qui se fond dans les autres / Sans s'oublier // Et couler, source, / Dans la source. »<sup>1372</sup>.

On peut donc parler d'une anabase, d'un retour qui est aussi celui vers les profondeurs de la langue et d'un rebroussement du langage vers des significations plus originaires, tant pour l'objet que pour la langue<sup>1373</sup> :

« La remise en débat de la forme de la langue me ramène à son moment 'originaire' : celui où, supposément, elle s'affrontait à un monde neuf et encore innommé, celui où elle opposait au surgissement événementiel la monumentalité de ses symboles 'premiers' »<sup>1374</sup>.

Il s'agit de retrouver une réalité d'avant les mots, une réalité préverbale qui a été voilée par des représentations approximatives. En même temps qu'il s'y dit quelque chose, en l'occurrence l'origine de l'abeille, c'est aussi « la possibilité même de dire [qui] est reprise et fondée à neuf »<sup>1375</sup>. Dans l'amplification, ce n'est pas seulement une mise en œuvre de la langue ou une réalisation de ses possibilités, mais elle est « aussi retremnée à son origine, restaurée dans une puissance première d'appréhension, reforgée en des signes neufs »<sup>1376</sup>. L'amplification fonctionne en quelque sorte comme le figural tel que le définit Laurent Jenny :

« Le figural [...] contraint à reconsidérer la forme même de la langue (son découpage en signes, ses règles combinatoires), il nous ramène à une décision 'première' sur la

<sup>1370</sup> Monique W. Labidoire, « Une écriture du creusement vers la source », *op. cit.*, p. 24.

<sup>1371</sup> Raymond Jean, « Instantané n°1 », *Choses parlées, op. cit.*, p. 17.

<sup>1372</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 136.

<sup>1373</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 183 : « Comme si j'étais un carrier et que je creusais dans une falaise à pic – cette falaise étant à la fois le langage et la chose ».

<sup>1374</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière, op. cit.*, p. 28.

<sup>1375</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>1376</sup> *Ibid.*, p. 22.



---

forme de cette langue, il nous en représente le moment d'émergence et d'arbitraire ». <sup>1377</sup>

Une « re-présentation » de la langue, une présentation nouvelle, neuve originelle, dit l'émergence de l'abeille :

« Le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que l'origine se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue. » <sup>1378</sup>

Dans l'amplification, le figural est donc moins représentatif que « re-présentatif ». Il ne représente pas tant imitativement quelque chose du monde qu'il ne le re-présente en le présentant à neuf dans une forme de langue neuve elle aussi. L'amplification ramène à une « décision originaire » sur la forme de la langue. Et cette décision « originaire » ne se prend pas dans l'arbitraire, ce n'est pas une invention à partir de rien. Il faut plutôt y voir une reprise et un déplacement des formes reçues, une redistribution de valeurs, une stylisation de données plastiques inexploitées par la langue mais caractéristiques de sa forme propre. En somme, l'amplification ouvre sur le « fond » des choses. Celui-ci, comme nous l'avons vu, a dans un premier temps une valeur matérielle élémentaire puisqu'il rejoint la terre. Mais dans ce processus d'amplification, de confrontation et de creusement, il apparaît aussi comme un espace intérieur obscur situé derrière la diversité des masques et des apparences. Celui-ci échappe à la connaissance pour revêtir une valeur psychique et subliminale. Pour le sujet : « la [...] subversion de la géométrie-géographie-égologie ancienne, est ce qui *permet* de produire le retour au radicalement subjectif, enfoui, refoulé » <sup>1379</sup> :

« Inutile de signaler que ces résurrections ne sont pas seulement celles de notre expérience quotidienne, mais celles de notre vie la plus obscure et la plus reculée. Le poème nous remet en mémoire ce que nous avons oublié : ce que réellement nous sommes. » <sup>1380</sup>

Ce mouvement de creusement permet aussi de retrouver une forme d'atemporalité de l'objet :

Je te regarde,  
Abeille.

C'est encore  
La première fois

Et c'est comme si  
Tu berçais le monde. (A 146)

---

<sup>1377</sup> *Idem.*

<sup>1378</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1379</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 223.

<sup>1380</sup> Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, op. cit., p. 142.

En effet, ce retour à l'origine est à la fois au-delà de tous les temps et à la fois dans leur croisement. Dans le fond des choses s'inscrit une dimension temporelle particulière. L'amplification ouvre vers le préhistorique et vers l'immémorial, c'est-à-dire vers ce passé immémorial :

Va, obéis, abeille,  
On ne sait pas à quoi,

Probablement  
Ordonné par la nuit,

Celle d'avant nos nuits.

celui de « [...] la nuit, // Celle d'avant nos nuits »<sup>1381</sup> qui précède toute figure et toute mise en langage, mais le fond des choses est aussi une ouverture vers le futur. Au fond de l'objet s'affirment donc simultanément deux déterminations temporelles : ce qui préexiste et ce qui contient en même temps le futur. C'est donc trouver un temps qui apparaît comme riche de possibilités, une temporalité idéale, voire une durée idéale, qui s'envisage autrement que par son caractère fini et qui n'est pas appréhendée en fonction de ses bornes ou de sa fin, mais comme un point à partir duquel on s'étend. On retrouve un temps qui n'est plus vécu comme un acheminement vers un point final mais comme un rayonnement à partir d'une origine. C'est rencontrer un royaume sphérique qui se passe de « chronographe » :

Combien de temps  
Durent nos épousailles  
Et leurs répétitions ?

Quand l'union  
En est là,

Qui donc  
Déclencherait le chronographe ?

Il faut  
En venir au point

Où l'on ne sait plus  
Ni début ni fin.<sup>1382</sup>

C'est un temps qui échappe à la flèche du temps puisque « La direction / C'est tout autour, partout »<sup>1383</sup>. Les possibilités s'ouvrent en se soustrayant à l'unique direction du sens commun. Dans cette temporalité, effectivement, on s'affranchit des coupures arbitraires que l'homme a l'habitude d'ériger artificiellement dès qu'il est question du temps pour mieux le

<sup>1381</sup> « L'abeille », *op. cit.*, p. 140.

<sup>1382</sup> *Possibles futurs*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>1383</sup> *Paroi*, *op. cit.*, p. 92.

diviser et donc, par là, le réduire. C'est retrouver un « temps sans fraction »<sup>1384</sup> qui annule toute forme d'enfermement ainsi que l'angoissante sensation de se trouver « devant cette paroi, [et de ressentir] comment la tragédie de la condition humaine est d'être enfermé dans des évidences »<sup>1385</sup>. Ce temps se dégage du poids du quantifiable de cette vie « [...] Avec un terme, // Comme un loyer, / Comme un trimestre, // Dont meurt un pin, / Dont meurt un homme [...] »<sup>1386</sup>. Ce temps qui parvient à rayonner dans les profondeurs du langage n'est pas celui des horloges. Ce royaume se passe de chronographe pour « en venir au point / Où l'on se sait plus / Ni début ni fin » et se construit comme ce « chaudron troué » et ouvert à l'infini qui oppose la force de l'inaccompli à celle du « cadastre » :

Il y a plus de temps

Dans un chaudron troué,  
Gagné par les orties,

Ou touché du soleil  
Dans la cuisine égale

Que sur la route  
Et les cadastres.<sup>1387</sup>

Ce n'est pas un futur borné qui apparaît mais une perspective ouverte à l'infini des possibles<sup>1388</sup> ce qui fait que le verbe mûrir peut éclipser son cousin homophonique « mourir » :

Un chant  
Laisse deviner

Des hectares de blé  
Sur le point de mûrir.<sup>1389</sup>

Dès lors, vivre n'est plus synonyme de mourir. On retrouve du temps neuf et du temps ancien ainsi qu'une possibilité de recommencement. Dans ce temps ouvert par le creusement de l'écriture, se croisent en effet tous types de temps :

Du temps pourra venir  
Pour occuper la sphère

Pleine de tous les temps  
Vécus, accumulés,

Et de ce temps tenu  
Au moment que tu parles.<sup>1390</sup>

<sup>1384</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 47.

<sup>1385</sup> *Du pays de la pierre, op. cit.*, p. 92.

<sup>1386</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 24.

<sup>1387</sup> *Exécutoire, op. cit.*, p. 166.

<sup>1388</sup> Le futur n'est plus envisagé en fonction de sa fin mais en fonction de ses possibles, comme le souligne bien le pluriel du titre *Possibles futurs*.

<sup>1389</sup> *Le Chant, op. cit.*, p. 370.

<sup>1390</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 128.

Et il s'agit toujours de « Faire de chaque jour la naissance du monde »<sup>1391</sup>. Et de « Vivre l'autour de nous comme si c'était la première fois »<sup>1392</sup>. C'est donc vivre « un temps réconcilié » « [...] car / En présence de son origine / Ressuscitée ». Atteindre les sources profondes du langage donne au poème la force de « continuer même le révolu »<sup>1393</sup> et d'inaccomplir le temps. On passe d'une durée-étendue à une durée-richesse, pour emprunter les formules de Bachelard dans *La dialectique de la durée*. Ainsi, dans le creusement, le poème accède à un temps variable en nuance et en direction, un temps imprévisible et neuf, tangible, riche et fruitif que l'on peut déguster : « [...] suçoter le monde minute après minute / Comme l'horloge avale le temps / Mais toi, tu dégustais »<sup>1394</sup>. C'est un temps de délectation qui touche à la « durée-qualité » de Bergson, celle que « la conscience atteint immédiatement » avant que le temps ne soit traduit en quantité par l'esprit humain. Dans ces profondeurs du langage, « nous ne mesurons plus alors la durée, mais nous la sentons » dans une « multiplicité qualitative »<sup>1395</sup>. Revit « l'aspect infiniment mobile de nos perceptions et sensations »<sup>1396</sup> que l'image solidifiée du temps habituellement resserre, réfracte et réduit dans les représentations qui se substituent à la réalité. Et ce temps n'est pas un temps qui est perçu à travers le regard distancié de l'analyste. C'est un temps vécu de l'intérieur :

J'ai vécu dans la fleur.<sup>1397</sup>

N'essayez surtout pas  
De me faire sortir  
De la tulipe.

Je m'y suis établi,  
Son temps me convient.<sup>1398</sup>

La perception de cette durée passe par un mouvement simultané de présence et d'oubli de soi :

Vous planeriez le temps  
Du vertige assuré. (A 146)

On retrouve ainsi une autre « [...] façon [...] / D'habiter le temps » (A 139). La présence de l'objet est donc aussi une présence au temps.

<sup>1391</sup> *Présent, op. cit.*, p. 128.

<sup>1392</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>1393</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage, op. cit.*, p. 88 : « Le poème continue même le révolu ».

<sup>1394</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 76.

<sup>1395</sup> Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. Skira, Genève, 1945, p. 103.

<sup>1396</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>1397</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 57.

<sup>1398</sup> *Maintenant, op. cit.*, p. 165.

Ainsi, l'amplification ne se réduit pas à l'accumulation de diverses facettes et ne retombe pas dans les théories de la substitution de la figure au réel. C'est l'inverse puisque, au contraire, elle ménage une ouverture à ce que l'objet a d'originel. Dire le monde en profondeur dans l'amplification c'est, permettre en creux, l'émergence d'une dimension originelle. De plus, dans ce creux et dans cet évidement successif, le poème retrouve la possibilité de la totalité de l'objet. Celui-ci a été diffracté pour mieux pouvoir en creux ressurgir entier et plein dans cette dimension originelle. L'écriture a beau confronter les détails, elle reste une quête de la totalité d'un objet qui, dans l'évidement de ce centre, peut enfin surgir dans toute son intégrité et dans toute son intégralité. La diffraction initiale de l'objet débouche paradoxalement sur son recentrement. L'amplification guillevicienne tend donc à s'inverser en congérie, figure que définit Chaïm Perelman de la sorte :

« Cette figure pour développer un sujet a reçu, dans la théorie rhétorique, le nom d'amplification. Il s'agit d'une figure de rhétorique qui utilise, en vue de créer la présence, la division d'un tout en ses parties.

[...]

Dans une autre figure, la congérie, on commence par énumérer les parties et l'on termine par une synthèse. »<sup>1399</sup>

L'amplification guillevicienne ouvre donc sur la possibilité d'une totalité de l'abeille, en bref, sur son « Œdipe ». Ce dernier mot du poème, lui aussi, peut surprendre les lecteurs. Mais il s'explique dans ce contexte de quête d'une totalité profonde dans l'amplification. En effet, dans tout le poème, l'abeille a été diffractée et déclinée en identités multiples. Celles-ci se sont confronté les unes avec les autres pour mieux atteindre une intégrité et une intégralité. L'identité de l'abeille a été décuplée et sa quête se conclut avec le mot « Œdipe ». Or, qu'est-ce qu'un Œdipe, si ce n'est un complexe ? Et qu'est-ce qu'un complexe si ce n'est, comme nous le dit le Robert, en plus d'être « l'ensemble des traits personnels », « un ensemble perçu globalement sans analyse de ses parties composantes » ? L'amplification vise donc la possibilité de l'identité essentielle et entière de l'objet dans son mouvement creusement. Et si l'abeille apparaît dans sa totalité, c'est aussi parce que l'écriture de l'amplification, faite de circularité et de reprises, la remet dans son ordre, dans ses « labyrinthes »<sup>1400</sup> ou dans son « royaume »<sup>1401</sup>. Multiplier les points de vue et les points de détails, c'est aussi la remettre dans le réseau de contiguïté qui lui est propre. L'amplification reconstruit une contiguïté dans laquelle l'abeille trouve toute sa place. Elle sépare et isole l'abeille, fait jaillir la possibilité de son origine profonde mais la replace également dans un ensemble fait de relations de simultanéité et de continuité. L'abeille est tour à tour envisagée dans sa proximité avec

<sup>1399</sup> Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>1400</sup> « L'abeille », *op. cit.*, p. 140.

<sup>1401</sup> *Ibid.*, p. 139 : « C'est sans doute / Qu'il y a deux royaumes [...] ».

« l'hirondelle » qui, comme elle, est « tout appliquée / A son devoir »<sup>1402</sup>. Elle apparaît aussi dans une relation simultanée avec « la lavande » : « La lavande et toi, / Je comprends ». Elle n'est pas non plus sans lien avec le « papillon » : « Entre le papillon et toi, / Quels rapports ? »<sup>1403</sup>. L'abeille n'émerge pas en dehors de l'ensemble global dans lequel elle s'inscrit et sans lequel elle ne serait plus vivante. Ce n'est pas celle du dictionnaire ou de l'encyclopédie. Elle est remise dans son ordre et dans son monde. Connaissant l'esprit rigoureux de Guillevic, on comprend que les répétitions et les diverses notations qui constituent les strophes et le poème ne sont pas un désordre du discours, mais un autre ordre, paradoxal, plus à même de retrouver un ordre préexistant, celui de l'abeille et de son « [...] monde // Tangentiel au nôtre / Ou l'englobant »<sup>1404</sup>, celui de ses « géométries variables »<sup>1405</sup>. Les procédés de reprise propres à l'amplification et à sa progression, qui n'est plus linéaire ni logique, sont des procédés intégrants et dynamiques qui ouvrent au souffle de la vie de l'abeille. Dans l'amplification, l'abeille vit en poésie. L'élan de l'amplification l'inscrit dans le rythme de la vie et du monde. A la différence d'une signification limitée à la représentation, le champ de l'évocation est ouvert, non limitatif et variable. Dès lors, c'est un être incarné qui peut émerger et non seulement une idée, un concept ou une représentation bien éloignés de la chose vivante et sensible. Le rythme de l'amplification tente de construire l'ordre même de l'abeille. Ces procédés de reprise ouvrent sur un ordre véritable, organique et non logique.

L'amplification correspond donc à cet idéal d'une parole sans cesse commençante et sans cesse renouvelée qui atteint le cœur des choses et qui n'enferme pas son objet mais qui reste toujours fixée sur un centre. Elle ouvre sur ce rapport de plénitude tant recherché avec le monde, sur un mode qui n'est pas celui de la nostalgie mais de la joie des retrouvailles ; elle permet d'atteindre cette possibilité de fête, de noces ou de « réel épousé » :

« 'Nous avons besoin de trouver la fête' (C, 143), dit Guillevic : cette fête de l'accomplissement, elle n'aura lieu qu'en un en-avant de nous, dans une extase de l'avec, du réel épousé, dans l'utopie d'une conjonction qui nous approfondisse, dans le 'rêve d'être ensemble / A pénétrer le lieu / Fait de l'autre et de soi / Confondus dans l'approche / Et dans la découverte' (S 96) »<sup>1406</sup>

L'amplification offre donc la possibilité d'un contact d'ordre fusionnel avec le monde :

« Il faut toujours creuser plus profond pour fusionner avec le monde ».<sup>1407</sup>

<sup>1402</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>1404</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>1405</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>1406</sup> Jean-Pierre Richard, « Guillevic », *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 242.

<sup>1407</sup> Monique W. Labidoire, « Une écriture du creusement vers la source », in *Lectures de Guillevic*, op. cit., p. 23.

Que viens-tu faire, poème,  
Dans le royaume ?

Je viens pour approfondir  
Le silence,

Pour t'emmener au plus pur de lui,  
Là où il te fait vivre

L'espérance que le monde  
A de son avenir, là

Où il trouve  
Ce que tu attends de lui et de toi :

La fusion.<sup>1408</sup>

Le poète sculpte dans les mots en vue d'une ouverture à l'émergence de l'objet et cette émergence est aussi le moment de la possibilité d'un contact authentique et d'une présence du monde ; non plus une présence de surface, une présence matérielle, comme celle que nous avons définie dans notre deuxième partie, mais une présence essentielle ou profonde. La qualité de la présence évolue donc au fur et à mesure de la progression de l'œuvre.

---

<sup>1408</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 192.

## Chapitre 2. L'ellipse généralisée

### A. L'ellipse et la présence profonde

#### a) L'ellipse et la présence

Guillevic déclare que l'ellipse lui est « consubstantielle »<sup>1409</sup>. C'est la seule figure qu'il revendique, sans doute parce que, contrairement à la métaphore qui écarte du réel, l'ellipse non seulement produit un mouvement réflexif de retour au monde mais ouvre aussi le poème sur les profondeurs de celui-ci et participe de ce travail exploratoire :

« Les poètes assiègent leur réalité avec des mots. On nous a appris, au XIX<sup>e</sup> siècle, à claquer au-dessus d'elle, des voiles en plein ciel. [...] Or, vous nourrissez les mots dans nos citernes profondes »<sup>1410</sup>.

Et ce mouvement de creusement lié à l'ellipse a bien été souligné par les analyses stylistiques de l'œuvre. Pascal Rannou constate qu'elle a partie liée avec ce qu'il définit comme la démarche sous-réaliste du poète<sup>1411</sup> et Jérôme Hennebert remarque qu'elle perturbe la référence. Elle entraîne le poème à « traque[r] la réalité dans ce qu'elle a d'impossible [...] ce que Maurice Blanchot appelle quant à lui la 'présence fuyante' du quotidien, son 'indétermination', son 'indifférence' » :

« L'indétermination et l'ellipse sont cultivées dans le style pour révéler l'étrangeté du quotidien »<sup>1412</sup>

A la suite de Jean Pierrot<sup>1413</sup>, ces deux auteurs montrent que l'ellipse conduit le poème à interroger la profondeur des choses. La parole est certes d'un seul tenant ce qui ne l'empêche pas néanmoins d'être ouverte. Et cette ouverture passe notamment par l'ellipse qui est cultivée pour révéler cette étrangeté profonde des objets les plus quotidiens. Elle est un accès à l'inconnu qu'ils recèlent. Elle engage à « [...] ne pas appréhender le monde par son aspect rationnel, mais de biais, en l'enveloppant du mystère qu'il contient »<sup>1414</sup>. Un trou est formé, ou plutôt une sorte de béance, qui incite le regard à s'enfoncer dans l'objet décrit, et dans ses profondeurs. Guillevic ne se contente pas d'une vision rétinienne des choses et du monde. Pour percevoir l'identité de l'objet, il tâche de voir ce qui, en lui, se présente comme son

<sup>1409</sup> *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 58 : « Si les titres de ces recueils comportent plusieurs mots, c'est le signe de la tombé dans le discours. L'ellipse m'est consubstantielle, je l'avais trahie ».

<sup>1410</sup> Max Jacob, *L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>1411</sup> Pascal Rannou, « Guillevic, sous réaliste ? », *Guillevic et la langue*, *op. cit.*, pp.52 à 57 pour les analyses de l'ellipse.

<sup>1412</sup> Jérôme Hennebert, « Ecrire la disponibilité : ellipse et indétermination dans *Etier* », *Guillevic et la langue*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>1413</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, *op. cit.*, p. 246 et p. 248.

<sup>1414</sup> Pascal Rannou, « Guillevic, sous-réaliste ? », *Guillevic et la langue*, *op. cit.*, p. 57.



envers, comme ses autres faces, c'est-à-dire celles qui ne se présentent pas ordinairement à notre regard. L'intelligence perceptive a la faculté de dépasser constamment le simple donné, et de diriger sans cesse le regard vers un nouvel horizon d'indétermination. L'ellipse cerne un espace dans le poème qui, bien que nettement déterminé et circonscrit, recèle pourtant un infini :

Je ne t'ai pas cherchée  
Dans l'infini.

Je t'ai cernée  
Dans le fini  
Qui creuse en lui

Vers plus que lui,  
Egal à lui.<sup>1415</sup>

Toute l'étrangeté de ces objets pourtant si coutumiers au regard devient alors perceptible :

Feuille  
Entre les feuilles.

Anonyme  
Jusqu'ici.

Végétale.  
Tremble par l'intérieur.<sup>1416</sup>

C'est le cas quand l'ellipse est sémantique :

L'hiver est lourd des morts  
Largués par les saisons  
Tout au long de l'année,

Lesté des morts menés  
S'englober dans les soutes  
Qu'il traîne sur les fonds.

Ces morts que nous sentons  
Monter, édulcorés,  
De l'un à l'autre gris.<sup>1417</sup>

Ici, chaque segment soulève des doutes chez le lecteur : que sont ces « soutes », au cinquième vers ? Les tombes ? On peut comprendre que l'hiver, dernière saison de l'année, invite au bilan ; on compte les êtres disparus. Guillevic n'utilise pas ici de modalisateurs d'incertitude, mais pose comme indiscutable une assertion qui frôle le fantastique, ce qui instaure le doute. L'ellipse sémantique vise à ne pas appréhender le monde par son aspect rationnel, mais de biais, en l'enveloppant du mystère qu'il contient. Et même quand l'ellipse est syntaxique, il en est de même :

Si la feuille –

<sup>1415</sup> *Trouées, op. cit.*, p. 19.

<sup>1416</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1417</sup> *Etier, op. cit.*, p. 161.

Il ne s'agit pas  
De savoir.<sup>1418</sup>

Ici, la proposition négative après le tiret suspend l'énoncé du premier vers. La phrase est amorcée par une subordonnée hypothétique, mais un « Il » impersonnel fait bifurquer la phrase et supprime l'expression d'une proposition principale, ou d'une apodose, comme le lecteur l'attend. L'emploi du tiret souligne la rupture de la construction. La parole est en quelque sorte cassée et brisée. C'est comme si la rupture syntaxique était ici le signe d'une incertitude sur ce qu'est la feuille et le poème procède par à-coups et suggestions. Ainsi, que ce soit en étant liée à l'omission d'un mot, à la syntaxe, ou encore à la typographie (avec la présence de tirets, par exemple, ou du retour à la ligne) elle construit dans le poème un seuil au-delà duquel se déploie un inconnu qu'elle signale, et ouvre à la profondeur de ces objets qui appellent et qui voudraient se manifester au-delà de cette surface à laquelle le regard généralement s'arrête :

Vous qui ne voyez de moi  
Que ma surface,

Pensez que j'ai cette profondeur  
Qui me rassure  
Et parfois m'exalte.

Dès lors, l'ellipse devient un allié pour sonder les objets et ce qu'ils ont d'impénétrable :

Je parle à partir  
Des bords d'un impénétrable

Où j'ai des alliés,  
Je crois.<sup>1419</sup>

Et si cette ouverture est possible, si l'on a le sentiment d'une vertigineuse incertitude sur ces choses pourtant si habituelles, c'est parce que l'ellipse oblige à se départir de l'utilisation habituelle du langage ou, pour le dire autrement, elle rompt avec une utilisation discursive. Ce vide, ou ce creux, est avant tout une vacance dans le langage qui résiste aux flux des discours environnants et qui les interrompt. Un espace est cerné, non seulement dans le tourbillon du monde et des choses, mais aussi dans celui des discours :

Détrompe-toi : je sais  
Que ce n'est pas facile  
D'avoir ton équilibre,

Avec cette pression  
En chacun de tes points  
D'un extérieur informe,

Toi qui n'as pas en toi

<sup>1418</sup> *Etier, op. cit.*, p. 30.

<sup>1419</sup> *Requis, op. cit.*, p. 149.

De lieu où t'appuyer,

Tiraillée que tu es  
Sur ton parcours entier

Entre deux centres qui s'ignorent  
Ou qui s'en veulent.<sup>1420</sup>

Créer ainsi un silence dans le poème qui est aussi une attente, revient à quitter un schéma linéaire pour faire progresser l'écriture à partir d'un point de focalisation. L'ellipse rompt avec un discours plein et prévient par avance tout autant la tentation à la description que les discours logiques qui joignent systématiquement un thème à un prédicat et qui ne savent pas appréhender l'objet autrement qu'en disant quelque chose sur lui ou en le définissant. Au contraire, l'ellipse réduit à zéro cette tentation de construire un discours qui dépasserait le réel en lui surimposant une signification pré-établie. Elle franchit leurs limites et crée un espace qui annule les schémas déjà éprouvés, et ce, avec « audace » :

L'audace

De donner à nos corps

[Comme à tout corps]

Ce que nous savions  
Plus béant

Que n'importe  
Quelle définition.<sup>1421</sup>

En résistant aux discours stéréotypés et aux discours sociaux, ainsi qu'en échappant à la logique de la détermination, l'ellipse construit une brèche dans le réseau du sens pour faire ressentir l'impensé même de l'expérience. Il est sans doute impossible de renouveler le dit de la chose tout comme il est impossible de renouveler le signifiant. Mais, avec l'ellipse, le dire de la chose est renouvelé, c'est-à-dire sa signifiante<sup>1422</sup>.

Ainsi, l'ellipse chez Guillevic est à percevoir comme la conjonction paradoxale d'une addition et d'une soustraction. Le poète sait bien que si l'on ne voit pas un objet et si celui-ci reste dans l'insignifiante, c'est parce qu'il est effacé sous l'ensemble des représentations mentales ou affectives que l'on a de lui et qui sont liées au signifié :

Cet entrelacs  
De pensées, de rêves,  
De vues, de visions,  
De souvenirs, d'aspirations,

<sup>1420</sup> « ellipse », *Euclidiennes*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>1421</sup> *Trouées*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>1422</sup> Jérôme Hennebert, « Ecrire la disponibilité : ellipse et indétermination dans *Etier* », *op. cit.*, p. 229.

Qui occupe tes loisirs  
Et souvent te pèse,

Cet entrelacs,  
Le poème l'écarte,  
Le chasse  
Au profit d'un centre

Où tu trouves l'espace  
Pour tes dimensions.<sup>1423</sup>

L'ellipse ne prétend pas complètement annuler ces significations mais propose une expérience neuve et inédite de l'objet puisque, en elle, ses différentes représentations peuvent se conjoindre et se confondre, mais en restant potentielles, et sans que l'une d'elles ne soit définitivement prise en charge par l'énonciation. Et si le poids de l'intellect n'est pas assumé, il en est de même pour la charge affective de l'ellipse. En effet, traditionnellement et depuis l'époque classique où elle a été assimilée au langage des passions, on a l'habitude de dire que l'ellipse est liée à la manifestation d'une affectivité. C'est le cas également chez Guillevic. Ce qui résulte de cette suspension du sens peut bien être de l'ordre de l'affectivité. Le poète sait bien que, même si le sujet reste en retrait et même si l'ellipse est un bon moyen de nier les détours d'un lyrisme trop envahissant, il a malgré tout conscience de leur poids, et la vérité de l'objet n'est pas séparable de tout affect. Il est impossible de nier celui-ci totalement. Mais, dans l'ellipse, il n'a pas la priorité et il reste un possible parmi d'autres qui ne saurait se surimposer ; ce qui fait que le champ des possibles est ouvert ; les équivalences traditionnelles sont troublées et elles ne sont en aucun cas assumées de manière autoritaire par l'énonciation. L'objet présente ainsi de multiples facettes sans qu'aucune d'elles ne soit privilégiée. Sa réalité est une somme.

Ainsi, les poèmes sont en eux-mêmes comme des vides paradoxalement pleins et des silences habités qui appellent le regard et où celui-ci se noie en quête de ces horizons profonds. Ils sont une brèche entre le lisible et le visible, entre ce que les mots nous donnent à lire et ce qu'ils nous donnent à voir. Et l'effet est plus envoûtant encore lorsque le poème frôle le minimalisme et que, troué d'ellipses, il bascule majoritairement du côté du visible :

« Très touché de votre envoi et de votre dédicace. « Exécutoire » est sur ma table depuis quelques jours. Je le prends, le reprends, je ne le ferme que pour sentir en moi le cheminement de tel poème. Vous avez un art merveilleux pour les raccourcis. On songe à une poésie chinoise mais nullement décorative et qui en quelques vers ouvre la porte des échos et des résonances infinies [...]. »<sup>1424</sup>

<sup>1423</sup> *Art poétique*, op. cit., p. 220.

<sup>1424</sup> Jules Supervielle, « Lettre », *L'expérience Guillevic*, op. cit., p. 181.

En prolongeant ce parallèle avec la poésie chinoise et à la suite de Colette Guedj<sup>1425</sup> qui dissocie l'aspect visuel et pictural d'un poème de toute envergure ornementale, on pourrait aussi rapprocher ce blanc de l'ellipse de la pensée du neutre chez les bouddhistes, laquelle, pas plus que le blanc chez Guillevic, n'est une qualité négative. Le neutre est en effet cet état d'esprit que rien ne vient encore actualiser et qui est, de ce fait, riche de tous les possibles. C'est une forme du « non agir » bien plus efficace que son contraire, traditionnellement confondu d'ailleurs avec une certaine forme d'activité qui relève trop souvent de la dépense inutile. Il ne s'agit pas de s'économiser (rien n'est plus éloigné à l'idée de la vie que de vouloir s'épargner) mais bien plutôt de se mettre dans un état de réceptivité tel que tout peut advenir : n'attendre rien mais s'attendre à tout ; de même, chez Guillevic, ce qui est en jeu dans l'ellipse est un excès d'attention qui permet de retrouver une inattention qui est à définir comme une disponibilité. Cette disponibilité est dépourvue de toute visée objectivante et, puisqu'elle libère des aspects trop connus des choses, elle accueille ce qui, de manière imminente, peut surgir contre toute attente. Et la philosophie bouddhiste va plus loin encore en faisant l'éloge insolite d'une vertu qui n'est pas réputée positive qui est celle de la fadeur. Et il nous semble que ce concept n'est pas sans analogie avec le blanc dans la poésie de Guillevic. La fadeur, en effet, selon le *Traité des capacités humaines* de Liu Shao, n'est pas synonyme d'insipide, pas plus que le blanc ne saurait être l'équivalent du vide ou du rien, car elle est riche de toutes les saveurs qui co-existent en elle virtuellement sans jamais s'exclure, l'acide, le sucré, l'amer, le salé, le sucré, et, en ce sens elle est proche de la plénitude puisque, dès que l'une de ces saveurs entre en action, elle élimine évidemment toutes les autres et relève alors de la perte et de la privation. Traditionnellement, comme nous l'avons dit précédemment, la rhétorique est attachée à ses « couleurs ». Or, le blanc de l'ellipse, chez Guillevic, peut être entendu comme une « couleur » idéale qui réunit toutes les autres. De même, si le brin d'herbe est assez superbe pour un grand rendez-vous, c'est sans doute parce qu'il condense les potentialités de toutes les autres fleurs. Mais, également, ce qu'il est très intéressant de constater, c'est que, chez Guillevic, l'ellipse se présente aussi comme une conjonction de soustractions puisque, en se confrontant les unes les autres et puisqu' aucune d'entre elle n'est assumée de manière prioritaire, les différentes « couleurs », les différentes représentations et les différentes significations qu'ouvre l'ellipse, s'annulent aussi les unes les autres. Et c'est ainsi que l'ellipse introduit l'inconnu et l'inexprimable qui relèvent du bon mystère. Accumuler la possibilité des différents discours sur l'objet revient à les nier et à

<sup>1425</sup> Colette Guedj, « Notes sur le blanc dans la poésie contemporaine », *Le rythme dans la poésie et les arts, Interrogation philosophique et réalité artistique*, textes réunis et présentés par Béatrice Bonhomme et Micéala Symington, éd. Honoré Champion, Paris, 2005. pp. 209-213.

ouvrir le langage sur une dimension originelle. Avec l'ellipse, c'est comme si la parole se débarrassait de tout ce que le langage contient de préétabli pour retrouver une dimension première ou antérieure à tout usage :

Une de tes voix  
Me vient

De ces eaux traversées  
Avant le temps de la parole.<sup>1426</sup>

L'ellipse correspond donc à un désir de retournement du langage sur lui-même et permet, si l'on peut dire, d'aller vers le fond, de désarticuler la langue, d'y rétrograder, même, pour arriver à son *a priori*, c'est-à-dire à la condition de possibilité de tout sens, à cette épaisseur de langue d'un seul tenant d'avant les dichotomies liées au signe et en avant de la connaissance et d'une appréhension intellectualisée du monde et des choses. C'est dans ce retournement du langage que le mystère de l'objet peut être senti :

Je sens  
Que j'ai une origine  
Dont je ne sais rien  
Ou presque – <sup>1427</sup>

Nous avons dit précédemment que l'ellipse était à interpréter comme le refus d'une conception déviationniste de la rhétorique. Comme elle est souvent considérée comme le signe d'un langage enfantin, nous avons constaté que son emploi relevait de la volonté du poète de bien montrer que la poésie n'est pas à considérer comme une langue qui s'écarte du langage ordinaire et de la vie. Nous comprenons ici que renouer avec le côté enfantin<sup>1428</sup> dont est porteur l'ellipse n'est pas seulement une provocation. Retrouver ce qui appartient au langage de l'enfance<sup>1429</sup> revient à voir la chose comme si nos perceptions n'avaient reçu aucune influence extérieure, et à redécouvrir le monde comme si nous renaissions en même temps que lui ; c'est bien pressentir une dimension originelle de l'objet, avant que la langue ne s'en soit emparé et ne l'ait chargé du poids des différentes représentations. On est donc bien au-delà de l'emploi classique de l'ellipse qui, même si elle reposait sur la suppression d'un mot, postulait malgré tout, en arrière-plan, un développement adéquat et normal de la phrase

<sup>1426</sup> *Trouées, op. cit.*, p. 113.

<sup>1427</sup> *Motifs, op. cit.*, p. 173.

<sup>1428</sup> Jean-Claude Masson, « Guillevic ou le Traité de l'être-au-monde », *Notes Guillevic Notes, op. cit.*, p. 10 : « Ancien inspecteur de l'Économie nationale, avec derrière lui une longue carrière au ministère des Finances, Guillevic était un poète-enfant de quatre-vingt-cinq ans. Comme l'enfant, le poète pressent plus qu'il ne saisit; comme le poète, l'enfant devine plus que ne comprend l'adulte. Depuis Novalis et Chatterton, l'image du poète-enfant hante l'horizon de la poésie moderne; elle se fond avec le mythe Rimbaud et culmine à l'époque surréaliste, avec l'intronisation d'une Gisèle Prassinos, par exemple, qui incarnait les trois vertus cardinales du mouvement : poète- femme-enfant »<sup>1428</sup>.

<sup>1429</sup> *Présent, op. cit.*, p. 80 : « Etre poète / C'est garder ses dix ans / Tout en faisant sienne / La langue des autres / Et tout le noir / Qu'ils transportent / Sans le savoir ».

et donc une relation non moins adéquate, normale et habituelle du discours à un objet, ce que résumait bien Fontanier :

« L'ellipse consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurités ni incertitude »<sup>1430</sup>.

Chez Guillevic, bien au contraire, il n'est pas question de suppléer ce qui a été supprimé puisque l'ellipse violente nos représentations et nos présupposés pour au contraire ouvrir de manière intense sur l'impensé de l'expérience. Elle nous contraint à dépasser la représentation et à penser ce que l'on pourrait nommer, comme le faisait Schelling, *das Unvordenkliche*, c'est-à-dire un imprévisible, ce qui existe, purement et simplement, et que l'on ne saurait circonscrire à l'avance dans un sens et qui est rebelle aux lois de la connaissance. Ainsi, cette « trouée » du poème qu'est l'ellipse est bien « La réception, / L'accueil tacite. // Et cette espèce de repos / Qui sait y faire / En matière d'exploration »<sup>1431</sup>.

Le silence de l'ellipse n'est donc plus de l'ordre du manque mais de la possibilité. Il propose une disponibilité essentielle à ce qui vit. Du fait de l'ellipse, l'arbre se donne à voir dans sa singularité mais aussi dans sa totalité. Il émerge et s'impose sans aucun détail comme s'impose n'importe quel élément dans l'immédiateté de la perception. Il est l'arbre totalement et instantanément. La totalité de l'expérience de l'arbre est restituée dans son immédiateté. La nudité de l'ellipse permet à l'objet d'exister totalement sans être voilé sous des connotations qui lui sont étrangères. Il n'est pas question d'excéder l'objet mais de viser à maintenir la totalité de celui-ci. Une des fonctions du poète est donc d'éclairer, de mettre en lumière les objets, c'est-à-dire de les montrer dans la multiplicité de leurs aspects :

« L'ellipse ne correspond pas alors à un silence choisi sur tel ou tel aspect, mais à la nécessité de restituer l'objet poétique dans sa totalité ».<sup>1432</sup>

L'ellipse confronte donc le lecteur à la totalité de l'objet dans toute son immédiateté ce qui fait que nous rejoignons la position de Muriel Tenne qui en fait, chez Guillevic, une figure de la « non-pensée » :

« - l'ellipse, en tant que figure de la 'non-pensée', s'impose donc à l'analyse dans le cadre d'une réflexion sur poésie et silence »<sup>1433</sup>.

C'est que, dans l'ellipse guillevicienne, il est plus question d'atteindre une bonne qualité de présence et d'expérience que de tout enfermer dans un sens. Plus que sur la signification du

<sup>1430</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 305.

<sup>1431</sup> *Trouées*, op. cit., p. 96.

<sup>1432</sup> Muriel Tenne, « Poésie et silence chez René Char et Eugène Guillevic », *Centenaire lyrique, René Char, Eugène Guillevic*, sous la direction de Constantin Grigorut et Elena-Brandusa Steiciuc, *Otago French Notes, Cahiers d'études littéraires françaises de l'université d'Otago*, Dunedin, New Zealand, 2008, p. 167.

<sup>1433</sup> *Idem*.

monde, elle ouvre sur sa présence totale et immédiate. Et c'est en cela qu'elle participe d'un rapport plein au réel. C'est quand la médiation du langage est limitée que la présence maximale est possible. Et ce non pas parce que, dans l'ellipse, le langage est transparent. Paradoxalement, c'est sans doute le lieu où il l'est le moins puisque, comme nous venons de le voir, l'ellipse est le lieu de la surcharge et de l'accumulation. C'est en elle que se présente le maximum de significations et de représentations. Mais c'est parce que cette accumulation fonctionne de manière soustractive puisque, si ces différentes significations, représentations, concepts ou symboles se réunissent, c'est pour mieux se confronter et s'éliminer. Et c'est dans cet évident que le réel peut rejaillir, non seulement dans toute sa totalité, mais surtout dans une dimension neuve et originelle.

#### b) L'ellipse ne fait pas sens

Ainsi, nous nous sommes considérablement éloignée des positions de Jean Pierrot, de Pascal Rannou et de Jérôme Hennebert ainsi que de leurs postulats. En effet, ceux-ci partaient du principe que l'ellipse est une figure porteuse de sens et que c'est en elle que se joue au mieux la signification. Jean Pierrot la lit comme l'endroit du poème où se jouent une saturation et une maximalisation du sens :

« Et dès lors le poète est celui qui, mieux que tout autre utilisateur du langage, demeure sensible [...] à cette richesse de signification dont [les mots] sont porteurs, dont ils se sont peu à peu chargés.

Mais cette richesse latente des mots a besoin, pour se déployer, d'un minimum d'espace, de même qu'un chant a besoin d'espace pour atteindre sa pleine résonance. Cet espace, ce champ de résonance, c'est celui qu'apporteront la pause dans la scansion de chaque vers, au cours de la récitation du poème, et, à la lecture, la présence du blanc de la page qui environne le texte imprimé. C'est pourquoi Guillevic définira volontiers le travail du poète comme mariage de la parole et du silence, jeu du plein et du vide. C'est en ce sens qu'il affirmera, de façon apparemment paradoxale, que ce vide qui entoure, auditivement et visuellement, le mot, est aussi utile que le mot lui-même :

D'où l'importance pour lui, nous allons le voir, d'une technique de l'ellipse et de la concision qui donne toute sa chance à ce vide et à ce silence non pas mortels mais au contraire nutritifs. »<sup>1434</sup>

Et, pour lui, si l'ellipse est consubstantielle à Guillevic, c'est parce que c'est elle qui supporte le sens :

« Dans le détail de l'écriture, cette volonté de brièveté se traduit par le privilège accordé à une figure, l'ellipse, qui lui est, déclare-t-il 'consubstantielle'; une figure qui en un sens constitue l'exact inverse de la métaphore : non point délai, façon plus ornée et plus détournée de suggérer une réalité, mais au contraire réduction au minimum de la matière verbale chargée de supporter le sens »<sup>1435</sup>.

<sup>1434</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 231.

<sup>1435</sup> Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, op. cit., p. 234.



De même, Jérôme Hennebert part du principe que le poème de Guillevic « impliqu[e] le lecteur dans la double recherche d'un sens littéral et figuré »<sup>1436</sup>. Pour lui, l'enjeu de l'écriture discrète et lapidaire de Guillevic reste de l'ordre de la signification :

« Ecrire sans développer, c'est répéter la question ontologique soulevée par la rose : que signifie le monde que je perçois au-delà des apparences du quotidien ? »<sup>1437</sup>

Il constate bien que « la parole poétique refuse la représentation au profit de la présentation brusque et spontanée de la réalité »<sup>1438</sup> mais ramène malgré tout l'ellipse dans les rets de la litote :

« Puisque l'ellipse implique davantage le lecteur dans une réflexion sur la création, qu'elle réintroduit de la spontanéité et de la curiosité dans l'écriture, elle condense l'expression sans fausse pudeur et participe d'une esthétique de la litote »<sup>1439</sup>.

Litote qui, rappelons-le consiste à dire moins pour signifier plus. Et Jérôme Hennebert conclut son parcours sur ce même postulat de la recherche d'un sens et d'une signification pour Guillevic :

« [...] la voix de Guillevic est bien celle d'un passeur ou d'un porteur – une voix qui, par et avec nous lecteurs, *déchiffre les signes du monde*, et ses silences »<sup>1440</sup>.

Ainsi, ces analyses ne nous semblent pas mettre l'accent sur la spécificité du poème de Guillevic où le silence, qui accueille le réel, tout à la fois dans sa simple présence et dans sa plénitude, rompt avec toute forme de discours, puisque celui-ci suppose en effet une organisation qui dépasse le réel en tant que présence, et qui oublie sa profondeur, pour au contraire lui imposer une direction de réponse et une solution préétablie qui font perdre à l'objet son pouvoir d'être là, unique, dans une relation d'immédiateté. Le silence de l'ellipse témoigne au contraire du refus de se contenter de la simplification et du dépassement inhérents à toute forme de discours. Il annule les schémas éprouvés pour mieux créer cette « vacance » à partir de laquelle la connaissance du monde, qui consiste aussi en sa présence, pourra se développer sans *a priori* et sans se confondre avec un discours réducteur. Certes, dans l'ellipse sont ravivées toutes les potentialités des mots. En isolant les mots des relations dans lesquelles ils trouvent habituellement leur valeur, l'ellipse leur confère une multiplicité de sens. Mais ces sens se confrontent et s'annulent ce qui fait que l'effet principal de l'ellipse, chez Guillevic, n'est plus de l'ordre du sens mais de la présence. La révélation est peut-être

<sup>1436</sup> Jérôme Hennebert, « Ecrire la disponibilité : ellipse et indétermination dans *Etier* », *Guillevic et la langue*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>1437</sup> *Ibid.*, p. 229. Nous soulignons.

<sup>1438</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>1439</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>1440</sup> *Ibid.*, p. 230. Nous soulignons.

espérée. Mais elle est au futur et toujours repoussée pour mieux laisser place, dans le silence, à la présence :

Je fore,  
Je creuse.

Je fore  
Dans le silence

Ou plutôt  
Dans du silence,

Celui qu'en moi  
Je fais.

Et je fore, je creuse  
Vers plus de silence,

Vers le grand,  
Le total silence en ma vie

Où le monde, je l'espère,  
Me révélera quelque chose de lui.<sup>1441</sup>

C'est le silence  
[...]  
Il m'ouvre sur une porte  
Sur un espace de calme

Où s'éclaire la présence  
Indispensable.<sup>1442</sup>

Il n'est plus tant question de signification que de force de langage. Dans le vide se joue la « puissance » du langage :

[...]  
Le poème fait toucher  
Le vide  
Qui le borde.

Ce vide plus fort,  
Plus dominateur  
Que lui.

Si bien  
Que c'est sa présence  
A la lisière

Qui donne sa puissance  
Au poème  
Dans ses limites.<sup>1443</sup>

<sup>1441</sup> *Possibles futurs*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>1443</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p. 251.

Ces analyses placent donc l'ellipse dans une relation paradigmatique avec la figure de rhétorique qui cherche à pallier les faiblesses de la langue. Ces analyses ne mettent pas l'accent sur la force de l'ellipse, sa capacité de présence totale et immédiate de l'objet, mais réduisent sa fonction (certes, c'est déjà beaucoup mais ce n'est pas l'essentiel, chez Guillevic) à celle de la rémunération du défaut des langues qui a pu concerner, dans son histoire, tout autant la pauvreté du lexique, que la faiblesse de la liaison entre le son et le sens, ou encore l'ordre des mots imposé par la syntaxe ; ce que résume Roland Barthes avec l'exemple de Mallarmé, qu'il considère celui pour qui « l'écriture, ou la littérature, ou la poésie, ça sert à compléter la langue » :

« La langue, telle qu'elle est décrite par le lexique et la grammaire, c'est quelque chose qui a des lacunes considérables, où le sujet sent qu'il ne peut pas s'exprimer à travers les moyens assez pauvres, syntaxiques ou lexicaux, que la langue lui donne, et d'autre part, comme je l'ai en effet dit souvent, la langue oblige à parler d'une certaine façon et empêche de parler d'une autre ». <sup>1444</sup>

Ces analyses ne font que réintégrer l'ellipse dans le parcours traditionnel de la figure. Effectivement dans l'histoire de la rhétorique, on justifie le développement des figures du fait de ce défaut des langues. Les figures de rhétorique en sont la conséquence. Et cette question de cette poétique du défaut des langues est ancienne. Le discours sur la disette de la langue apparaît déjà chez Cicéron qui reprochait à sa langue de ne pas être aussi riche et aussi fertile en inventions que la langue grecque. Il constatait qu'elle souffrait d'une pauvreté comparée et qu'elle manquait de termes pour nommer, par exemple, dans le domaine agricole, le bourgeon de la vigne <sup>1445</sup>. La nécessité de la figure était due à cette volonté de nommer les choses dans toutes leurs distinctions et dans toutes leurs spécificités. Cette nécessité de pallier les manques de la langue pour dire les choses dans toute leur richesse constituait notamment l'origine de la métaphore :

« Le dernier groupe, le troisième, celui des métaphores, a un domaine très vaste. Il a sa naissance à la nécessité, sous la contrainte du besoin et de la pauvreté, puis l'agrément l'étendit. [...] ces métaphores sont des espèces d'emprunts, grâce auxquels nous prenons ailleurs ce qui nous manque. » <sup>1446</sup>

Chez Cicéron et chez Quintilien, la fonction des tropes n'est pas seulement de donner plus d'éclat, elle est surtout de suppléer les manques de la langue en permettant de nommer plus précisément et avec plus de nuances. Et envisager l'ellipse dans une fonction de recherche de

<sup>1444</sup> Roland Barthes, « Entretien au *French Review* », *Œuvres complètes*, t. V., Seuil, Paris, 2002, p. 739.

<sup>1445</sup> Le dix-huitième siècle, qui propose aussi un discours sur le défaut des langues et qui constate que les nuances manquent dans la langue, s'est intéressé à ce défaut de la langue latine.

Diderot, à l'article « Langue » de *l'Encyclopédie* : « La langue grecque est infiniment plus étendue et plus expressive que la latine ; elle a une multitude de termes qui ont une empreinte évidente de l'Onomatopée ; une infinité de notions qui ont des signes en cette langue n'en ont point en latin ».

<sup>1446</sup> Cicéron, *De l'Orateur*, Livre III, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Ed. Belles-Lettres, Paris, 1930, p. 61.

signification serait une réponse à cette question, à savoir : comment surmonter cet obstacle de la pauvreté des moyens d'expression ? Au trope, c'est substituer le silence qui, paradoxalement, en se situant dans l'espace du poème et en ouvrant sur la profondeur et l'infini, est ce qui rémunérerait le défaut des langues.

La rhétorique classique soulève encore ce discours du défaut des langues et le relie aussi à la figure de rhétorique. Pour Bernard Lamy, les figures ne sont pas des productions spontanées mais des artifices par lesquels on peut dire et présenter les choses de la manière la plus juste et la plus appropriée. Bernard Lamy, on l'a vu, reste dans l'idée que ce que l'on dit correspond à un tableau que l'on a dans l'esprit. Il s'agit pour lui d'exprimer les nuances infinies et imprévisibles de l'esprit humain réputé plus fécond que les langues dans lesquelles il se matérialise, se faisant « chair ». Le défaut des langues, qu'il ne dramatise pas, serait la conséquence de la fécondité de l'esprit humain qui refléterait l'esprit divin. Il pousse les hommes à perfectionner l'écriture pour qu'elle s'ajuste au mieux aux « tableaux dans l'esprit ». Il justifie et rend nécessaire la figure qui seule peut rendre compte des différentes faces d'une même chose :

« Il n'y a point de langue assez riche et assez abondante pour fournir des termes capables d'exprimer toutes les différentes faces sous lesquelles l'esprit peut se présenter une même chose. Il faut avoir recours à de certaines façons de parler qu'on appelle tropes, dont on explique ici la nature et l'invention »<sup>1447</sup>.

Quand on veut faire preuve d'exactitude dans le langage, quand on veut faire preuve d'« un grand discernement »<sup>1448</sup> et dire les choses de manière adéquate, on regrette nécessairement que les langues ne soient pas plus riches :

« Celui qui fait attention à ce défaut [insérer « dans [le] discours cent choses qui sont contraires [au] dessein » ; ne pas être exact], et qui tâche de l'éviter, trouve stériles les langues les plus fécondes. Ainsi pour exprimer exactement ce qu'il pense, il est obligé de se servir de cette adresse dont on use quand ne sachant pas le nom propre de celui que l'on veut indiquer, on le fait par des signes et par des circonstances qui sont tellement attachées à sa personne, que ces signes et ces circonstances excitent l'idée qu'on n'a pu signifier par un nom propre. »<sup>1449</sup>

« La fécondité de l'esprit des hommes est si grande, qu'ils trouvent stériles les langues les plus fécondes. Ils tournent les choses en tant de manières, ils se les représentent sous tant de faces différentes, qu'ils ne trouvent point de termes pour toutes les diverses formes de leurs pensées. »<sup>1450</sup>

Or, si l'on considère que, chez Guillevic, c'est dans le silence que le « discernement » est le plus grand et que c'est en étant isolé dans sa marge de blanc que le mot peut au mieux rayonner, figure de rhétorique et ellipse se situeraient alors dans une relation paradigmatique

<sup>1447</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 196.

<sup>1448</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>1450</sup> *Ibid.*, p. 196.

et, en somme, chez Guillevic, le blanc et le silence, tout comme le trope chez Du Marsais, « enrichi[raient] une langue en multipliant l'usage d'un même mot »<sup>1451</sup>. L'invention du trope reste liée à la nécessité de donner à la langue les moyens de rendre compte du champ de l'expérience et, chez Guillevic, ce serait le silence qui remplirait cette fonction. Ainsi, les analyses de Jérôme Hennebert et de Pascal Rannou présupposent que l'ellipse, comme la figure, rémunère le défaut des langues. Ce qui est beaucoup. Mais, pour nous, ce n'est pas assez reconnaître sa force événementielle.

### c) Une ellipse « consubstantielle »

Et puis, dire, comme le fait Jérôme Hennebert, que l'écriture elliptique amène à se demander ce que signifie le monde et supposer que le silence de l'ellipse pourrait être transformé en un discours explicatif revient aussi, à nos yeux, à ne pas reconnaître à quel point l'ellipse est fondamentale et « consubstantielle ». Sous-entendre que l'on pourrait supposer à l'ellipse un discours explicatif revient à l'envisager comme substituable et isolable. C'est oublier à quel point elle est « consubstantielle » au poème et fondamentale, c'est-à-dire à quel point elle participe elle aussi de sa structure profonde. Alors que, pour Guillevic, la métaphore est de l'ordre de l'ajout, l'ellipse participe au contraire de cette logique intégrative du texte et du poétique, au sens où Benveniste opposait les constituants aux intégrants dans *Les niveaux de l'analyse linguistique*<sup>1452</sup>. Du fait de son vide, l'ellipse est difficilement isolable. Elle ne peut être perçue comme un superflu ou comme un ornement. « Consubstantielle », elle ne peut être dissociée de ce bloc qu'est le poème. Ne se définissant pas par addition de mots, elle atteint cet idéal d'intégration des « expressions » que préconisait déjà le pseudo-Longin. (Même si celui-ci tenait ses propos dans le cadre d'une analyse du sublime et même s'il s'agissait pour lui de résoudre cette question centrale de l'articulation de l'effet que vise à produire le sublime dans le discours, ses propos restent intéressants pour comprendre pourquoi Guillevic préconise l'ellipse contre la métaphore). Selon Longin, le poème est à son plus haut degré au moment où, « enserrées » et assemblées « dans le discours, comme dans un corps », les figures ne sont plus perceptibles en elles-mêmes et n'attirent plus l'attention pour elles-mêmes :

« Dans le discours, comme dans le corps, ce qui fait surtout la grandeur, c'est l'assemblage des membres ; retranché d'un autre, chacun n'a par lui-même rien de remarquable ; réunis tous ensemble, ils constituent un organisme parfait. Il en est de même des expressions élevées : isolées les unes des autres et dispersées çà et là elles

<sup>1451</sup> Du Marsais, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion, coll. Critique, Paris, 1988, p. 77.

<sup>1452</sup> Dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, coll. Tel, 1966.

emportent avec elles et dissocient le sublime ; mais si, grâce à leur assemblage, elles ne forment qu'un corps, et qu'elles soient en outre enserrées dans les liens de l'harmonie, elles deviennent sonores par le tour même de la phrase. »<sup>1453</sup>

La métaphore était trop visible. L'ellipse, au contraire, et ce d'autant plus qu'on ne peut lui substituer un discours explicatif, est logée au cœur du poème. Revendiquer l'ellipse, c'est refuser une rhétorique qui est du côté du discontinu et au contraire rechercher cette rhétorique que décrit très bien Paulhan de manière imagée en opposant le « mammifère » classique au « crustacé » des romantiques. Guillevic recherche en quelque sorte la possibilité d'une rhétorique qui se présenterait comme le « squelette d'un mammifère » et non comme « le carapace d'un crustacé », c'est-à-dire une rhétorique qui ne se verrait pas, qui ne serait pas comme celle de « Théophile Gautier, [qui la ] porte au-dehors comme un homard »<sup>1454</sup> mais qui ressemblerait plutôt à celle de l'œuvre classique, qui « est libre de nous offrir des événements, des passions, les choses mêmes », contrairement à « l'œuvre romantique » qui ne nous les « montre jamais que mêlées d'opinions et de moyens : en bref, de littérature »<sup>1455</sup>. La revendication de l'ellipse participe de cette volonté de faire que le poème ne soit plus composé de constituants immédiatement détachables. L'ellipse relève d'une logique du continu et non d'une pensée du superflu ou de la dissociation du poème en plusieurs parties ou en plusieurs niveaux de discours. L'ellipse n'est pas isolable, elle ne peut être ramenée dans le domaine de la langue et elle prouve sa capacité à réellement relever d'un « état premier du dire » ; ce qui fait que, s'il y a rhétorique, chez Guillevic, celle-ci ne peut plus être considérée comme un « processus secondaire » :

« Avec 'rhétorique' il s'agirait, c'est ainsi qu'on l'entend, d'un processus secondaire, d'une instance de procédés qui tordent le discours, non d'un état premier du dire. »<sup>1456</sup>

C'est donc toute une pratique rhétorique qui devient caduque ; ce principe qui consistait à « isoler des figures » :

« La rhétorique, par exemple, isole des figures, qu'elle réfère à la langue [...] »<sup>1457</sup>.

Cette rhétorique qui servait de pierre de touche à de nombreux traités et sur laquelle, par exemple, Antoine Albalat fondait sa démarche. Pour lui, « [l'analyse littéraire] [devait] tendre à la décomposition-même du talent et des moyens d'exécution »<sup>1458</sup> :

<sup>1453</sup> Longin, *Du sublime*, op. cit., p. 56-57.

<sup>1454</sup> Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terre dans les lettres*, op. cit., p. 159 : « Ainsi dirait-on encore que le support de l'œuvre, le système de l'expression – et si l'on aime mieux la rhétorique (au sens courant du mot) – se trouve en Maintenance dissimulé, comme le squelette d'un mammifère [...]. Théophile Gautier le porte au-dehors, comme un homard. Mais Racine au-dedans, comme un taureau. L'œuvre classique est libre de nous offrir des événements, des passions, les choses mêmes. »

<sup>1455</sup> *Ibid.*, p. 159-160.

<sup>1456</sup> Michel Deguy, « Rhétorique et Poétique : variations », *Rhétoriques fin de siècle*, op. cit., p. 247.

<sup>1457</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 61.

« Décomposer ces procédés, les extraire des auteurs célèbres et en montrer l'application : tel est le but de ce livre »<sup>1459</sup>.

« L'imitation consiste à transporter et à exploiter dans son propre style les images, les idées ou les expressions d'un autre style. »<sup>1460</sup>

On comprend donc pourquoi Guillevic reprochait au théoricien de privilégier la forme au fond. Au contraire, chez Guillevic, les figures ne sont plus aussi aisément détachables. On ne peut plus séparer la langue de son fonctionnement dans l'œuvre, ce qui fait que la rhétorique ne se résume plus à cet « esprit de classification »<sup>1461</sup> que l'œuvre d'Antoine Albalat illustre bien, qui, de manière générale, accompagne l'histoire de la notion, et qui s'est surtout accentué à partir du moment où la rhétorique s'est vue réduite à ses figures :

« Tout au long de son histoire, elle fut toujours menacée par un souci grammatical excessif, par une attention à la langue au détriment de son fonctionnement en situation [...].  
Pendant longtemps, [...] la rhétorique a été dénoncée pour son goût de la taxinomie excessive »<sup>1462</sup>.

L'ellipse, de même que les figures d'analogie, ne sont plus détachables. La rhétorique ne peut plus se résumer à la pratique d'une liste ni à cette analyse des figures qui conduit à une technique d'échantillonnage en disposant « ahistoriquement, atextuellement ses exemples en fonction d'une idée générale, d'un thème »<sup>1463</sup>. Les figures sont présentes, chez Guillevic, mais elles n'offrent pas de prise à cette « rhétorique [qui] ne connaît que la langue », à cette rhétorique telle que la définit Henri Meschonnic :

« C'est que la rhétorique ne connaît que la langue. Elle procède constitutivement par une abstraction du sujet qui s'est énoncé. Elle ne connaît que l'énoncé. Pas l'énonciation, qui est la présence et l'activité de l'énonciateur dans son langage. Pas le discours. Ni le texte. D'un poème elle ne connaît que des vers. Ou des figures. Souvent un seul vers. Parfois un hémistiche lui suffit. Une figure. Comme si le poème était dans le vers ou dans les vers, dans les figures, et pas les figures et les vers dans le poème. L'exemple est son élément. C'est dire que la rhétorique opère par isolement, et réduction. C'est une variété de modélisme. Prenez n'importe quel texte, il suffit d'en prélever une séquence, la plus courte possible, et vous avez à la fois la rhétorique, et la transformation du texte en rhétorique, du discours en langue. »<sup>1464</sup>

C'est à partir du moment où on peut le moins les détacher de l'œuvre pour les insérer dans une liste que les figures disent au mieux le monde.

Une des mutations principales que subit la rhétorique, chez Guillevic, est donc d'échapper à un de ses penchants qui consiste, non seulement à séparer le fond de la forme,

<sup>1458</sup> Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, op. cit., p. 4.

<sup>1459</sup> *Ibid.*, « préface », p. VIII.

<sup>1460</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1461</sup> Joëlle Gardes-Tamine, *La rhétorique*, op. cit., p. 20.

<sup>1462</sup> *Idem.*

<sup>1463</sup> Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 437.

<sup>1464</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 82.

mais au-delà, à isoler les figures pour les ramener dans le domaine de la langue. Elles ne sont plus un surplus isolable mais ont, au contraire, un rôle dynamique qui favorise leur interpénétration avec les notions de simplicité et d'authenticité. Elles s'incorporent au sein de ces exigences d'authenticité et de simplicité. Elles amènent donc la rhétorique à ne plus se situer du côté de l'extérieur et de l'inessentiel, de l'extrinsèque, du supplémentaire ou du superfétatoire. Les figures ne relèvent plus de la décoration linguistique mais visent à atteindre l'essence et la présence des choses, et la dichotomie tant redoutée entre, d'une part, un langage révélateur et véritable et, de l'autre, un langage dissimulateur et faux, est alors évitée. Les figures ne se situent plus dans l'écart mais ouvrent au contraire au fond des choses. Le poème évite qu'elles soient saisies et que, tout aussitôt, elles ne soient déjà plus le fond mais figure. Le fond des choses se dit dans l'ellipse qui est donc aussi viscérale que la présence du « merle » dans le poème :

« [...] mon esprit critique et ma raison interviennent pour savoir si cette présence du merle dans le poème s'incorpore vraiment, si elle n'est pas gratuite ou inadéquate. Travail de chimiste, travail de viscères. »<sup>1465</sup>

Le poème est l'unité véritable qui contient et transcende la figure, celle-ci n'étant plus à considérer comme la généralisation ou comme la réduction du poème, comme le faisait cette conception restreinte de la rhétorique qui se retréignait à la métaphore.

#### d) Guillevic contre Deguy

Ceci dit, nous pouvons quand même parler d'ellipse généralisée chez Guillevic en faisant écho au titre de Michel Deguy : « Vers une théorie de la figure généralisée »<sup>1466</sup>. Bien entendu, Deguy, même s'il prône les figures, ne réitère pas cette conception restreinte de la rhétorique. Il « maintient que la poésie réfère, parle du monde, de ce qui est »<sup>1467</sup>. C'est pour cela qu'il se montre plus que méfiant à l'égard d'un formalisme dur (poétiques du tout textuel ou tout prosodique, autotélisme, autoréférentialité). C'est de ce point de vue également qu'il repère les tentations, voire des perversions majeures du modernisme ou du postmodernisme poétique, tout occupé à démembrer le corps d'Orphée comme le fait le poète moderne, expérimental qui « en est un qui a isolé et démesurément agrandi *un* des éléments dont la composition de l'harmonie avec tous les autres faisait séculairement l'étoffe poétique : pour celui-ci, la poésie c'est le phonème ; pour celui-là le tiret ; et celui-là les injections

<sup>1465</sup> *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 170.

<sup>1466</sup> Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n°269, oct. 1969.

<sup>1467</sup> Jean-Marie Gleize, « Deguy Michel », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 188.



d'Américain. Comme en peinture, l'un prend le cadre pour cible, l'autre la géométrie, ou le monochrome ... »<sup>1468</sup>. D'un autre côté, Michel Deguy exerce sa lucidité critique à l'encontre des diverses formes de réalisme. Il est bien conscient que le nécessaire transfert au langage conceptualise, abstrait, absente, voire tue le monde. Mais il part du principe qu'il faut affronter ce défaut pour transformer cette défaite en projet et pour qu'écrire le poème soit une façon de s'approcher du monde, il expérimente les figures. Elles sont le seul moyen à ses yeux de créer une relation neuve avec le monde qui ne le dénature pas, mais qui, au contraire, puisse préserver les différences. Pour Deguy, le penser du monde et son parler sont seulement intimement liés dans la rhétorique. Ce qui fait que non seulement il réhabilite cette notion, mais il lui voue une « passion »<sup>1469</sup> car c'est la seule capable de préserver un lien juste avec le monde. Pour lui, la rhétorique est reconstructrice de la pensée. Jean-Pierre Moussaron<sup>1470</sup>, qui a relu dans leur diachronie les pages théoriciennes de Deguy, constate que ce dernier a tour à tour envisagé différents tropes. Le principal selon lui est la comparaison ou le « penser-comme ». En effet, après avoir reconnu le double danger de la métaphore, danger conceptuel quant à l'identification qu'elle radicalise et danger politique quant à la tentation identitaire qu'elle favorise, Deguy a choisi de se consacrer à la comparaison, figure qui lui est précieuse, comme chez Guillevic, pour sa délimitation. Explicitée par son motif, elle produit l'affinité poétique tout en maintenant la différence entre les objets comparés, ce qui permet de sauvegarder leur qualité propre. Il l'associe alors aux notions de configuration et de comparution des étants. Mais ce que constate Jean-Pierre Moussaron, c'est que ces diverses figures d'affinité rapprochante tendent à s'élargir. Dans *La poésie n'est pas seule*, Deguy conduit l'hyperbate sur le devant de la scène rhétorique, puisque cette forme extensible d'adjonction de mots et de notions dans une assertion paraissant close, offre la possibilité d'enchaînement supplémentaires. Dans *Arrêts fréquents*, dans *Aux heures d'affluence* et dans *L'Énergie du désespoir*, c'est au tour de l'oxymore d'être expérimenté : il conduit à se recentrer après s'être tourné vers les contraires. Dans *A ce qui n'en finit pas*, c'est la prosopopée qui est resongée puisqu'elle donne un visage et une parole à ce qui n'en a pas assez. Et, *L'Impair* amène l'hypallage : dans cet échange court est en jeu une proximité entre les éléments. Ainsi, ces figures de mises en relation permettent de lier intimement, chez Michel Deguy, la vie, la poésie et une pensée qui se veut transitive et qui vise toujours un objet de circonstance. Mais, à notre connaissance, Deguy n'évoque pas la possibilité de

<sup>1468</sup> Michel Deguy, cité par Jean-Marie Gleize, « Deguy Michel », *op. cit.*, p. 188.

<sup>1469</sup> Voir à ce propos : Jean-Pierre Moussaron, « Deguy et sa légende », *Grand Cahier Michel Deguy*, ouvrage coordonné par Jean-Pierre Moussaron, éd. Le Bleu du ciel, Coutras, 2007.

<sup>1470</sup> *Idem.*

l'ellipse. C'est que dire le monde, pour lui, c'est toujours parler du monde et penser le monde. Deguy lie la poésie, la vie et la pensée quand Guillevic lie intimement la poésie, la vie et la présence ou l'expérience. Comme Deguy, il est bien conscient que le langage, qui peut être un obstacle ou un adversaire, peut aussi être un allié. Mais, quand il s'agit de présence profonde du monde et d'expérience, et non plus de pensée, l'ellipse serait plus efficace que les figures de mises en rapport qu'expérimente Deguy. En utilisant l'ellipse, Guillevic ne se passe pas du langage ou de la rhétorique. C'est une médiation limite, mais c'est une médiation quand même, mais en tout cas une médiation qui n'invite pas à penser mais à seulement expérimenter la présence des choses et du monde. Ainsi, si Deguy évoque la possibilité d'une « figure généralisée », chez Guillevic, puisqu'il ne s'agit plus de penser le monde, c'est l'ellipse généralisée est privilégiée.

#### B. L'ellipse et la tension désirante

Ainsi dans le creusement de la répétition et de l'ellipse s'offre la possibilité de la présence, de la joie, de la communion, de la fusion :

Bonheur  
De se voir arrivé  
Au centre du royaume.

Alors, on écoute  
Tout en regardant

Une lumière  
Eprise d'elle-même

Qui nous porte  
Le silence et moi.<sup>1471</sup>

Le silence, ma lumière,  
Est devenu joie.<sup>1472</sup>

Mais ce rapport plein entre le sujet, le langage et le monde reste toujours extrêmement précaire :

Tout doit toujours  
Être recommencé,  
Nous le savons.

Mais cela fut,  
Ces noces,

Et la question

<sup>1471</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 193.

<sup>1472</sup> *Possibles futurs, op. cit.*, p. 194.

Dans le point d'orgue.<sup>1473</sup>

On ne peut pas s'arrêter ; il faut rester dans le questionnement<sup>1474</sup> et dans le tremblement :

On pourrait s'arrêter  
Dit l'une, dit l'autre.

On pourrait à tout jamais  
Se plaire ici.

— Mais l'appel  
Vous vrille.<sup>1475</sup>

La situation du poème est toujours celle d'un équilibre instable et d'une oscillation entre quiétude et inquiétude, immobilité et mouvement :

On peut rêver  
De partir.

On peut rêver  
De rester.

Le mieux  
Est de partir dans le rester,

Comme le soleil,  
Comme la source,

Comme les racines.

Entre fini et infini :

C'est contre l'infini,

Contre la perte, la dilution  
Dans l'infini,

Qu'il faut un lieu  
Qui soit l'autel,

Où trouver comment faire,  
Dans le fini rassemblé là,

Pour ne jamais  
Trouver la fin.

Un autel où les mots  
Ne finiront jamais,

Contre leur infini,  
De te livrer  
Quand tu écris

<sup>1473</sup> *Etier, op. cit.*, p. 72.

<sup>1474</sup> *Paroi, op. cit.*, p.34: « Essayer / D'être la question / Qui s'accepte indemne de réponse »

<sup>1475</sup> *Etier, op. cit.*, p. 69.

---

Un condensé inépuisable.<sup>1476</sup>

Ce qui est « définitif » est tout au plus un « embryon » qui ne demande qu'à naître et à se développer en toute liberté :

Chaque fois  
Tu sais que tu vas saisir  
Un embryon de définitif.<sup>1477</sup>

Mais c'est dans cet état d'équilibre instable que se dit au mieux le monde car, s'il est figé, il perd toute son authenticité et toute sa véracité. Le creux, le vide ou l'écart sont alors paradoxalement la seule chance de pouvoir envisager la sérénité et la possibilité d'une plénitude. L'écart, s'il est à combler, est aussi toujours à réitérer :

Sans le vide,  
Rien n'est faisable.

Omniprésent,  
Même dans le silence,

Tout, sans lui,  
Serait de la nature du bouchon.<sup>1478</sup>

L'écriture doit donc toujours être relancée et la parole ne doit jamais rester figée mais toujours en tension, ce que de belles pages de la critique guillevicienne se sont efforcées de rappeler et de montrer : celles de Murielle Tenne, qui développent les expressions de « parole 'inapaisante' » et de « réponse qui interroge »<sup>1479</sup> ; Suzanne Allaire avec « parole de poésie », souligne « l'inlassable énergie qui sous-tend l'écriture poétique » et sa « vitalité »<sup>1480</sup> toujours à réactiver ; Serge Gaubert ne cesse de revenir sur la « précarité » de ce lien avec le monde et sur « la fragilité de son équilibre »<sup>1481</sup> ; Jean-Yves Debreuille utilise le terme de « méprise »<sup>1482</sup> pour bien souligner que le rapport au réel est perpétuellement sur le point d'être défait et Michael Brophy, quant à lui, étudie le nécessaire « tremblement »<sup>1483</sup> de l'écriture et son impossible fixité.

---

<sup>1476</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 28.

<sup>1477</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 243.

<sup>1478</sup> *Sphère, op. cit.*, p. 123.

<sup>1479</sup> Murielle Tenne, « Une parole 'inapaisante' », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, p. 254 : « [...] la poésie n'a ni à produire un discours sur le réel, ni à le transformer par une fiction, ni à en constituer le catalogue, mais à l'assembler pour prononcer une réponse qui interroge ».

<sup>1480</sup> Suzanne Allaire, « 'La quête acharnée du poème' entre creusement et rumination », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, pp. 43 et 45.

<sup>1481</sup> Serge Gaubert, « L'Écart et l'accord du 'Requiem' au 'Magnificat' », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 19-33 et « Au jour le jour : l'infime et l'infini », in *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, p. 168).

<sup>1482</sup> Jean-Yves Debreuille, « La Mé-prise », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 119-130.

<sup>1483</sup> Michael Brophy, « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre, op. cit.*, p. 154.

Et c'est sans aucun doute dans l'ellipse que ce paradoxe se réalise au mieux : elle est le creux nécessaire qui relance l'écriture et qui permet de différer le jaillissement au moment où on croit atteindre le monde. C'est par elle que se met en place ce jeu sur le délai. En effet, en s'offrant comme une médiation limite et comme un moindre langage, elle est sans aucun doute le lieu où la transparence est *a priori* la plus grande et où le réel peut *a priori* au mieux se dire dans toute son identité. C'est sans doute le lieu où le risque de trahison et de déperdition est le moins important. C'est pour cela que le poète l'expérimente. Mais ce vide du langage qui constitue l'ellipse peut aussi n'ouvrir que sur le vide du monde. Le risque avec l'ellipse est de n'atteindre qu'un éloignement infini et de sans cesse repousser la possibilité de contact avec le monde puisque, à chaque fois qu'il y aurait plénitude, il y aurait en même temps la conscience de ce vide du langage :

Il y a là cet homme  
Qui éclaire les choses

Avec des mots nourris  
De ce noir qu'il rumine.

La clarté qu'il apporte  
Creuse peut-être plus.

Est-ce qu'il comblera  
Ce qu'il a su creuser ?

Il saura le combler  
D'un creux plus évident.<sup>1484</sup>

Mais ce vide tout en relançant l'écriture,

Il y a un trou  
[...]  
Et cela me donne  
Encore plus envie  
D'écrire le poème  
[...]<sup>1485</sup>

préviendrait un rapport de fusion ou de plénitude qui risquerait de se figer. L'équilibre est encore à réaliser. Et c'est ce mouvement qui est salutaire.

Mais il y a plus. Si au départ, Guillevic expérimente l'ellipse, c'est dans un rêve de transparence. Mais il se rend très vite compte qu'elle est le lieu où la surcharge de langage est au contraire la plus importante puisque, en elle, reviennent implicitement toutes les significations qui, non seulement risquent d'obstruer le réel mais qui, en plus, ouvrent la porte du poème à toutes les angoisses ainsi qu'à ce « quelque noir » ou à ce mauvais mystère, qui

<sup>1484</sup> Etier, *op. cit.*, p. 172.

<sup>1485</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 191.

menace aussi bien dans le monde, qu'en soi, et auquel on ne peut pas échapper. Mais là encore, ce constat est paradoxalement salutaire puisque cette nécessité d'une confrontation permanente pour sans cesse repousser les terreurs est aussi ce qui imprime un mouvement d'inquiétude dans l'écriture, ce qui l'entraîne à ne jamais se démobiliser et ce qui force le poète à ne jamais baisser sa garde et à toujours rester à l'affût. Et cette inquiétude encore une fois est salutaire puisqu'elle évite le figement. Ainsi :

« [...] il s'agit de convoquer cette présence insaisissable qui s'éprouve, se pressent, se sent, mais jamais ne peut se voir, se reconnaître ou se dire. Elle est promesse de plénitude, indéfiniment remise et relancée, de ce 'creux qui [les] éclaire' 'tes jours'. »<sup>1486</sup>

Un contact plein et immédiat est toujours suspendu et repoussé. La quiétude toujours vrillée par l'inquiétude, de même que la plénitude par le manque. Le réel ne se laisse jamais complètement saisir. On pourrait donc conclure, comme le fait Jean-Yves Debreuille qui, après avoir montré que se vérifiait bien dans toute l'œuvre le constat de Jean-Pierre Richard selon lequel l'objet, bien qu'« à portée de main, est, dans sa familiarité, plus lointain qu'une planète morte »<sup>1487</sup>, a conclu à une dimension « tragique » de l'œuvre :

« Si la prise en main est pour Guillevic une entreprise fondamentale, dans son œuvre coexistent l'espoir de la saisie et la hantise de la mé-prise. C'est ce qui fait qu'elle demeure marquée par le *tragique*, et qu'elle ne saurait être résumée à une histoire qui commence dans l'angoisse et qui se termine bien. »<sup>1488</sup>

Mais nous préférons les conclusions de Muriel Tenne :

« [...] si cette parole est inapaisante, en ce qu'elle n'atteint pas le terme impossible qu'elle continue de se fixer, elle n'est pas pour autant une parole *tragique* qui se heurterait sans cesse à sa pauvreté, puisqu'elle est présence »<sup>1489</sup>

En effet, si nous nous plaçons du point de vue de la « compréhension » du monde, comme le fait Jean-Yves Debreuille (qui ajoute que « [l]a préhension ne garantit pas la compréhension »<sup>1490</sup>), si nous nous plaçons donc du point de vue de la signification, il est certain que la quête guillevicienne est tragique, puisque, rappelons ici la formule d'Henri Meschonnic, le sens est comme la vie, c'est ce qui ne cesse de couler, de s'échapper et c'est ce qu'on ne peut retenir. Mais si on se place du point de vue de la présence, et si l'on considère, comme le fait Muriel Tenne, que le but que poursuit l'écriture est plus un but d'expérience et de présence, que de sens, et si l'on considère que ce n'est plus la

<sup>1486</sup> Jean-Yves Magdelaine, « Entre vide et plénitude », *Guillevic : La passion du monde*, op. cit., p. 67.

<sup>1487</sup> Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 226.

<sup>1488</sup> Jean-Yves Debreuille, « La Mé-prise », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, op. cit., p. 130. Nous soulignons.

<sup>1489</sup> Muriel Tenne, « Une parole 'inapaisante' », *Guillevic : La passion du monde*, op. cit., p. 258. Nous soulignons.

<sup>1490</sup> Jean-Yves Debreuille, « La Mé-prise », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, op. cit., p. 130.

« compréhension » intellectuelle qui prime, alors, dans ce cas, cette impossibilité qu'a l'écriture à atteindre pleinement son terme est beaucoup moins tragique.

Effectivement, comme nous l'avons montré, l'ellipse est le lieu de la présence. C'est l'endroit où les représentations angoissantes se confrontent pour s'éliminer mutuellement jusqu'à créer un vide pour que le mauvais mystère puisse se transformer en bon mystère<sup>1491</sup> et que le réel puisse émerger dans une dimension originelle, c'est-à-dire exactement comme un être qui naît : riche de tous les possibles et sans aucune prédétermination. La notion de présence du réel, chez Guillevic, à partir du moment où elle se libère du cadre de la signification, évacue nécessairement toutes les angoisses que peuvent véhiculer les représentations et l'imaginaire :

J'ai plongé dans la grande forêt.  
Je n'ai pas vu

Un seul de ces jeunes loups  
Qui, dit-on, vivent là.<sup>1492</sup>

Et puisque cette présence du réel, c'est-à-dire cette présence profonde du réel, celle qui se joue dans les profondeurs du réel et dans les profondeurs de la langue, celle qui est liée à une dimension originelle du monde ( qui n'est pas à confondre avec cette présence de surface que nous avons pu envisager dans notre deuxième partie, cette présence matérielle de l'objet qui se joue dans la matérialité du langage ; cette présence d'un objet simplement posé là devant nous dans toute sa matérialité ) n'est plus angoissante. Certes, elle n'est jamais définitivement acquise ; la satisfaction poétique n'est pas complètement immédiate, car ce serait trahir l'objet que de le figer, mais « l'insatisfaction motrice »<sup>1493</sup> qui est alors développée nous semble à entendre en terme de désir. C'est une complicité désirante qui se met en place. La recherche d'un rapport de plénitude à un réel qui n'est jamais acquis définitivement et toujours à renouveler se transforme en quête désirante :

Ecrire ainsi  
Est une forme d'amour<sup>1494</sup>.

Toujours aux aguets  
Quoi que je fasse,

Désirant  
Je ne sais quoi.<sup>1495</sup>

<sup>1491</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 158 : « [...] Et j'ai besoin de vide / Où le mystère que je dis mien / Puisse flotter à sa guise ».

<sup>1492</sup> *Présent, op. cit.*, p. 186.

<sup>1493</sup> Michael Brophy, *Voies vers l'autre, op. cit.*, p. 10.

<sup>1494</sup> *Présent, op. cit.*, p. 189.

<sup>1495</sup> *Art poétique, op. cit.*, p. 238.

Ainsi, il est vrai que l'œuvre de Guillevic, comme le dit Jean-Yves Debreuille, « ne saurait être résumée à une histoire qui commence dans l'angoisse et qui se termine bien », non parce qu'elle contient une dimension tragique, mais parce qu'elle ne se termine pas : s'il est vrai qu'elle « commence dans l'angoisse », elle se termine dans le désir. Et nous osons aussi le jeu de mot : la rhétorique de l'ellipse correspond à une force érotique de l'écriture. Et si pour René Char, « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir », chez Guillevic, « La poésie, c'est la recherche / Passionnelle et comblée // De quelque chose que l'on sait / Ne jamais atteindre »<sup>1496</sup>.

---

<sup>1496</sup> *Présent, op. cit.*, p. 171.





*Conclusion de la quatrième partie*

Nous pensions dans cette dernière partie, après avoir dans les deux précédentes parlé de relittéralisation et de défiguration, pouvoir dire qu'un rééquilibrage se faisait au niveau du signe, et que le signifié retrouvait toute sa place. Certes, les pratiques de la répétition et de l'ellipse conduisent à un effet de maximalisation et de saturation du sens. Il est vrai qu'elles creusent dans des strates de significations. Mais force est de constater que ce creusement s'accompagne d'un mouvement d'évidement progressif qui ouvre sur une dimension neuve et originelle, tant du langage que du réel. Est alors en jeu la possibilité d'une présence profonde qui reste toujours plus de l'ordre de l'expérience que du sens, et qui n'est pas à conceptualiser en terme de signification.

Nous pensions aussi conclure sur la restauration d'un lien de plénitude entre le langage, le sujet et le monde. Mais le rapport au monde est toujours en état de déséquilibre et de tension. Et c'est cette tension qui est salutaire car elle sauve du figement et relance sans cesse l'écriture dans un mouvement de quête dialectique, ce qui fait que, au final, dire le monde, ce n'est pas tant le saisir que transformer l'angoisse en désir.



## **CONCLUSION GENERALE**



Nous avons montré, au cours de cette étude, que l'écriture de Guillevic repose sur un mouvement de méfiance à l'égard d'une rhétorique qui écarterait le poème de la réalité, et nous avons constaté le paradoxe suivant : ce mouvement de méfiance ne conduit pas à l'éviction de la notion mais lui fait subir des mutations qui lui permettent de rendre compte du réel et de prouver sa capacité à se poser comme un lien éthique entre le sujet, le langage et le monde. C'est dans ce mouvement de méfiance que se construit au mieux la possibilité de dire le monde et que peut s'établir un contact véritablement ajusté et authentique entre le poème et le réel.

Dans la première partie de notre travail, nous avons vu que la rhétorique semblait, *a priori*, vouée à jouer un rôle très restreint. En effet, telle qu'elle se présente à Guillevic, c'est-à-dire encore très marquée par des pratiques et par des conceptions romantiques, symbolistes et surréalistes, elle n'est pas en mesure de participer de cette exigence de réalité et même, elle renforce ce constat douloureux d'un écart avec le monde quand il faudrait, au contraire, tâcher de le réduire. A l'instar de l'image poétique et de la métaphore, elle ouvre le poème aux emportements du langage et à ses jolieses quand le monde, au contraire, demande à être assumé dans toute sa rugosité ; elle repose sur la logique d'un signe, partagé entre signifiant et signifié, quand il faudrait au contraire retrouver le référent ; et elle reste associée à l'idée de procédé et de figement, quand le poème se doit de rendre compte de la mobilité du vivant et quand l'écriture se veut aventure. La confrontation avec cette rhétorique dissociante, qui tend toujours à ressurgir, suscite donc un mouvement de méfiance chez le poète et crée dans l'écriture une tension.

Mais, paradoxalement, et c'est ce que nous avons tâché de montrer dans les parties suivantes de notre étude, cette tension permet au langage de retrouver le réel :

Tension.

C'est quoi ?

Rien qu'en moi ?

C'est en tout cas

Tenu par elle

Que je touche

Et rassemble.

Sans elle,

Rien.<sup>1497</sup>

Effectivement dans un premier temps, aux flots de la rhétorique et aux égarements métaphysiques et sentimentaux qu'ils supposent, Guillevic oppose un poème dense et replié

<sup>1497</sup> *Inclus, op. cit.*, p. 19.

sur lui-même, qui s'offre alors comme un point d'appui et comme un lieu de stabilité pour un jeune poète en quête d'assises, douloureusement confronté aux flux délétères et aux tourbillons du monde. En tension, c'est-à-dire concentré et mesuré, le langage s'affirme comme un signe physique et matériel, qui résiste à la dissolution, et comme une structure ferme à laquelle se raccrocher : celle-ci permet de distinguer des contours et des formes, dans un monde soumis à la loi de l'indifférencié, et de redonner du poids, du volume et de la contenance, à des choses qui tendent elles aussi à se déliter et à se rétracter. Cette tension participe d'abord d'un mouvement de résistance et d'une tentative de concrétisation du monde. La rhétorique pourrait encore faire son retour par le biais de l'image poétique, mais celle-ci est tellement prévenue qu'elle perd son pouvoir de figuration pour devenir une simple figure de mise en rapport et de mise en tension des différents éléments qu'elle met en présence ; elle construit un accord gagné sur les dissemblances mais qui est aussi le garant des différences. Cette méfiance à l'égard des images et cette nécessité de ne pas s'écarter du réel amènent également le poète à pratiquer une écriture répétitive et elliptique. Il s'agit d'utiliser le moins de langage possible pour réduire au maximum le risque de trahison du réel. Mais, paradoxalement, Guillevic se rend compte que c'est dans ces lieux où le médium du langage est *a priori* moindre, que le sens est maximal. Or, comme il s'agit, chez Guillevic, toujours plus d'obtenir une qualité de présence que d'aboutir à un sens (car la recherche du sens ne fait que creuser l'écart et ouvrir le poème aux virtualités les plus angoissantes) le poète va encore réduire davantage le langage et accentuer sa pratique de l'ellipse pour que les différentes strates de significations, non seulement se confrontent, mais en viennent à s'éliminer les unes les autres jusqu'à ce que l'écriture puisse atteindre ce lieu véritablement vide où, tout autant le langage que le réel peuvent émerger dans une dimension complètement neuve et originelle. La pratique de l'ellipse, associée à ce mouvement de creusement ou d'évidement progressif à travers le langage et ses représentations, est donc paradoxalement la promesse d'une plénitude.

Mais ce point d'équilibre avec le monde, ou ce point de présence, est toujours précaire et instable. Il s'agit d'une tension vers l'équilibre plutôt que d'un équilibre parfait. C'est que la grande rhétorique, la rhétorique dissociante, n'est jamais complètement éradiquée ; elle risque toujours de ressurgir en même temps que le langage, ce qui impose au poète de rester vigilant<sup>1498</sup>. Mais c'est sans doute dans cette vigilance que se joue au mieux le dire du monde car ce serait trahir le réel que de le figer ou de le fixer. La vérité du monde, même en cet heureux point de densité, reste toujours de l'ordre de la complexité, de la

<sup>1498</sup> *Du Domaine, op. cit.*, p. 145 : « Veillons ».

réunion des contraires et de l'oscillation. Une fissure dans la plénitude et un mouvement d'inquiétude s'avèrent paradoxalement salutaires<sup>1499</sup> :

« Pas plus qu'un autre, le poème de Guillevic ne saurait répondre expressément. [...] L'avouerais-je ? Cette adulation légère du jour, cette sorte de fissure faite au bonheur comme pour éprouver sa solidité, cette faille à la rencontre de l'ombre, il ne me paraît pas nécessaire de l'obstruer. Non pas pour satisfaire à je ne sais quel besoin de s'abîmer, mais pour maintenir l'homme dans sa condition, qui est d'être en équilibre entre les espaces contradictoires qui le menacent. En équilibre, jamais en repos. A coup sûr, un bonheur infaillible serait l'image inversée de la mort »<sup>1500</sup>.

On pourrait donc dire que l'erreur fatale serait d'éradiquer les fleurs de rhétorique :

[...]  
Je ne veux pas cesser  
De vivre avec les fleurs.<sup>1501</sup>

Ce constat d'inadéquation fondamentale entre le langage et le réel doit persister.

Mais pour bien mettre l'accent sur la spécificité de l'œuvre, il s'agit tout de même de rappeler que Guillevic parvient à transformer cette précarité en richesse et que, par-delà ce négatif lucidement reconnu, le poète fait de plus en plus le pari sur ce qui le dépasse et sur ce qui le transforme en positif. Le réel, en effet, se dérobe, mais les écarts participent au final pleinement des pulsations de ce réseau du monde où, au cœur des rapprochements, la distance est la garante des différences et des identités propres des objets mis en présence. Le poème, qui sait aussi que son lieu est la contingence, ne peut abolir le temps. La fulgurance de l'instant n'est plus une position tenable. Il n'est plus possible d'échapper à la durée. Pour résister à ces flux temporels destructeurs, l'instant, s'il est expérimenté, est forcé lui aussi de se charger d'une épaisseur temporelle s'il veut ne pas sombrer, ce qui fait que l'on a alors le paradoxe d'un instant qui dure. Mais cette nouvelle temporalité, loin d'être un échec, est un temps riche de tous les possibles. Quant à l'expression du sujet, elle est aussi fortement bridée. Mais la mesure et la retenue n'en restent pas moins liées au moi le plus intime : c'est en étant déchu de sa position de supériorité que le sujet peut au mieux advenir comme élément du monde. Et, de même, la qualité du silence évolue dans l'œuvre. Si celui-ci peut d'abord correspondre à l'hostilité et au mutisme de ces choses qui se rétractent, il peut ensuite se faire celui de l'être-là de l'objet qui est sur le point d'émerger dans une dimension originelle. Toute l'œuvre est donc marquée par cette pierre d'achoppement de la finitude qui subsiste et, au final, il ne saurait être question de victoire. Mais l'activité et l'expérience n'en sont que plus intenses et l'écriture poétique est à comprendre comme la tentative pour que soient maintenues les conditions susceptibles de faire toujours ressurgir une plénitude.

<sup>1499</sup> *Du domaine, op. cit.*, p. 45 : « Insupportable / Est la stase ».

<sup>1500</sup> Jean Tortel, *Cahiers du Sud*, n° 313, p. 508.

<sup>1501</sup> *Présent, op. cit.*, p. 169.



---

Guillevic transforme donc le sentiment d'angoisse, suscité par ce constat d'une inadéquation fondamentale du langage et du réel, en une force capable de toujours relancer l'écriture et en un sentiment de désir. Ce travail à l'œuvre – ce jeu sur la « fêlure », cette transformation de cette inadéquation du langage en un rapport de plénitude, ce passage du négatif au positif – relève du coup de force et il est d'abord perceptible dans ce que nous avons appelé ce mouvement de relittéralisation du langage. Le poème, lavé de ses magnificences, se caractérise par son resserrement sur lui-même et par sa densité. Son langage cherche à se faire l'équivalent d'une structure ferme ce qui revient à tâcher de retrouver un pouvoir de désignation littérale qui peut atteindre au réel lui-même tout en lui rendant justice. Le poème amène davantage à voir le monde qu'à le penser et il est plus question de le toucher que de l'analyser. Aux égarements de l'esprit et des sentiments sont alors préférées des valeurs éthiques de résistance. Mais cette relittéralisation n'est jamais complètement satisfaisante ; la structure n'annule pas totalement le vide ; Guillevic sait bien que l'on ne saurait se soustraire à toute recherche de signification ; cette relittéralisation, qui ne saurait aller jusqu'au formalisme, ne prive pas complètement les objets de leur mystère. Pourtant, c'est justement cela qui est positif, et c'est par là que l'écriture peut faire des poèmes des objets analogues à ceux du monde, qui interrogent du fait de leur simple présence. De même, le mouvement de défiguration, qui prolonge cette recherche de littéralité, relève encore du déséquilibre, de la « fissure » et de l'inquiétude. En effet, cette méfiance à l'égard des figures, qui fait notamment des analogies des figures de mises en rapport, suppose un écart et ne fait que rappeler la nécessité d'une dialectique. Mais cette dialectique est aussi celle du réseau du monde qui n'est pas d'un seul tenant et cet écart est alors perçu comme une promesse d'intrication des pulsions de vie. Enfin, plus l'œuvre progresse et plus l'ellipse se voit revendiquée. Si elle a pu apparaître dans un premier temps comme le lieu du langage où la trahison à l'égard du réel était la moins grande, le poète se rend très vite compte que sa transparence relève du mythe, qu'elle ne correspond pas à un degré zéro de médiation du langage et que c'est au contraire en elle que les charges de significations et de représentations sont les plus importantes. Ce qui fait qu'il l'associe à un mouvement de creusement : repasser par les mêmes points, mais avec un approfondissement supplémentaire dans la redite, amène le langage à toujours forer plus loin jusqu'à atteindre la possibilité d'une présence originelle et pré-notionnelle. S'écarter de l'objet est donc nécessaire pour mieux le retrouver. Et ce d'autant plus que ce possible retour de la signification et de la représentation prévient aussi d'un autre mythe non moins redoutable : celui d'un retour total à un langage originel qui couperait définitivement de l'objet de sa réalité et de sa contingence. L'ellipse est alors le lieu

où l'équilibre du rapport au monde est le plus instable car c'est aussi le lieu où la confrontation entre la présence véritable et la représentation est maximale. Mais c'est paradoxalement en ce temps de l'ellipse que le rapport au monde est pleinement possible, car la confrontation se transforme en cohabitation. L'imagination qui est alors à l'œuvre n'est effectivement pas celle de la possession ; ce n'est pas celle qui se voue aux apparences et qui pourrait se transformer en fantasme. C'est au contraire une imagination qui correspond à la grande vision d'un monde poétiquement et simplement habitable. C'est un temps de réconciliation et c'est donc en l'ellipse que se révèle la dimension aussi bien essentielle qu'existentielle du phénomène poétique. Ainsi, l'écart dont est porteur la rhétorique n'est pas annulé (ce serait courir le risque du figement et de la fusion) ; il n'est pas non plus fatalement accepté (ce qui reviendrait à définitivement couper le poème du réel) ; mais il est au contraire travaillé et sa défaillance initiale est transformée en plénitude. La vérité du monde est aussi celle de l'écart.

Et ce travail sur l'écart passe manifestement par des efforts de pondération du signe linguistique. Il s'agit d'en interroger le fonctionnement et de le rééquilibrer. Si le poids du signifié ne peut (et ne doit) être nul, la pratique poétique le réduit pour rendre possible le retour du référent. Plusieurs stratégies de pondération sont à l'œuvre. Comme il s'agit de favoriser tout ce qui, dans le langage, précède le sens, nous avons pu parler d'un infléchissement du signe en ton. Comme il s'agit aussi de se méfier de la métaphore, et du jeu de ses permutations verticales et paradigmatiques, pour, au contraire, remplacer ces relations de substitution par des relations de mises en rapport, nous avons pu aussi évoquer une pratique métonymique du signe. Et, les mots, chez Guillevic, ne sont plus soumis à l'impératif de la signification et ne restent pas prisonniers de cet ordre du discours qui les réduisait à un unique statut de composantes. C'est alors que leur emploi devient possible dans un « chant », qui invite à voir et à toucher, plus qu'à penser, ainsi qu'à aimer, plus qu'à analyser. Ce travail sur le signe rend donc possible cette poésie de la présence et de l'expérience. Et si celles-ci sont toujours à renouveler, l'écriture poétique maintient les conditions de leur possibilité :

La seule pierre, peut-être,  
Sur laquelle  
J'ai posé mes lèvres  
Pour un baiser  
A travers le temps

Car c'était de cette pierre  
Que j'attendais le chant  
Qui me permettrait

De supporter  
La beauté du soir

Et l'espoir d'autres baisers  
Qui viendraient.<sup>1502</sup>

Ainsi, Guillevic ne cesse d'interroger une rhétorique qui ouvre le poème à des questions de représentation et de signification et qui est porteuse d'une conceptualité qui écarte le langage du réel ; tous les efforts du poète consistent à la désolidariser de ces notions. Ce qui revient, dans les premiers recueils, à retrouver les structures profondes du langage puis, à partir de *Carnac*, à restaurer ses capacités de mises en relation ; enfin, avec l'ellipse et du fait de son mouvement d'évidement progressif, le monde est dégagé des représentations successives qui l'encombrent et peut émerger dans une dimension neuve et originelle. L'écart que suppose la rhétorique n'est donc pas annulé mais il est au contraire creusé ; à partir du moment où la recherche d'une bonne qualité de présence et d'expérience est plus importante que la recherche d'un sens, cette défaillance du langage se transforme en plénitude, et c'est alors que la rhétorique peut prouver sa capacité à « relier » et à « accorder » le sujet, le langage et le monde.

---

<sup>1502</sup> *Le Chant, op. cit.*, p. 398.

**PARALLELES**



### Parallèle n°1 : Jean Tardieu et le squelette du langage

Guillevic se méfie de la rhétorique et écrit contre la métaphore. Comme on l'a vu à travers l'exemple de « Chanson », l'écriture limite les extrapolations angoissantes de la métaphore en leur opposant la solide matérialité du langage. Le sens et la « transcendance » dont sont généralement porteuses les métaphores sont prévenus et limités car la structure solide du langage s'offre comme un point de résistance à tout emportement ou à tout mouvement d'élévation spirituelle ou conceptuelle. La structure rythmique est un point d'appui dans le désordre du monde. Or, il est intéressant de constater que, chez Tardieu, ce même mouvement de dépouillement du sens au profit de la structure matérielle du langage non seulement est présent, mais l'est sans doute de manière plus radicale.

En effet, si Jean Tardieu, notamment dans *Monsieur Monsieur*<sup>1503</sup>, s'amuse des actes les plus simples de la vie, s'il pose un regard intrigué sur des éléments de l'existence qui, en principe, ne sont pas soumis à interrogation, et si les actions les plus courantes suscitent l'étonnement, il en est de même avec le langage poétique et son héritage rhétorique. Tout comme il peut être bien curieux de s'habiller, de prendre le train, de se réveiller après avoir dormi, ou encore de redécouvrir le jour après la nuit, de même, les critères essentiels et définitoires du lyrisme et de la poésie apparaissent douteux. Tout ce qui traditionnellement va de soi en poésie est interrogé. Tardieu explique en effet qu'il faut « écrire avec simplicité et sincérité »<sup>1504</sup>. Il côtoie Francis Ponge et, avec lui, revendique un lien authentique au réel, et non de plaisants effets de style : « Nous partions, tous les deux, de la vision d'un monde sans transcendance et d'une commune décision d'appréhender, au plus près, le réel, en refusant toute extrapolation hasardeuse et incontrôlable »<sup>1505</sup>. Et puis, comment utiliser la rhétorique après *Les Jours Pétrifiés*, quand on sait que les grandeurs du langage n'ont pu sauver Oradour-sur-Glane<sup>1506</sup>, quand on s'affirme comme « celui qui habite aujourd'hui parmi vous »<sup>1507</sup> et quand on a fait la promesse à Eugène Guillevic d'être, comme lui, « responsable »<sup>1508</sup> dans ce monde, de prendre en considération le « soleil », la

<sup>1503</sup> Jean Tardieu, *Monsieur Monsieur*, *Œuvres*, édition dirigée par Jean-Yves Debreuille, coll. Quarto, éd. Gallimard, Paris, 2003. Toutes les références au recueil *Monsieur Monsieur* renverront à cette édition.

<sup>1504</sup> Jean Tardieu, entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, *Jean Tardieu un poète*, présenté par Jean-Marie Le Sidaner, Coll. Folio Junior, (n°16), éd. Gallimard Jeunesse, Paris, 1981, p. 10.

<sup>1505</sup> Jean Tardieu, *On vient chercher Monsieur Jean*, Coll. L'imaginaire, éd. Gallimard, Paris, 1998, p. 94.

<sup>1506</sup> « Oradour », *Les dieux étouffés*, *Œuvres*, op. cit., p.245.

<sup>1507</sup> « Lettre d'ici », *Une voix sans personne*, *Œuvres*, op. cit., p. 494.

<sup>1508</sup> *Jours pétrifiés*, « Dialogues pathétiques », « IV (Responsable) », in *Œuvres*, op. cit., p.274.

« mer », les « arbres » et les « fleuves »<sup>1509</sup> et donc, de même, de faire du poème « une réhabilitation » de « la réalité contingente »<sup>1510</sup>? Et, comme chez Guillevic, c'est aussi la métaphore, figure reine de la poésie et de la rhétorique, qui fait l'objet du soupçon : « Je me méfie des images et je n'en use qu'avec parcimonie »<sup>1511</sup>. La métaphore lui paraît également peu soucieuse de ces impératifs du réel et bien éloignée de ces éléments qui fondent le monde et Tardieu se trouve lui aussi confronté à cette « crise de l'image ». Il lui est devenu difficile, comme le faisait Rimbaud ou l'« homme exigeant »<sup>1512</sup> de *Monsieur Monsieur*, de vouloir le soleil au milieu de la nuit ; il n'est plus envisageable de se laisser aller impunément aux images collages d'Apollinaire. Tardieu ne peut plus employer la métaphore naïvement.

La preuve en est que, dans *Monsieur Monsieur*, le poète s'amuse à manipuler le langage comme il le ferait avec un « outil d'artisan »<sup>1513</sup>. Fables légères, gammes ou études musicales, structures dialoguées et exercices répétitifs d'écolier, expérimentent les différents éléments de rhétorique traditionnellement présents en poésie, et notamment la métaphore, en exhibent les mécanismes ainsi que les constructions et les rouages. Ces manipulations, en apparence ludiques et désinvoltes, débusquent en fait la tendance qu'aurait le langage poétique, lourd de son poids rhétorique et métaphorique, à être trompeur, à s'écarter de la réalité ou pire encore, à la falsifier. Le langage, confronté à l'humour, se retrouve dépouillé de ses atours et de sa rhétorique ; il se voit mis à nu et réduit à son squelette. Mais c'est ainsi, débarrassé de ses ornements, qu'il peut se présenter comme une réponse salutaire au sujet poétique qui est pris dans le tourbillon du monde et qui ressent vivement toute la profondeur d'une faille entre son langage et le monde. Effectivement, plus encore que chez Guillevic, le sens est évacué au profit de la possibilité d'une matérialité résistante. L'essentiel est de retrouver des sonorités justes auxquelles le sujet pourra se raccrocher dans le grand flou du monde. Et les manipulations que le poète fait subir à la métaphore sont particulièrement exemplaires de ce processus.

Dans *Un mot pour un autre*, dans le poème « Le langage », il est préconisé de : « [prendre] un mot usuel. [De le poser] sur une table bien en évidence et [de le décrire] : de face, de profil, de trois quarts »<sup>1514</sup>. Et, dans *Monsieur Monsieur*, Tardieu réalise cette même

<sup>1509</sup> *Idem.*

<sup>1510</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, p. 115.

<sup>1511</sup> *Obscurité du jour*, in *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 984.

<sup>1512</sup> « Complainte de l'homme exigeant », *Monsieur Monsieur*, *op. cit.*, p. 353.

<sup>1513</sup> *Formeries*, « Outils posés sur une table », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1152.

<sup>1514</sup> *Un mot pour un autre*, « Le langage », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 428.

opération avec les métaphores et, sous le regard du poète, à la fois lucide, souriant, et faussement naïf, elles ne peuvent plus dissimuler leur absurdité ou leur caractère arbitraire.

Si la métaphore peut apparaître illusoire, c'est avant tout parce qu'elle véhicule avec elle le poids de la tradition lyrique. Le poème « Précisions »<sup>1515</sup>, en ayant recours aux tournures populaires et à ses formulations catégoriques, rappelle cette nécessité de se garder des prestiges de la métaphore. De manière dialogique, il désamorce l'opération de transfiguration devenue systématique dès qu'il s'agit de lyrisme et de poésie : « A d'autres les oiseaux qui oui oui qui chantaient... / pour moi c'était les trains en gare qui sifflaient / les wagons qui cognaient la vapeur qui soufflait. [...] Mais les fleuves grondants mais les bois gémissants ?.../ Non non c'est le moteur des autos que j'entends / le ruisseau du pavé la girouette au vent ». Bien que des motifs pourraient les justifier, les rapprochements entre comparés et comparants ne peuvent plus se faire naïvement, ce dont témoigne une rhétorique de la négation : les expressions « A d'autres » et « non non », prononcées sur un ton plaisamment péremptoire et plein du bon sens populaire, refusent les *topoi* des oiseaux et des fleuves. La métaphore enjolive la réalité et lui donne une plénitude un peu facile quand on voudrait au contraire de la « précision » et de la justesse, ainsi que la possibilité d'appréhender le monde. Tardieu se méfie donc de ces images qui, après s'être usées, ne s'offrent plus telles des « métaphores vives » et qui ne permettent plus un regard neuf sur le monde. La métaphore frôle la catachrèse ou la lexicalisation et c'est bien ce que rappelle cette conversation pleine de bonhomie : « Comment ça va sur la terre ? / – Ça va ça va, ça va bien. [...] Et les nuages ? / – Ça flotte. // Et les volcans ? / – Ça mijote. // Et le temps ? / - Ça se déroule ? [...] »<sup>1516</sup>. Le premier dialogue de *Monsieur Monsieur* débusque lui aussi cette tendance de la métaphore à véhiculer les lieux communs du lyrisme : « Monsieur Monsieur / au-dessus de nos têtes / quels sont ces yeux nombreux / qui dans la nuit regardent ? – Monsieur ce sont des astres »<sup>1517</sup>. On retrouve cette même intention dans le poème « L'homme et la nature »<sup>1518</sup> puisque le sujet y refuse de se laisser aller à la comparaison de l'homme et du vent, rapprochement qui est devenu un peu facile pour dire le passage du temps : « [...] cet homme est homme / et il n'est pas le vent / [...] en les comparant / on n'en pourrait tirer / aucun enseignement ». Il ne faut pas être dupe d'une

<sup>1515</sup> *Monsieur Monsieur*, « Précisions », p. 358.

<sup>1516</sup> *Monsieur Monsieur*, « Conversation », p. 335.

<sup>1517</sup> *Monsieur Monsieur*, « Monsieur ! Monsieur ! », p. 327.

<sup>1518</sup> *Monsieur Monsieur*, « L'homme et la nature », p. 345.



métaphore brillante, chargée du pesant héritage de la tradition lyrique et qui dissimulerait le réel sous ses flots, ce qu'explique bien Tardieu dans *On vient chercher Monsieur Jean*, Tardieu en rappelant notamment que « le peuple féminin est comme le peuple végétal auquel il est lié par dix mille ans de métaphores faciles et de fades comparaisons »<sup>1519</sup>. Ces grandes métaphores issues de la tradition restent chargées d'une grandiloquence excessive et illusoire. En 1991 lors de la remise du prix Voltaire, Tardieu formulera cette « volonté de faire évoluer les formes et les contenus de notre civilisation vers plus de vérité, plus de sincérité et surtout plus de justice ». Il ajoutera : « vers plus de lumière » et continuera ainsi : « On aura compris que je veux, par là, évoquer la fameuse exclamation que l'on prête à Goethe sur son lit du mort : Mehr Licht. Voilà encore une de ces métaphores, un de ces grands lieux communs qui font figure de mythe stellaires au firmament de l'histoire, même si, en réalité, il s'agissait seulement, pour le mourant, de demander qu'on ouvrît un peu plus la fenêtre de sa chambre ». Il s'agit de se méfier d'une tendance à la transcendance ou à l'extrapolation et Tardieu conclut en expliquant que, comme c'était le cas lorsqu'il s'agissait de l'association de l'homme et vent, les métaphores peuvent aussi donner « le frisson de leur grandeur »<sup>1520</sup>. Elles éprouvent des difficultés à rester humbles, ce dont se moque encore le poète dans la « Rengaine pour piano mécanique »<sup>1521</sup> avec la métaphore de « la poêle à frire » pour suggérer la finitude humaine : « Dépêche-toi de rire / Il est encore temps / Bientôt la poêle à frire / et adieu le beau temps ». Ce prosaïsme témoigne d'une forme de scepticisme à l'égard de ces images grandiloquentes et s'efforce de désamorcer les angoisses : « L'eau qui gémit dans les tuyaux d'étage / est triste énormément et m'a donné l'image / de l'Infini »<sup>1522</sup>.

Ainsi, les transfigurations du réel que la métaphore opère paraissent excessives et le poème « Les erreurs »<sup>1523</sup>, du fait de son échange cocasse entre deux voix discordantes, en est un bon exemple. Ses jeux de dissonances permettent au poète de montrer du doigt les belles envolées de la métaphore ainsi que sa tendance à enjoliver le réel. Elle ne peut plus se permettre de transfigurer la réalité de manière excessivement positive. C'est ce que

<sup>1519</sup> *On vient chercher Monsieur Jean*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>1520</sup> Jean Tardieu, « Voltaire Hors du temps et près de nous », in *Le Croquant*, n°10, automne-hiver 1991 ; texte cité par Christian Cottet-Emard, *Jean Tardieu, un passant, un passeur*, coll. Essais, éd. La Bartavelle, Charlieu, 1997, p. 86-88.

<sup>1521</sup> « Rengaine pour piano mécanique », *Monsieur Monsieur*, p. 364 : « Dépêche-toi de rire / il en est encor temps / bientôt la poêle à frire / et adieu le beau temps... ».

<sup>1522</sup> *Monsieur Monsieur*, « Les catégories de l'entendement ou les idées innées », p. 343.

<sup>1523</sup> *Monsieur Monsieur*, p. 336.

rappelle la seconde voix, à la première, « ténorisante, maniérée et prétentieuse » qui est ravie de voir un « bel enfant vêtu de noir » là où il n'y a qu' « un gros éléphant » ; qui confond une « femme exquise / qui savoure des cerises » avec « un marchand de charbon / qui s'achète du savon » ; qui se plait à entendre « à l'aube / roucouler [une] colombe qui n'est autre qu' « un ivrogne qui boit / dans sa chambre sous le toit » et qui, enfin, croit prendre par la main une tendre « fiancée » alors qu' il s'agit d'une vieille bien « pressée » n'éprouvant manifestement pas l'envie de s'attarder. Tardieu utilise donc ici le dialogue et sa vocation polémique pour caricaturer l'échec de ce mouvement de métaphorisation qui cherche à enjoliver les choses. Cette parodie burlesque souligne en les amplifiant les limites d'une métaphore qui donne aux choses une plénitude à la fois redondante et ridicule. A force d'opérer des ruptures d'isotopie trop importantes, elle détache les choses de ce qu'elles sont et dissimule le réel sous ses flots ; ce que tente de prévenir le poème « Ce qui n'est pas »<sup>1524</sup> en affirmant sa méfiance de la métaphorisation : « [...] le soleil pourrait être noir / et les fruits gonflés de poison. // L'eau des fleuves pourrait bouillir / et le bain serait donc mortel / et les lèvres de l'amoureuse / seraient couvertes de serpents / et dans les jours du bel été / on entendrait des voix géantes / nous annoncer qu'il est trop tard // ... Mais rien de la nuit de l'esprit / ne descend jusque dans ma main / et j'aime Paris sous la brume / le petit printemps de Dimanche / Le roulement des voitures / mon pas sur le macadam / mon regard dans le matin ». L'image, bien souvent, amène à un regard intérieur et, si elle conduit de la vue à l'imagination, elle peut aussi libérer l'imagination à l'excès. Tardieu rappelle ici la nécessité de ne pas trop s'écarter du quotidien, du simple ou du réel. La priorité est de restaurer un contact avec ce monde-ci, « Oui oui c'est moi ici ma voix ma vie »<sup>1525</sup>, et de dire non à la métaphore grandiloquente pour simplement, dans un mouvement joyeux, affirmer la nécessité de prendre en considération ce qui fait le monde : « oui mon oiseau oui mon soleil oui mon village / oui mon beau temps oui mes saisons mon toit mon nuage ma vie [...] ». Au lieu des grandes métaphores, il faut s'efforcer de redonner vie aux mots qui correspondent le mieux aux réalités élémentaires. Certes, la prolifération de la métaphore peut fasciner et émerveiller, mais il est nécessaire, avant tout, de se montrer responsable.

<sup>1524</sup> *Monsieur Monsieur*, p. 335.

<sup>1525</sup> *Monsieur Monsieur*, « Etude au téléphone », p. 359.

Les poèmes de *Monsieur Monsieur* incitent encore à penser que Tardieu, comme Guillevic, se méfie du fonctionnement substitutif de la figure dans la mesure où celui-ci a tendance à évacuer l'intégrité des éléments qui sont rapprochés au profit du seul rapprochement. Ce problème se voit souligné par deux dialogues loufoques : « Voyage avec Monsieur Monsieur »<sup>1526</sup> et « Je m'embrouille »<sup>1527</sup>. Ceux-ci, *a priori*, n'ont aucun lien avec la métaphore, puisqu'ils concernent les voyages en train. Mais on peut tenter de les lire de manière allégorique, comme deux fables ou comme deux joyeux métadiscours sur les différents processus qui entrent en jeu lors de la métaphorisation. D'ailleurs, l'étymologie légitime cette lecture puisque, la métaphore, à l'origine, n'est rien d'autre qu'un transport ou qu'un déplacement d'un endroit vers un autre. Ces deux dialogues peuvent donc se lire comme une interrogation sur le processus métaphorique. Que se passe-t-il quand on opère ce déplacement qu'est la métaphore ? Eh bien, « tout se confond »<sup>1528</sup>. « Je m'embrouille » poursuit cette réflexion. La métaphore, comme le train, rapproche deux éléments, comparé et comparant : « Ce qui l'une de l'autre éloigne / deux personnes habitant / deux villages différents / c'est l'espace qui les sépare. // Donc, afin qu'elles se rejoignent / il suffit qu'allant à la gare / l'une des deux prenne le train / jusqu'au lieu où l'autre se tient. // A moins qu'on ne trouve un moyen / soit de contracter l'étendue / soit même de la supprimer [...] »<sup>1529</sup> Et ce « moyen » est-il autre que la métaphore et que son processus de recatégorisation ? « Mais alors comme tout se tient / tout serait à recommencer / car il ne resterait plus rien / ni les personnes ni les trains »<sup>1530</sup>. Cette strophe définit le fonctionnement substitutif de la métaphore qui jaillit de deux signifiants, dont l'un s'est substitué à l'autre, dans le rapprochement et dans le déplacement. La métaphore opère une fusion du comparant et du comparé. Les réalités mises en présence entrent dans un processus d'assimilation. Cette conception substitutive se voit donc montrée du doigt puisqu'elle contribue à accentuer cette défaillance du langage à se maintenir dans un lien étroit avec le monde. Elle renvoie effectivement à cette angoisse de la dissolution générale et, pire, y contribue. Depuis la fameuse crise de l'identité du sujet et de l'expérience du dédoublement, ou depuis « cette nuit noire que nous fait l'Histoire »<sup>1531</sup>, le monde paraît en

<sup>1526</sup> *Monsieur Monsieur*, p. 328-329.

<sup>1527</sup> *Monsieur Monsieur*, p. 347.

<sup>1528</sup> *Monsieur Monsieur*, p.329.

<sup>1529</sup> *Monsieur Monsieur*, p. 347

<sup>1530</sup> *Monsieur Monsieur*, p. 347

<sup>1531</sup> *Monsieur Monsieur*, « Métamorphoses », p. 349.

effet perpétuellement en proie à la confusion générale. Le poète éprouve alors le besoin de savoir que tout n'est pas confondu. « Nous sommes tous aux créneaux pour combattre une menace sans visage, par une veillée aveuglante et sans fin »<sup>1532</sup>. Comme chez Guillevic, ce fonctionnement substitutif aggrave une profonde angoisse du flou. Et comme l'écart entre le comparé et le comparant est devenu toujours de plus en plus grand et que celui-ci est seulement ratifié par l'imagination, la métaphore devient le synonyme des « métamorphoses » les plus angoissantes : « Dans cette nuit noire / que nous a fait l'Histoire / j'avance à tâtons / toujours étonné / toujours médusé : // je prends mon chapeau / c'est un artichaut // j'embrasse ma femme / c'est un oreiller // je caresse un chat / c'est un arrosoir // j'ouvre la fenêtre / pour humer l'air pur / c'est un vieux placard / plein de moisissures / je prends un crapaud / pour un encrier / la bouche d'égout / pour la boîte aux lettres / le sifflet du train / pour une hirondelle / le bruit d'un moteur / pour mon propre cœur / un cri pour un rire / la nuit pour le jour / la mort pour la vie / les autres pour moi »<sup>1533</sup>. Ces métaphores devenues métamorphoses s'engendrent d'elles-mêmes et, *in absentia* et non motivées, elles permettent ainsi à l'absurde de pointer.

C'est ce que tend à confirmer L' « Etude en de mineur »<sup>1534</sup> qui enchaîne à l'envi les constructions métaphoriques reposant sur le verbe « être » suivi de la préposition « de ». Cette construction exhibe aussi cette prodigieuse capacité de la métaphore à s'engendrer d'elle-même. Le poète semble tout d'abord s'en amuser. Mais à force de variations, à force d'être répétée, la métaphore finit par apparaître comme un pur discours ; cette répétition et cette juxtaposition des structures métaphoriques la présentent comme arbitraire et comme un jeu de langage : « Le ciel était de nuit / la nuit était de plainte / la plainte était d'espoir . // Les yeux étaient de lèvres / les lèvres étaient d'aube / la source était de neige. // Ma vie était de flamme / ma flamme était de fleuve / le fleuve était de bronze // le bronze était d'aiguille / l'aiguille était d'horloge / l'horloge était d'hier : elle est de maintenant ». Tardieu, tout en se plaisant ici à dénoncer le fait que la poésie est devenue une poésie d'images dont la valeur est presque proportionnelle à leur quantité, montre aussi que, au fur et à mesure de cette accumulation, c'est la construction de l'être et du monde qui se défait. Après ce flot de constructions métaphoriques, en effet, « maintenant est de terre / maintenant est de pierre / maintenant est de pluie // ma rive est de silence / mes mains sont de feuillage / ma

<sup>1532</sup> *On vient chercher Monsieur Jean, op. cit.*, p. 117.

<sup>1533</sup> *Monsieur Monsieur*, « Métamorphoses », p. 349-350.

<sup>1534</sup> *Monsieur Monsieur*, « Etude en de mineur », p. 360.

mémoire est d'oubli ». Associée à une variation sur les contraires, la construction métaphorique apparaît pauvre et à la merci de cette ambiguïté que l'on trouve notamment exprimée dans le poème « Conjugaisons et interrogations II » : « [...] Est-il possible à la fois de rester de partir, / de ne pas rester de ne pas partir ? // Tout est dissemblable tout se ressemble / ce qui part ce qui reste / ce qui est ce qui n'est pas / Ce que l'on dit a trop de sens n'a pas de sens »<sup>1535</sup>. Tout peut vaciller dans cet univers ; la métaphore contribue à cette angoisse du sens dessus dessous, angoisse que le poème « Le bon citoyen de l'univers »<sup>1536</sup> exprimait bien lui aussi puisqu'il faisait le constat que tout peut se renverser arbitrairement : tout prend initialement une place mais, « dans ce monde logique », tout peut aussi être très rapidement « tout autrement ». De même, dans « Etude en de mineur », la métaphore paraît relever du trompe-l'oeil et frôler la tautologie. Par conséquent, plus la construction métaphorique se répète, plus s'éprouve la perte du monde et plus la métaphore renvoie doublement à ce constat fondamental selon lequel le Verbe ne coïncide plus avec la chose. En effet, si le poète a besoin du langage et s'il fait éventuellement appel à la figure, c'est pour tenter de réduire la séparation d'avec soi et d'avec le monde. Avant cette fameuse crise du miroir, les spectacles du monde s'offraient comme tels et il était vain de les traduire. Mais, depuis ce moment, pour Tardieu, s'impose la nécessité de restaurer le contact perdu. Avoir besoin de l'image peut déjà être interprété comme le signe d'une inquiétude, le signe angoissant que le réel ne se dévoile plus dans un rapport de transparence mais que, en trompe l'œil, il se faufile comme les truites de la rivières. La métaphore en elle-même est déjà le signe d'un monde qui ne se joue plus qu'entre présence et absence, mais en frôlant l'absurde, dans *Monsieur Monsieur*, elle fait doublement ressentir cette absence au monde tout en répétant qu'elle n'est définitivement plus le temps d'une heureuse adéquation.

Ainsi, dans *Monsieur Monsieur*, la métaphore est malmenée par l'humour. La fonction polémique des formes dialoguées s'associe au procédé de la répétition pour en souligner les limites, puis, à force de la remettre sur l'ouvrage, il en résulte un constat d'absurdité et de non-sens.

#### La métaphore mise à nu.

<sup>1535</sup> Jean Tardieu, *L'Accent grave et l'accent aigu : poèmes 1976-1983*, coll. Poésie, Gallimard, Paris, 1986, p. 25.

<sup>1536</sup> *Monsieur Monsieur*, « Le bon citoyen de l'univers », p. 342.

Mais ces manipulations, qui forcent la métaphore à la plus grande humilité, sont aussi le lieu d'une mutation de la rhétorique. Si l'humour désincarne la métaphore et la met à nu en la privant de son éclat et de ses atours, c'est pour aller sous la grandeur de cette figure et pour voir s'il ne peut pas en surgir un fonctionnement plus salubre.

A force d'être examinée à travers le prisme de l'humour, elle subit effectivement le même strip tease que celui auquel assiste le client de *La Serrure*<sup>1537</sup>. La femme aimée y apparaît d'abord comme haute et imposante. Elle exerce sur le client la même fascination que celle exercée par la métaphore sur le poète. Elle suscite d'abord un mouvement de ravissement. Elle émerveille par sa beauté. Elle est fascinante de légèreté sous ses plus beaux vêtements. Mais voilà qu'elle prend ses distances et, à son retour, le strip tease commence. Elle ôte un à un ses atours, boucles d'oreille, pendentifs de jais ; elle fait glisser ses bagues. Puis ses vêtements, puis ses souliers. Et enfin sa robe. « Ne garde plus aucun secret pour moi ». « Sois entière »<sup>1538</sup>. Le même mouvement s'opère pour la métaphore dans *Monsieur Monsieur* : la loupe de l'humour la prive d'abord de ses atours ; il met à distance ses afféeries ; il la vide de ses jolies, puis de son sens et de son contenu au point qu'il ne subsiste plus d'elle que son signe et son contour langagier, telles que ses constructions en a, ses constructions en de, ainsi que ses constructions verbales et nominales. A force d'être répétée, remise sur l'ouvrage et sans cesse analysée, il ne lui reste que son ossature. A force d'en faire le tour et de la manipuler, on n'aperçoit plus que sa structure, son châssis ou son squelette, peut-être un peu pauvres. Le regard finit donc par se heurter aux contours du langage tout comme l'œil du client se heurte en fin de compte au squelette de sa bien-aimée. Effectivement, dans ce strip tease, au fur et à fur que la lumière baisse, c'est le corps de la bien-aimée qui commence à se disloquer. « Comme tu as changé, ma splendeur »<sup>1539</sup>. La femme aimée, comme la métaphore vidée de sa splendeur, veut se dénuder encore plus. « Toute sa chair s'effiloche »<sup>1540</sup> ; tout comme la métaphore, en perdant de son sens et de son contenu, fait éprouver les sensations du vide et de l'absence. « Ta bouche qui n'a plus de lèvres, me sourit ! Ton front, qui n'a plus de cheveux, s'approche, caressant ! Tes mains d'ivoire, tes bras secs et vides comme des fagots se tendent vers moi avec tendresse ! Tes vertèbres de marbre, tes jambes minces et fragiles

<sup>1537</sup> *Théâtre de chambre*, « La Serrure », in *Œuvres*, op. cit., p. 599-609.

<sup>1538</sup> « La Serrure », p. 608.

<sup>1539</sup> *Idem*.

<sup>1540</sup> *Idem*.

comme des branches cassées s'avancent à ma rencontre ! Oh ! Carcasse vide ! Fracassante, élégante, grelottante ! Je viens, amour de ma vie ! Je viens ! Je viens ! Je viens ! »<sup>1541</sup>. Au final, le client se dirige donc vers ce qui reste de la femme aimée. Sous son regard, celle-ci se désintègre jusqu'au cadavre et ce n'est qu'à ce moment-là qu'il peut accourir avec tendresse vers ce squelette qui le fascine. A propos de cette scène, Lydie Parisse explique que « Tardieu évoque une contemplation qui épuise l'objet pour aboutir à une reconsidération de la réalité »<sup>1542</sup> et sans doute le même mouvement est-il opéré avec la métaphore. Après l'avoir malmenée, le poète se retourne vers la carcasse vide qu'elle est devenue pour la reconsidérer plus délicatement. Raymond Queneau disait bien lui aussi que cette destruction suivie d'une réévaluation était la dialectique fondamentale de la poésie de Tardieu : « Dans sa recherche de pureté, le poète détruit les choses, lui aussi, à travers les mots. L'image est pour ainsi dire un débris de vocable. Son verbe s'élève vers un quasi-total effacement. Puis, pour ne pas les briser de nouveau, il les aborde avec une infinie précaution »<sup>1543</sup>. Tardieu, lui-même, évoque clairement ce mouvement d'approche du langage et, ce qu'il fait subir aux mots, il le fait aussi subir à la métaphore : « Répétez un mot autant de fois qu'il faut pour le volatiliser et analyser le résidu »<sup>1544</sup>. Le résidu de la métaphore, c'est-à-dire sa structure langagière, fascine Tardieu et c'est là que la rhétorique trouve sa réévaluation.

#### La métaphore comme le « fer forgé ».

Dans *La Serrure*, au-delà du résidu, « au-delà de [s]es ossements, comme à travers une cage vide, [le client voit] encore resplendir [le] lit [de la bien-aimée] ! » comme si l'union du Client et de la femme était encore envisageable<sup>1545</sup>. De même, c'est au plus profond de ce dépouillement de la métaphore que l'accord entre le sujet, le langage et le monde peut enfin s'avérer. En effet, les résidus de la métaphore deviennent comme ces « écheveaux » du recueil *Accents*, qui se distinguent sur un arrière-plan. Dans « Grilles et balcons »<sup>1546</sup>, Tardieu nous explique la chose suivante : « J'ai souvent contemplé avec angoisse [...] maints vieux balcons de fer forgé où résiste et résonne à mille pluies l'antique volonté de tracer des

<sup>1541</sup> « La Serrure », p. 609.

<sup>1542</sup> Lydie Parisse, *La « parole trouée » : Beckett, Tardieu, Novarina*, coll. Archives de Lettres Modernes, éd. Minard Lettres Modernes, Caen, 2008, p. 89.

<sup>1543</sup> Raymond Queneau, à l'occasion de la parution de *Figures*, in *Front National*, 16 février 1945, repris dans *Œuvres*, op. cit., p. 201.

<sup>1544</sup> *Un mot pour un autre*, « Le langage », in *Œuvres*, op. cit., p. 428.

<sup>1545</sup> On pourrait conclure ici à la désintégration totale de la bien-aimée et du client et, de fait, à leur mort. Mais ce « lit » ne reste-t-il pas malgré tout le symbole d'une union ?

<sup>1546</sup> *Accents*, « Grilles et balcons », in *Œuvres*, op. cit., p. 94-96.

signes. [...] J'étais sauvé, car la peur des mélanges indistincts, des masses ensevelies m'attire vers ces écheveaux débrouillés et la peur des fluides vers ces appuis sonores.[...] Avec quelle avidité l'œil appréhende un signe, un simple contour ou un réseau et avec quelle gourmandise il suit chaque trait [...]. Le poète est comme le forgeron comme ces enchanteurs du fer qui avaient appris à former toutes les figures : les anses, les graines, les fleurons, les consoles, les enroulements, les rinceaux [...] ». (De même, le poète peut construire des métaphores en « a » ou en « de », des métaphores adjectivales, verbales ou construites avec le verbe « être »). « Ces enchanteurs ont façonné à la flamme un langage si parfait qu'ils n'ont même pas éprouvé la nécessité de lui imposer un sens particulier. [...] Rien d'autre ne peut me rassurer que le contour qui brise et sépare et vengera de son fouet les pires métamorphoses. [...] Ce fer a beau être en flamme, il se fige, implacable, et se resserre sur chaque objet ».

La métaphore, ainsi dépouillée, retrouverait sa majesté, et atteindrait cet idéal : être une structure ferme à laquelle se raccrocher pour ne pas plonger dans l'indifférencié, se resserrer sur l'objet et tracer des contours comme « le stylet du graveur »<sup>1547</sup>. La métaphore deviendrait un signe physique qui construirait des réseaux et sauverait ainsi le monde et les choses de l'angoisse de la dissolution. Dépouillée et structurante, elle s'offre comme une prise solide ; elle sauve de la confusion en traçant des lignes parmi cette diversité qui partout menace. La structure langagière de la métaphore est comme ce chambranle de porte auquel s'adosser. Ce n'est plus la force imageante de l'analogie qui prime mais bien la possibilité de lien et de mise en rapport qu'elle propose. Structure de langage, elle s'offre comme une ossature à laquelle le sujet peut se raccrocher pour saisir le monde et pour le prévenir de la dissolution générale.

De plus, dans « Les mots en deçà », Tardieu nous explique ceci : « Ainsi, tout jeune, j'ai joué avec les mots, plutôt avec leur corps physique (sonorité et signe lisible) qu'avec ce qu'on appelait alors leur contenu. Il m'arrivait de fixer un vocable commun avec une intensité hypnotique jusqu'à ce qu'il perdît toute signification ». « Quelle joie d'accoupler des mots sans lien logique et d'écouter sonner leur assemblage cocasse, comme le classique garnement qui attachait une casserole à la queue d'un chien et le faisait courir sur les pavés ! »<sup>1548</sup>. Manipulée et réduite à ses diverses constructions syntaxiques, la métaphore,

<sup>1547</sup> *Les tours de Trébizonde*, « La vérité sur les monstres », in *Œuvres*, op. cit., p. 1277.

<sup>1548</sup> *Obscurité du jour*, « Les mots en deçà », in *Œuvres*, op. cit., p. 1006.



comme ces « mots », serait exhibée comme une structure sonore. Vidée de son sens, elle subsisterait dans son assemblage de sons « cocasse » comme dans « Les Erreurs » où il y a méprise sur le réel et où l'enchaînement des analogies est, en fin de compte, plus auditif qu'autre chose : « savoure » y appelle « savon » ; ou bien le « bel enfant » devient un « éléphant » : « Je suis ravi de vous voir / bel enfant vêtu de noir. // - Je ne suis pas un enfant / je suis un gros éléphant ». Le roucoulement de la « colombe » n'est autre que l'écho positif du bruit de la boisson qui coule, boisson de l' « ivrogne / qui boit sous le toit ». Les assonances en [ain], [an] et [oi] s'appellent les unes les autres. La sonorité motive donc la métaphore et, si elle reste présente, c'est simplement en tant que squelette langagier et dépouillée de sa charge d'abstraction, de sens, d'idée ou de concept. Plus on la dénude, plus on se rend compte qu'elle laisse la place à la matérialité du langage, à ses sonorités, mais aussi à ses rythmes, ce dont témoignent bien les répétitions qui soustraient le poème à la logique du déchiffrement ou de l'abstraction. Ceci est particulièrement net dans « Etude en *de* mineur » ou dans « Etude en *à* majeur ». Ces deux poèmes sont vidés de leur sens et, comme dans « Chanson » de Guillevic, c'est le rythme de la comptine qui prend le dessus. Et si l'on revient sur « Conversation », il est clair que, comme chez Guillevic, le signe s'infléchit en ton. Le poème oppose la bonhomie rassurante d'une conversation aux gouffres dans lesquels l' « âme » est entraînée quand elle se pose les grandes questions du « temps » ou du rapport entre le ciel et « la terre » et quand elle cherche à trouver un sens au monde et au cosmos. Le ton de bonhomie replace le poète « sur le pas de la porte » ; il lui permet de prendre pied dans le monde plutôt que de se perdre dans les différents gouffres de l'abstraction, de la spiritualité ou de la transcendance.

De fait, manipuler la métaphore permet en fin de compte d'éviter deux erreurs. Celle, bien entendu, de l'évasion idéaliste, comme dans « Les erreurs » ou comme dans le premier dialogue de *Monsieur Monsieur* où l'humour permet de pointer du doigt les prétentions idéalistes qui entraînent le sujet à voir toujours plus que de simples étoiles<sup>1549</sup>. Et une autre erreur, qui consisterait à confondre la prise en compte de la réalité avec une simple résignation. Le poète, à la dimension de l'artiste, doit tout faire pour s'élever à la hauteur d'un Titan en proie avec l'univers. Et en retrouvant la matérialité du langage, il peut y parvenir car cela lui permet de « se diriger dans un réel en apparence démonté ». Un

<sup>1549</sup> « - Monsieur Monsieur Monsieur / au-dessus de nos têtes / quels sont ces yeux nombreux / qui dans la nuit regardent ? // - Monsieur ce sont des astres / ils tournent sur eux-mêmes / et ne regardent rien. »

passage de *Vérité de la poésie* soulignait bien, en ce sens, tout l'enjeu de ces sonorités expressives : « [a]ux heures où l'événement contraint la société à se taire ou à souffrir, il ne faut pas attendre de la poésie qu'elle farde la vérité ou bien propose on ne sait quelle évasion dans la beauté – évasion qui ne serait qu'un vulgaire produit de remplacement, bon tout au plus à calmer un instant les esprits affamés d'espace et à masquer honteusement la douleur. L'authentique poésie ne se résigne pas davantage à l'acceptation de quelque expérience pessimiste et dégradante qui, sous prétexte de se borner à la réalité immédiate, n'en retiendrait que certains aspects incomplets et transitoires qui, en fin de compte, se réduirait elle-même à une sorte de tromperie. Le concret, dont aujourd'hui plus que jamais la poésie est éprise, ne se confond ni avec les fabrications artificielles ni avec les résidus morts. Il faut au poète toute sa méfiance et la garantie des sonorités justes pour se diriger dans un réel en apparence démonté. »<sup>1550</sup>. « Entre l'erreur de l' 'évasion idéaliste' et l'erreur de l' 'acceptation' réaliste, au cœur même de l'exactitude et de l'épreuve »<sup>1551</sup>, c'est précisément à cet endroit, dans cet entre-deux salutaire, que le langage peut se maintenir en s'affirmant dans sa matérialité concrète.

Ainsi, la poésie de Tardieu ne saurait éradiquer la rhétorique du langage ; ce que souligne clairement la section « ou les métaphores » du poème « Le langage » dans *Un mot pour un autre* : « Etant donné une vieille boîte en bois que je veux détruire ou jeter au rebut, ai-je le droit de dire que je la tue, que je l'épluche, que je la fais cuire, que je la mange, que je la digère, ou encore que je l'efface, que je la biffe, que je la condamne, l'incarcère, l'exile, la destitue, la vaporise, l'éteins, la scalpe, l'embaume, la fais fondre, l'électrocute, la dégonfle, la souffle [...] »<sup>1552</sup>. Non, le poète ne saurait confondre la déconstruction de la métaphore, et de manière plus générale celle de la rhétorique, avec une extermination. Se méfier revient à opérer une subrogation. Comme chez Guillevic, le langage est privé de sa charge métaphorique. La rhétorique est donc dégagée de son inféodation à la dichotomie du signe. Le signifié n'y est plus la partie la plus importante. Et retrouver le langage dans toute sa matérialité ne signifie pas l'abandon de toute rhétorique mais le retour en force de la notion de rythme.

<sup>1550</sup> *Vérité de la poésie*, in *Œuvres*, op. cit., p. 181.

<sup>1551</sup> *Idem*.

<sup>1552</sup> *Un mot pour un autre*, op. cit., p. 429.



---

**Parallèle n° 2 : Trakl et le silence du monde**

L'autre jour, chez moi,  
Georg Trakl  
Me chantait la forêt.

Aujourd'hui, chez elle,  
La forêt  
Me chante Georg Trakl.<sup>1553</sup>

A ce stade de notre réflexion, on ne peut que constater toute l'influence de la lecture et de la traduction<sup>1554</sup> des poèmes de Georg Trakl puisque, de même que chez Guillevic, le rapport au monde y est extrêmement douloureux et le poète, angoissé et torturé par le poids de la faute morale, est confronté lui aussi à la déliquescence d'un monde qui, soumis aux lois de la putréfaction et de la dérélition, se vide de son sens.

Dans l'œuvre de Trakl, prédominent effectivement l'ambiance et les couleurs de l'automne ainsi que des images sombres du soir et de la nuit qui sont associées au sentiment du « déclin »<sup>1555</sup> : « [...] Vois ! Il va faire noir déjà. // La nuit revient, quelque chose de mortel se plaint / Et quelque autre souffre avec elle. // Tremblant sous les étoiles d'automne / Chaque année la tête penche davantage » (« Dans un vieil album », p. 11). Les paysages sont crépusculaires : « Soir de septembre ; les sombres appels des bergers tristement résonnent / A travers le village au crépuscule » (« Paysage », p. 25). Ils deviennent même des cauchemars quand les sources de vie sont les cibles de forces mortifères, ce que montre bien, dans le poème « De profundis », le traitement très particulier du motif du *Hieros Gamos*. Le « sein » de la terre « attend le céleste fiancé » mais la pluie qui tombe du ciel ne rend pas la terre féconde et la laisse au contraire stérile puisque cette pluie est une pluie noire : « Il y a un champ de chaumes, dans lequel tombe une pluie noire » (p. 13). De même, dans « Eté », la charge vitale de la saison contient en son cœur son propre déclin puisque l'apaisement et la plénitude ne durent pas : même lorsque « Le soir se tait la plainte / Du coucou dans la forêt » et que « Plus bas s'inclinent l'épi, / Le coquelicot », « L'orage noir menace / Au-dessus de la colline » (p. 55). La lumière laisse irrémédiablement place à l'obscurité, comme le soulignent bien le vers suivant, « Il y a une lumière que le vent a éteinte » (« Psaume », p. 15), ainsi que la parataxe de cette strophe, qui suggère bien que la violence de cet intangible « vent noir » (« Au bord du marais », p. 33) est latente : « Calme

---

<sup>1553</sup> *Le Chant*, op. cit., p. 362.

<sup>1554</sup> *Vingt poèmes de Georg Trakl*, traduits et présentés par Guillevic, éd. Obsidiane, Paris, rééd. 2006. Toutes nos citations à la poésie de Georg Trakl feront référence à cet ouvrage.

<sup>1555</sup> C'est le titre d'un poème, p. 39.

brille la bougie / Dans la chambre obscure ; / Une main d'argent / L'éteint ». Et, surtout, à l'image du marais, tout est confusion et tout se dissout : «Tumulte. Dans la hutte défaite / S'élève sur ses ailes noires la pourriture » (p. 33). La putréfaction est la loi et l'accomplissement de toute chose. Le monde n'est que mort lente et pourrissement : « Au retour / Les bergers ont trouvé son tendre corps / Pourri dans le buisson d'épines. » (« De profundis », p.13). Les corps perdent irrémédiablement leur consistance et cette dérélition n'épargne pas le sujet. Un grand thème de la désagrégation du Moi traverse l'œuvre. Pour lui aussi, toutes les routes mènent à la noire putréfaction : « Toutes les routes débouchent sur la pourriture noire » (« Grodek », p. 59). Et le sujet, qui est confronté à la perte de son intégrité, constate qu'il est, lui aussi, comme tout ce qui naît : c'est-à-dire déjà touché par la mort. Se définissant alors comme à moitié né<sup>1556</sup>, il s'identifie à cet « enfant mort » de la « prostituée, « Prostituée qui, avec des frissons glacés, accouche d'un enfant mort » (« Aux muets », p. 49), ainsi qu'à la figure de Gaspard Hauser qui, bien qu'il soit tombé sous les coups de son assassin, est décrit comme quelqu'un qui, avant cela, aurait été « non-né » : « Et l'ombre de l'assassin dans la pénombre du vestibule. // Argentée la tête de celui qui n'était pas né tomba » (« Chanson de Gaspard Hauser, p. 53). Ainsi, des figures auxquelles s'identifie le sujet traversent l'œuvre. Certaines ont, comme Gaspard Hauser, un fondement historique. Beaucoup sont fictives ou bibliques, comme Elis, Sebastian ou Helian, ou mythiques, comme Hyacinthe. Même si les poèmes mettent bien l'accent sur la singularité de chacune d'entre elles, ces figures ont toutes un destin tragique et Trakl les met en relation puisque, en chacune d'elles, il croit retrouver son propre destin. Elles sont toutes la preuve qu'un poids de mort est irrémédiablement inscrit au cœur de la vie elle-même ou, pour le dire autrement, que la vie est entachée de mort. Comme le Christ sur le Mont des Oliviers, Gaspard Hauser veille et « rest[e] seul avec son étoile » en sachant que son assassin le guette. Il en va de même pour Elis et Helian, dont l'étymologie est à rapprocher de Hélios, le dieu du soleil symbolisant le passage du jour à la nuit, et qui vont « à pas doux dans la nuit » (« Au jeune Elis », p. 27) tout en apparaissant comme des gisants : « Tu apparais, Elis, un gisant avec des yeux ronds » (« Elis », p. 29).

Le monde apparaît donc comme dépourvu de sens et le constat de la disparition de Dieu parcourt l'œuvre. Cette mort de Dieu est la perte de la croyance. Dans le poème « De

<sup>1556</sup> Adrien Finck, « Introduction », in Georg Trakl, *Poèmes majeurs, op. cit.*, p. 6 : « Un témoin de la dernière année rapporte une formule autobiographique saisissante : 'Je ne suis qu'à moitié né !' ».

profundis », Dieu ne se révèle pas au moi lyrique : « Le silence de Dieu / Je l'ai bu dans la fontaine du hallier » (p. 13). L'œuvre est tissée de références bibliques et chrétiennes comme l'Évangile de Noël, les anges, le Buisson ardent, la couronne d'épines, les calvaires et les croix. Pourtant, ces références perdent largement leur signification originelle. Dans « De profundis », les anges sont réduits à un son - « Résonnaient à nouveau des anges de cristal » (p. 13)- et les bergers qui viennent voir l'enfant trouvent le corps de la mère en train de se décomposer dans le buisson d'épines. Comme le souligne Guillevic, l'œuvre reste imprégnée des souvenirs d'une éducation chrétienne mais le poète n'attend plus rien de Dieu :

« Je sais qu'il circule une théorie tendant à démontrer qu'il est un poète chrétien. Je crois qu'il n'y a pas chez lui une pensée coordonnée. Les éléments chrétiens me semblent appartenir au souvenir de l'enfance. »<sup>1557</sup>

Dieu est devenu un « être divin et inaccessible »<sup>1558</sup> et toute résurrection, tout salut sont devenus impossibles. L'homme est condamné au déclin, à la mort et à la putréfaction et ce constat plonge d'autant plus le poète dans la folie qu'il est renforcé par l'impression que seuls règnent le trépas et la faute. En effet, chez Trakl, le sentiment de la culpabilité est permanent. Comme Guillevic, il a été élevé par une mère distante et froide et on peut reconnaître dans cette « relation 'perturbée' avec la mère une sorte de *drame initial* qui, d'emblée, a pu rendre l'enfant sensible à la froideur et à l'étrangeté du monde, orienter sa vie affective sur la voie de l'angoisse et de la culpabilité »<sup>1559</sup>. Mais également, chez Trakl, la culpabilité peut être liée au poids de l'inceste, comme peut le suggérer, dans l'œuvre, l'image de la sœur, « [l]a sœur, tristesse tourmentée » (« Plainte », p. 57), qui peut évoquer la sœur Margarethe avec laquelle Trakl aurait eu une relation amoureuse et charnelle, qui serait devenue une profonde source d'angoisse et dont il apparaîtrait qu'elle lui aurait fait perdre toute substance, le plongeant encore plus profondément dans un « crépuscule spirituel » (p. 43). Quoiqu'il en soit, il n'y a pas d'échappatoire, chez Trakl. Les rêves d'au-delà sont impossibles. Si, dans les premiers poèmes<sup>1560</sup>, dans ceux d'avant 1910, Trakl, se

<sup>1557</sup> Guillevic, « Difficultés d'une traduction », *Vingt poèmes de Georg Trakl, op. cit.*, p. 8.

<sup>1558</sup> Jean-Michel Palmier, *Situation de Georg Trakl*, P. Belfond, Paris, 1972, p. 251.

<sup>1559</sup> Adrien Finck, « Introduction », Georg Trakl, *Poèmes majeurs*, texte original et version française par Jacques Legrand, présentation et notes par Adrien Finck, éd. Aubier, coll. Domaine allemand, 1993, p. 6.

<sup>1560</sup> Dans les pages 15 à 30 de son « Introduction », Adrien Finck distingue quatre périodes dans l'œuvre de Trakl. Les premiers poèmes, dont beaucoup sont restés non publiés, sont caractérisés par leur symbolisme et par un esprit anti-bourgeois hérité de la « modernité » française. Une seconde phase, allant de l'été 1910 à 1912, est caractérisée par la recherche d'une nouvelle écriture, ce que l'on a pu appeler le *Reihungsstil*, se caractérisant notamment par la juxtaposition que l'on a souvent dit expressionniste des images ainsi que par une dissolution du sujet observant dans l'objet observé qui n'exclut pas complètement la nécessité des formes. Par la suite, la poésie de Trakl est caractérisée par une troisième phase allant de 1912 à 1914, la métrique et changeante et le

place sous le signe de la protestation et du défi, si l'on peut relever d'emblée l'imitation des « poètes maudits » français, tels que Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud, et si l'œuvre s'inscrit dans une tendance propre à un esprit « fin de siècle » marqué par la « décadence », dans les poèmes suivants, et notamment dans ceux que traduit Guillevic, la crise s'accroît. Si le sujet baudelairien oscillait entre le Spleen et l'Idéal, et si, dans « De profundis clamavi », « C'est un univers morne à l'horizon plombé, / Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème »<sup>1561</sup>, dans « Parfum exotique », l'odeur d'un sein chaleureux pouvait malgré tout entraîner le sujet sur « [u]ne île paresseuse où la nature donne / [...] Des hommes dont le corps est mince et vigoureux, / Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne »<sup>1562</sup> et, dans « La chevelure », on trouvait « [u]n port retentissant »<sup>1563</sup> où l'âme pouvait s'abreuver. Chez Trakl, si cette île des mers du Sud est bien évoquée, elle reste toutefois un paradis perdu : « [...] Il y a une île des mers du Sud / Où recevoir le dieu Soleil. On frappe le tambour. / Les hommes exécutent des danses guerrières. / Les femmes balancent leurs hanches dans des lianes et des fleurs de feu / Quand la mer chante. O notre paradis perdu » (« Psaume », p. 15). La rêverie a perdu toute douceur. La féerie des « Fêtes galantes » de Verlaine a vraiment pris fin. Si, dans « Colloque sentimental », « [d]ans le vieux parc solitaire et glacé », « [d]eux spectres ont évoqué le passé » et ont constaté que « [l']espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir », ils n'en « marchaient » pas moins « dans les avoines folles »<sup>1564</sup> ; mais, chez Trakl, « dans le vieux parc », tout est « en deuil » et tout « baisse le front » :

Dans le parc

Allant à nouveau dans le vieux parc,  
O calme des fleurs jaunes et rouges.  
Vous aussi êtes en deuil [...]  
Le soir la grive se tait.  
Oh ! Baisse alors le front, toi aussi,  
Devant le marbre déchu des aïeux. (« Dans le parc », p. 37).

Si Rimbaud, avant d'être « rendu au sol », pouvait encore déployer des visions sauvages, transformer son esprit en « opéra fabuleux » et se laisser emporter par une ivresse cosmique, comme dans les « Phrases » :

---

moi lyrique réintroduit. Dans les derniers poèmes, allant de 1914 à la mort du poète, la fin du monde et la chute sont très présents.

<sup>1561</sup> Charles Baudelaire, « De profundis clamavi », *Les Fleurs du Mal*, éd. Gallimard, coll. Poésie, Paris, 1996, p. 65.

<sup>1562</sup> « Parfum exotique », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>1563</sup> « La chevelure », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>1564</sup> Paul Verlaine, « Colloque sentimental », *Fêtes galantes*, in *Œuvres poétiques complètes*, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1998, p. 58.

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ;  
des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.<sup>1565</sup>

les étoiles, chez Trakl, sont irrémédiablement tombées :

[...]  
La nuit je me suis trouvé sur une lande,  
Pétrifié par les excréments et la poussière des étoiles. (« De profundis », p. 13)

Sur tes tempes tombe une rosée noire,

Le dernier or d'étoiles abîmées. (« Au jeune Elis », p. 27)

Et le « Bateau ivre »<sup>1566</sup> est devenu un « bateau vide »<sup>1567</sup>. Le sujet est donc confronté à un monde qui est privé de tout sens et de toute possibilité d'élévation puisque « [I]es signes, les étoiles / Sombrent lentement dans l'étang » (« Elis », p. 31) et il semble difficile, pour Trakl, à travers sa poésie, de pouvoir réparer le sentiment d'une faute originelle et fondamentale et de pouvoir œuvrer à la restauration d'un sens. Le poète ne peut plus se faire voyant et le poème laisse une impression de flou et de vague, comme le souligne clairement Guillevic lorsqu'il compare Trakl et Hölderlin :

« Quant à Hölderlin, qui me semble assez proche de Trakl par le langage, il est au fond plus rationnel que lui car il n'a pas ce flou ou cette espèce de vague qui émane des poèmes de Georg Trakl ; c'est que leur folie n'est pas la même : Hölderlin est un voyant, un clairvoyant tandis que Trakl ne fait que pressentir confusément. »<sup>1568</sup>

L'œuvre de Trakl, interrompue par la Première Guerre mondiale et par l'expérience du front de l'est qui a accentué la peur de la folie, reste donc marquée par la défaillance et par l'impossibilité de retrouver toute la qualité et toute la plénitude d'un rapport au monde. « [L]a poésie ne cesse d'apparaître en une équivoque déchirante : d'une part, elle est la grande consolation, la seule raison de vivre [...] ; d'autre part, elle est douloureusement remise en question »<sup>1569</sup>. « La poésie est le refus actif, créateur ; mais il ne semble pas qu'elle puisse fournir, en fin de compte, l'appui sûr qui permettrait de vivre et de justifier sa vie »<sup>1570</sup>.

<sup>1565</sup> Arthur Rimbaud, « Phrases », *Illuminations, Œuvres complètes*, éd. Livre de Poche, coll. Classiques modernes, Paris, 2000, p. 470.

<sup>1566</sup> Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 293 à 298.

<sup>1567</sup> « Psaume », p. 19 : « Il y a un bateau vide qui le soir, descend le canal noir. »

<sup>1568</sup> Guillevic, « Difficultés d'une traduction », *Vingt poèmes de Georg Trakl, op. cit.*, p. 5.

<sup>1569</sup> Adrien Finck, « Introduction », Georg Trakl, *Poèmes majeurs, op. cit.*, p. 21.

<sup>1570</sup> *Ibid.*, p. 22.



Malgré tout, « elle n'est pas exclusivement désespérée »<sup>1571</sup> et reste, pour Guillevic, un héritage essentiel dans l'invention d'une nouvelle langue pour dire l'absolu. Et si elle l'a touché<sup>1572</sup>, empoigné et étreint<sup>1573</sup>, c'est parce que, paradoxalement, elle le met sur la voie d'une écriture qui ne se coupe pas du réel :

« On l'a dit fou, pourtant celui qu'on nomme schizophrène est un être coupé de la réalité – ce qui n'est pas le cas de Trakl qui me donne, comme aucun autre, le toucher des choses, la sensation très aiguë du réel. »<sup>1574</sup>

Et c'est dans ce que l'on peut considérer comme une défaillance de l'œuvre de Trakl que Guillevic ressent la possibilité d'un contact avec le réel. Si Trakl ne parvient pas à redonner du sens au monde et s'il dit l'épuisement de la signification, aux yeux de Guillevic, cet échec est une réussite car il permet au moins de ne pas manquer le monde. .

Trakl a pu enseigner à Guillevic le silence. En effet, ce dernier dit aimer davantage la poésie de Trakl que sa prose en raison de son silence :

« Les vingt poèmes qui sont traduits ici sont, à cet égard, de ceux qui résonnent le plus en moi. [...] j'aime beaucoup moins les proses de Trakl. Au fond, j'ai besoin de la rupture de la phrase par le blanc. Je veux que quelques mots viennent buter sur du blanc ; pour moi c'est le silence puisque la poésie est une alliance de la parole et du silence. »<sup>1575</sup>

Les poèmes de Trakl sont effectivement construits sur leur silence. Celui-ci est avant tout celui de l'autodestruction comme dans ces vers du poème « Aux muets » :

Mais saigne en silence dans l'ombre d'une caverne  
Une humanité plus muette [...]

On a souvent le silence de l'absence et de la disparition de Dieu, ce silence que, dans « De profundis », le sujet boit « dans la fontaine du hallier » et qui dit la perte du sens. Ce silence est aussi celui du cri de la biche qui se fige :

Doucement se fige à la lisière du bois le cri de la biche [...]. (« Paysage », p. 25)

<sup>1571</sup> Jean-Yves Masson, « Georg Trakl, mort au chant d'honneur », *Magazine littéraire*, n° 479, oct. 2008, p. 87 : « Cette fin tragique et crépusculaire ne doit pas faire oublier que l'œuvre de Georg Trakl n'est pas exclusivement désespérée. Avec ses vers dont la musique est si savante, son lexique d'une extrême précision, il n'a pas plus douté de la poésie que Van Gogh n'a douté de la peinture. L'obscurité de son écriture n'est jamais un hermétisme recherché pour lui-même, elle est l'invention d'une nouvelle langue pour dire l'absolu de la vision ».

<sup>1572</sup> *Ibid.*, p. 5 : « Hölderlin est un voyant, un clairvoyant tandis que Trakl ne fait que pressentir confusément. C'est ce qui le rend si attachant ».

<sup>1573</sup> *Ibid.*, pp. 6-7 : « [...] une amie professeur en Allemagne, m'a un jour demandé pourquoi j'aimais Trakl ; je n'ai pas su quoi répondre, j'ai seulement dit 'parce qu'il m'empoigne, c'est tout'. En effet, je ne peux pas lire ce poète sans qu'il m'étreigne ; mais si j'analyse, je ne sais vraiment pas le pourquoi de ce bouleversement en moi. »

<sup>1574</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1575</sup> *Idem.*

Le cri de la biche ne fait plus sens. Le monde n'a plus de signification. Le poème dit ici son incapacité à déchiffrer le monde et même son impossibilité de dire. Le langage est en faillite. Mais, paradoxalement, ce vers confronte d'autant mieux le lecteur à l'existence. Ce silence de la biche dit ici une autosuffisance du monde naturel et rend compte de l'innocence d'un monde qui existe indépendamment de la perception de l'homme. S'il se vide de son sens, ce cri qui se fige donne l'impression au lecteur de côtoyer le calme fondamental que l'on trouve dans les lieux naturels. Les paroles se taisent pour laisser la place à un silence qui émane directement du paysage. La biche ne peut plus être transformée en le signe de quelque chose d'autre, son régime de signification est en quelque sorte censuré ce qui crée, chez le lecteur, une impression de vertige. Mais ce vertige est de la même sorte que celui que l'on peut ressentir devant un endroit de la nature. Le lecteur est alors placé dans le monde et face à l'étrangeté des choses et des êtres qui existent en eux-mêmes, indépendamment de la perception de l'homme et de ses projections tant affectives qu'intellectuelles. C'est comme si le mutisme du poème faisait écho à celui de la réalité à laquelle il est confronté. On atteint une sorte d'existence qui est indépendante de la société humaine et qui ne fait que dire, mais de manière essentielle, le simple fait de l'existence. Ainsi, on ne peut plus interpréter ce cri de la biche puisqu'il se fige en silence. Ce vers dit l'échec de la poésie et de la parole face à un monde énigmatique. Il n'est plus possible de déchiffrer les choses. Le vers dit le silence. Mais ce silence, aux yeux de Guillevic, n'est pas le vide ; bien au contraire, il dit l'imminence et la proximité du monde concret.

Dans plusieurs poèmes, également, le sujet se voit condamné à une position de retrait. Le Moi qui s'est dissout n'est plus en mesure de maîtriser le monde et on note une oscillation. Trakl voudrait conserver la primauté de l'âme mais, en même temps, il est confronté à la faiblesse de celle-ci. Si le sujet peut encore projeter sa tristesse et sa mélancolie sur les paysages, il n'a plus la position d'autorité suffisante pour organiser le réel en fonction de son point de vue. Pris dans le tourbillon du monde, il n'a plus réellement la force de mettre en scène le paysage et se voit forcé d'adopter une posture de retrait, ce qui se traduit, dans les poèmes, par une intensité contenue et intérieure, voire par un effet d'impersonnalité. Aucun poème des vingt choisis par Guillevic n'est exclamatif<sup>1576</sup> et les

---

<sup>1576</sup> Guillevic, « Difficultés d'une traduction », *op. cit.*, p. 8 : « On a voulu en faire des réalistes, voire des expressionnistes [Trakl et Laforgue]. [...] Cependant Trakl n'est jamais exclamatif ou criard, ses O sont hölderliniens, pas expressionnistes ».

premiers vers de « De profundis », du fait de la reprise anaphorique de la tournure présentative « Es ist ein », frôlent même le constat et la neutralité :

Il y a un champ de chaumes, dans lequel tombe une pluie noire.  
 Il y a un arbre brun qui est là, seul, debout.  
 Il y a un vent qui siffle et qui cerne des cabanes vides – [...] (« De profundis », p. 13).

On a ici une simple juxtaposition de notations brutes et indépendantes, une juxtaposition des images qui est sans doute héritée de Rimbaud<sup>1577</sup>, une juxtaposition que l'on peut dire expressionniste, et qui reste, dans les cas, libérée de toute effusion subjective. Mais on peut penser que c'est justement dans cette absence du sujet qu'est en jeu la présence du réel. Cette neutralité évite que l'attention du lecteur ne se focalise sur le rapport du sujet à l'objet plutôt que sur l'objet lui-même. Exactement comme chez Guillevic, le présentatif pose l'objet au-devant, comme un autre dont l'être reste hors champ. « Il y a un arbre » dit la présence et l'existence de l'arbre indépendamment de nos projections et de nos désirs. Le présentatif a pour fonction de garantir la présence du monde et de le faire advenir sous le regard du lecteur. Il a une fonction d'avènement de l'objet dans le langage. Comme chez Guillevic, il est un véritable outil performatif qui fait passer le langage du domaine de la représentation à celui de la présentation. C'est à partir du moment où le « je » de la poésie traditionnelle s'efface que la vision du réel est la plus saisissante et la plus juste.

Egalement, ce qui frappe dans ce poème, « De profundis », ainsi que dans « Psaume », comme l'indiquent les titres, c'est, comme dans la « Chanson » de Guillevic, un véritable effort formel :

Il y a une lumière que le vent a éteinte.  
 Il y a sur la lande une auberge que dans l'après-midi quitte un homme soûl.  
 Il y a un vignoble brûlé, noir, avec des trous pleins d'araignées.  
 Il y a un lieu qu'il ont badigeonné avec du lait. (« Psaume », p. 15)

L'héritage des versets bibliques et la formule présentative donnent un effet de corps, de densité et de structure au poème. Comme dans la « Chanson » de *Terraqué*, on a « [d']une part, l'expérience 'infernale' d'une inspiration 'chaotique' ; d'autre part, l'exigence formelle »<sup>1578</sup>. On a une dissonance entre le fond et la forme : « [l]e poète cherche d'abord à 'donner forme' (*gestalten*) selon la métrique traditionnelle, créant de la sorte un lyrisme dissonant [...] »<sup>1579</sup>. Il ne s'agit pas ici d'interpréter cette recherche de forme comme une

<sup>1577</sup> Adrien Finck, « Notes », Georg Trakl *Poèmes majeurs*, *op. cit.*, p. 329 : « Le poème inaugure une nouvelle manière, sous le signe de Rimbaud dont il reprend notamment la formule 'Il y a' des *Illuminations* ('Enfance III') [...] ».

<sup>1578</sup> Adrien Finck, « Introduction », *op. cit.*, p. 19.

<sup>1579</sup> *Ibid.*, p. 23.

« métamorphose esthétique (musicale) de la souffrance »<sup>1580</sup>. Il ne s'agit pas véritablement de transfigurer le déclin par l'esthétique. L'effort de construction formelle n'est pas un refus de la réalité. Mais, il nous semble, que, comme chez Guillevic, se lit ici le besoin fondamental et premier de donner des formes pour tenter de répondre à ce sentiment d'accablement et pour tâcher de contenir ce mouvement de dissolution générale. Ce que Trakl dit clairement :

« Mais je suis en ce moment beaucoup trop accablé [...] pour trouver le temps de faire autre chose que donner un minimum de forme à ce qui m'accable [...] »<sup>1581</sup>.

La réponse à la douleur du monde passe d'abord par la recherche de formes stables auxquelles se raccrocher. C'est avant tout par là que le poème peut offrir une lueur d'espoir et ouvrir une perspective de salut.

Et sans doute peut-on faire le même constat au sujet du traitement des couleurs. Celles-ci émaillent l'œuvre de Trakl et le lecteur peut être amené à en faire une interprétation symbolique. Le blanc peut être associé à la mort, le brun à la nature calme, le noir à la mort et le bleu à la pureté, comme c'est le cas dans le poème intitulé « A un jeune mort » (p. 45) :

O, l'ange noir qui sortit lentement de l'intérieur de l'arbre,  
[...]  
Au bord de la fontaine tirant sur le bleu.  
Tranquille était notre pas, les yeux ronds dans la fraîcheur brune de l'automne  
[...]

Du fait de leur récurrence, on peut même être tenté d'en faire une lecture allégorique et, à ce titre, l'adjectif « argentin » est un bon exemple. Il présente la particularité d'avoir un double emploi et de se faire entendre à la fois comme son et comme couleur. Il peut qualifier la voix du vent (« voix argentine du vent dans le vestibule ») tout autant que le visage (« visage argentin »). Et comme dans tous les cas il apparaît dans un contexte de dérélition, il est indéniable qu'il participe à lui seul de l'émergence de l'image de la Mort et de sa faux argentée dans le poème. Mais le poème est souvent saturé de couleurs, ce qui met en question ces équivalences symboliques : « Trakl développe un langage des couleurs, souvent alogiques, irréelles [...] qu'il n'est plus possible de ramener à un symbolisme fixe »<sup>1582</sup>. Et c'est sans doute cette saturation qui conduit Guillevic à faire une lecture tout autre que symbolique :

« Il y a aussi le problème des couleurs, comme chez Rimbaud. Trakl emploie principalement le bleu et le brun parmi d'autres couleurs dont le rouge, le noir, le

<sup>1580</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1581</sup> Georg Trakl, lettre citée par Adrien Finck, « Introduction », *op. cit.*, p. 18.

<sup>1582</sup> Adrien Finck, « Introduction », *op. cit.*, p. 23.

vert et le doré dont il est difficile de dire qu'il a une valeur symbolique ; le bleu et le brun sont là d'une manière obsédante. Au contraire de Rimbaud qui définit de façon énigmatique ses couleurs (et là je crois avec d'autres qu'il s'agit de l'énoncé des couleurs des lettres initiales dans un dictionnaire), Trakl décrit en les accentuant les couleurs de Salzbourg, avec la forte dominante bleue du ciel et le brun et le doré des forêts d'automne. C'est ce qui me paraît le plus vraisemblable. Là, dans cette richesse de couleur, il pourrait être expressionniste. »<sup>1583</sup>

La richesse des couleurs est, selon lui, l'expression matérielle de la réalité. Si ces remarques restent contestables selon les différents temps de l'œuvre de Trakl, il est vrai que, dans les poèmes que Guillevic a choisi de traduire, les couleurs peuvent faire concrètement sentir l'évidence de la réalité :

[...] Remontant le canal un vapeur blanc [...]  
 Dans l'obscur de bruns chataîgniers [...]  
 Il y a un bateau vide qui le soir, descend le canal noir. [...]  
 Des anges aux ailes salies sortent des chambres grises. [...] (« Psaume »).

Dans ces vers, comme chez Guillevic, l'adjectif de couleur est concrétisé et plus qu'une couleur, il devient une consistance pour acquérir une matérialité compacte. Il est conceptuellement vide et sensoriellement plein. Et cette densité des couleurs peut être expérimentée comme un contre poids ou comme une résistance à l'emprise de la dissolution générale :

Le bleu de mes yeux s'est éteint dans cette nuit,  
 L'or rouge de mon cœur. O ! Le silence de la lampe allumée.  
 Ton manteau bleu enveloppa celui qui tombait.  
 Tes lèvres rouges scellèrent l'enténébrement de l'ami. (« De nuit », p. 35).

Les couleurs enveloppent et enserrant ici le corps du défunt comme pour lui permettre de garder une forme, une consistance et des contours. Leur matérialité s'offre comme une résistance aux flux destructeurs de la putréfaction. Et on peut même penser que, saturé de couleurs, le poème acquiert une présence plastique et que, par là, en étant plus matériel que conceptuel, il serait, comme celui de Guillevic, un garde-fou dans le flou général du monde et qu'il se présenterait dès lors, lui aussi, comme une chose parmi les choses. Il ne chercherait pas à interpréter le réel mais simplement s'y inscrire.

Si le poème de Trakl offre une densité visuelle, on peut aussi constater que, malgré le silence qui le parcourt, il reste étonnamment sonore. Certes, la parole ne cesse de se heurter au silence, de se fragmenter et de s'affaiblir en murmure. Pourtant, même s'ils ont du mal à construire du sens et à dire quelque chose au sujet du monde, les poèmes n'en sont pas moins emplis de bruits. Certes, ceux-ci peuvent être considérés comme l'expression

<sup>1583</sup> « Difficultés d'une traduction », *op. cit.*, p. 8.

de la « plainte »<sup>1584</sup> des êtres confrontés à l'horreur du monde. Le bruit peut être interprété comme la manifestation d'une douleur fondamentale. Mais ceci n'a rien de systématique puisque les oiseaux peuvent très bien chanter, les cloches sonner, la forêt bruire, le métal froid être martelé, les voix retentir et la résonance se faire générale. En somme, la cacophonie du monde recouvre une parole qui se construirait pour faire sens ou pour élever l'âme dans le domaine de la spiritualité. Les anges, le buisson ardent ou les cloches sont réduits à de simples sons :

Dans le taillis de noisetiers  
Résonnaient à nouveau des anges de cristal. (« De profundis », p. 13)

Tinte un buisson d'épines  
Où sont tes yeux de lune. (« Au jeune Elis », p. 27)

Dans le crépuscule, sonnaient toujours depuis les tours les cloches bleues du soir.  
 (« A un jeune mort », p. 45)

Certes, cette cacophonie ou ces sons, du point de vue du sens, sont silencieux. Le signe, dans ces exemples, ne peut plus assumer le poids de son signifié. Mais c'est sans doute dans cette cacophonie et dans cet affaiblissement du signe que le contact avec la réalité peut s'établir. S'il n'est pas une chose signifiante, le poème n'en est pas moins une chose sonore capable de résonner et prouve au moins par là, encore une fois, sa capacité à s'inscrire dans le monde en tant que chose. Les propos de Guillevic à ce sujet sont donc à entendre en ce sens. Il constate que « les poèmes de Trakl [lui] donnent l'impression, la sensation de paroles dites dans une forêt où il y aurait un écho fragmenté par les arbres »<sup>1585</sup>. Cette image de l'écho fragmenté est donc à décrypter de deux manières. Elle dit, d'une part, que la parole signifiante, confrontée à l'horreur du monde, ne peut que se briser et se laisser entendre sans pour autant se faire comprendre et suggère, d'autre part, que cette consistance sonore lui confère une qualité d'appartenance au réseau du monde.

Ainsi, chez Trakl, les efforts pour aboutir à l'élaboration d'une vision ou à la construction d'un ensemble signifiant coordonné restent vains et si la parole peut encore se faire entendre, c'est seulement en tant que ton. « Un jour, le jeune philosophe Ludwig Wittgenstein, résolu à se défaire de la plus grande partie de son immense fortune, demanda quels étaient les poètes qu'il convenait d'aider en priorité. On lui fournit deux noms : Rainer Maria Rilke et Georg Trakl »<sup>1586</sup>. Et ce n'est pas l'amère ironie de l'anecdote qui nous

<sup>1584</sup> « A un jeune mort », p. 45 : « La plainte ardente du gibier ».

<sup>1585</sup> « Difficultés d'une traduction », *op. cit.*, p. 5.

<sup>1586</sup> Jean-Yves Masson, « Georg Trakl, mort au chant d'honneur », *Magazine littéraire*, n° 479, oct. 2008, p.

intéresse ici (amère ironie car la guerre a empêché Trakl de profiter de ce don) mais plutôt la réaction de Wittgenstein à la lecture de Trakl :

« Wittgenstein disait des poèmes de Trakl qu'il ne les comprenait pas, mais qu'il en admirait le ton »<sup>1587</sup>.

Ainsi, ce constat d'une densité sonore, structurelle et formelle ou, pour le dire autrement, ce constat d'un rythme et d'un ton, ne sont pas à confondre avec un jeu de vocables, avec une musique, ou avec un montage aléatoire selon lequel il ne serait possible de dégager que des structures, en dehors de toute considération. L'œuvre ne se réduit pas à une expérience ou à un amusement linguistiques. Comme chez Guillevic, et plus particulièrement comme dans *Inclus*, où le sujet poétique est comparé à un officiant, perce toujours chez Trakl, l'exigence d'une poésie authentique qui ne serait pas vanité mais au contraire un sacrifice, où le poète verserait tout son sang à l'instar du Christ sur la croix. Comme dans *Du domaine*<sup>1588</sup>, l'écriture, chez Trakl, reste toujours un exercice de l'état de veille ; les yeux d'Elis ne sont pas scellés mais restent « ronds » :

Tu apparais, Elis, un gisant avec des yeux ronds. (« Elis », p. 29)

L'écriture s'efforce toujours d'être juste :

« Ce que dit Trakl, c'est l'impossibilité de dire. Or en un même mouvement se manifeste chez lui un sens aigu de la responsabilité du langage qui doit rester 'juste' ('gerecht') [...] »<sup>1589</sup>.

O ! Comme tous tes jours, Elis, sont justes. (« Elis », p. 29)

Et ce ton juste, s'il ne parvient pas nécessairement à élever l'âme, parvient au moins à ne pas manquer le réel. C'est donc un type particulier de connaissance qui s'élabore. Non pas une connaissance intellectuelle du monde et des choses, mais une connaissance beaucoup plus immédiate et indépendante des cheminements de l'esprit ; c'est une connaissance directe où, comme le dit Guillevic « le toucher du monde » est en jeu. Et quand l'écriture parvient à ce haut degré de justesse dans le ton ainsi qu'à ce contact direct avec les choses - ce qui correspond au moment où les égarements de l'âme et de l'esprit sont oubliés et évacués – le fond de noirceur se troue d'éclaircies, les flux destructeurs connaissent une pause et, au cœur du vide, s'élaborent des temps de plénitude. Certes, la mort reste un arrière-plan et il n'est plus possible de l'abolir, comme le faisait Rimbaud. Malgré tout,

<sup>1587</sup> Christine Lecerf, Jacques Lajarrige et Jean-Yves Masson, « Avant-propos », in revue *Europe, Littérature d'Autriche*, n°866-867, juin-juillet 2001, p. 6.

<sup>1588</sup> Rappelons ici que le recueil se clôt sur l'impératif : « Veillons ».

<sup>1589</sup> Adrien Finck, « Introduction », *op. cit.*, p. 36.

quand on ne cherche plus à interpréter le monde et quand on se contente de la justesse d'un ton, des moments de plénitude peuvent s'offrir. Ce que disent bien les derniers vers de la « Chanson des heures » :

De pourpre se colore le feuillage en automne ; l'esprit des moines  
Parcourt des jours plus sereins ; le raisin est mûr  
Et l'air est en fête dans les grandes cours de fermes.

Plus douce est l'odeur des fruits jaunis ; discret le rire  
De l'homme content. Musique et danse dans la pénombre des tavernes ;  
Dans le jardin où tombe la nuit, le pas et la paix du garçon mort. (« Chanson des heures », pp.21-23).

Ce ton de parole représente donc la possibilité d'une joie de vivre même par les temps les plus sombres :

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel. (« Le soleil », p. 53)

La comparaison de la traduction de Guillevic avec celle de Jacques Legrand<sup>1590</sup> est en ce sens très intéressante. « Jour après jour le soleil jaune arrive sur la colline. » traduit Guillevic. « Chaque jour le soleil jaune vient à la colline », traduit Jacques Legrand. Pour traduire « kommt », Guillevic préfère « arriver » à « venir » : il s'agit par là de rendre compte de l'émergence du réel dans le poème de Trakl et de son aspect événementiel. De plus, Jacques Legrand, en atténuant le sens de la préposition « über », rend seulement compte du mouvement du soleil et la force du vers s'en trouve atténuée. Chez Guillevic, au contraire, qui ne considère plus « über » comme un simple auxiliaire de langage et qui lui donne un sens plein, l'image est très marquante. Comme s'il faisait une halte au sommet de la colline, au sommet de son ascension, le soleil couronne le paysage comme pour inscrire malgré tout la possibilité d'une épiphanie au cœur du quotidien. Le poème « Le soleil » de Trakl se conclut d'ailleurs ainsi :

Wenn es Nacht wird,  
Hebt der Wanderer leise die schweren Lider;  
Sonne aus finsterer Schlucht bricht.

La traduction proposée Jacques Legrand est toute négative. Pour lui, le sujet y projette tout son mal-être. La nuit, teintée d'angoisse reprend ses droits de façon effrayante et le soleil, personnifié, devient une force maléfique et brutale qui « jaillit d'un gouffre obscur » de manière violence et abrupte :

Quand la nuit tombe  
Le voyageur lève tout bas ses lourdes paupières,  
Soleil jaillit d'un gouffre obscur

<sup>1590</sup> Georg Trakl, *Poèmes majeurs*, op. cit., p. 260-261.



La traduction de Guillevic, au contraire, est beaucoup plus lumineuse. Il ne lit l'expression « aus finsterer Schlucht » comme une hyperbole car, au lieu de « gouffre », pour « Schlucht », il choisit simplement « ravin ». N'étant pas personnifié mais seulement précédé d'un partitif, le soleil conserve sa charge positive du premier vers et se présente plus comme une lueur d'espoir que comme un élément mortifère tout droit venu des ténèbres. La vision n'est pas infernale. De plus, la nuit ne fait que venir, dans la traduction de Guillevic, en toute simplicité et selon le rythme inéluctable et quotidien de l'alternance entre le jour et la nuit. Elle ne « tombe » pas comme un couperet. Le verbe « werden » est entendu dans son sens littéral et la connotation de mort que contient la traduction de Jacques Legrand n'est pas présente chez Guillevic. L'impression de brutalité et de chute non plus. Guillevic traduit « leise », non dans le sens de « bas », ce qui suppose, comme chez Jacques Legrand, la persistance du déclin et l'idée d'une chute irrémédiable, mais dans celui de « doux ». Il le lit plutôt comme un synonyme de « sanft ». Les paupières sont donc lourdes et molles car tout simplement chargées de sommeil et ce sommeil n'est pas à comprendre comme celui de la mort, comme le laisse supposer la traduction de Jacques Legrand qui inscrit également un rythme binaire dans le dernier vers :

So-leil / jail-lit / d'un - gouffr(e) / ob -scur  
 1 2 3 4 1 2 3 4

Ce martèlement donne une dimension monumentale au poème. C'est une vision infernale de fin du monde et d'apocalypse qui prédomine. Au contraire, ce vers est coupé chez Guillevic du fait du « e » muet final de « perce », ce qui met en relief la persistance à la fois modeste et essentielle de cette lueur de « soleil » :

Quand vient la nuit,  
 Le voyageur lève doucement les lourdes paupières ;  
 Du soleil perce dans un ravin obscur.

Ainsi, selon Jacques Legrand, ce poème se conclut sur l'angoisse et sur l'horreur d'une vision de l'enfer tandis que la traduction de Guillevic rend tout au plus compte d'une étrange simplicité du monde. C'est que Jacques Legrand traduit ce que les mots pourraient évoquer et connoter ; il ouvre le poème à l'émergence d'un sens figuré et à l'imagination. Guillevic, au contraire, rend compte d'un effort de la part de Trakl pour atteindre un lexique précis. Et c'est cette précision du lexique qui est salutaire. Elle limite l'irruption de l'imagination et sauve par là du chaos. Elle redonne toute son importance au sens littéral des mots ; le sens figuré n'est plus le seul à être privilégié ce qui fait que le poème n'emporte plus le lecteur

dans les douloureux méandres de la pensée mais le place simplement face au monde qui vient (« Es Nacht wird ») dans toute son étrange simplicité. La précision est la garantie d'une éclaircie. Comme celle de Guillevic, l'écriture de Trakl « creuse [donc] dans le noir » pour « [ramener de quoi / Offrir du travail // A la lumière » (AP 154) :

Chaque poème

A sa dose d'ombre,  
De refus.

Pourtant, le poème  
Est tourné vers l'ouvert

Et sous la dose d'ombre qu'il occupe  
Un soleil perce et rayonne.

Un soleil qui règne. (AP 180)

Ainsi, en substituant aux grandes fleurs de rhétorique la « Fleur bleue / Qui tinte tout bas dans les pierres jaunies »<sup>1591</sup> il nous semble que Trakl a pu mettre Guillevic sur la voie d'une rhétorique désolidarisée de la logique du signe et du primat du signifié. Guillevic, qui se confronte à la présence de la « Toute petite fleur / D'un rouge vif, // Posée là devant [lui] / Dans un pot de terre cuite » qui le « provoque » (LC, 362) comme pour faire taire par avance toute phrase qui aurait pour but la transmission du sens, a fait siens les conseils qui sont donnés « au jeune Elis » :

Laisse, quand saigne ton front,  
Les très vieilles légendes  
Et le sens obscur du vol de l'oiseau. (« Au jeune Elis, p. 27).

<sup>1591</sup> Georg Trakl, « Transfiguration », *Poèmes majeurs, op. cit.*, p. 239.



### Parallèle n° 3 : Hölderlin en héritage

J'écris pour la gloire,  
J'écris aussi pour la gloire,

Pas pour celle qu'on donne,  
Pour celle que je me donne.

La gloire de me dire :  
J'ai fait un poème,

J'ai, comme dit Hölderlin,  
Réussi le poème.<sup>1592</sup>

Guillevic dit avoir beaucoup lu les poètes romantiques allemands :

« [...] je pratiquais aussi la poésie allemande, jusqu'à vingt ans en tout cas. J'ai beaucoup aimé Goethe, par exemple, il était pour moi un immense poète. Je n'aimais pas Schiller dont la figure me paraissait pourtant admirable... Et puis j'ai lu tous les autres poètes, Lenau, Hölderlin... » (CP, 33).

Et il est vrai que ses poèmes restent marqués par ces lectures de jeunesse et notamment par celle de Hölderlin.

Certes, chez Hölderlin, l'âme du poète, attirée par le Ciel, est bien souvent saisie par un mouvement d'élévation et d'enthousiasme :

« Comme l'esprit, par l'étonnant triomphe  
Enivré, oubliait ses tristes bornes ! »<sup>1593</sup>

Cet enthousiasme est interprété comme une des manifestations du divin :

Nul plus que toi, d'entre les Dieux et les humains qui m'ont formé,  
Ne me fut, ô Ether, ô Père ! ami fidèle [...].<sup>1594</sup>

Le poète est en contact avec la « claire parole » d'un « Dieu vigilant » :

Et ne te touche pas, lancée d'en haut  
Par le Dieu vigilant, la claire parole ?<sup>1595</sup>

« Le monde l'a entouré, enfant, adolescent, comme il nous entoure nous [mais] Hölderlin ne le regardait guère, troublé comme il était par les premiers élans, les premières angoisses de son cœur, trop plein de ses premières pensées, toutes orientées vers le Plus Haut, le Meilleur, qu'il appelait alors indistinctement Dieu, l'Harmonie, la Liberté, l'Immortalité, le Génie »<sup>1596</sup> et toute son œuvre est imprégnée par ces premiers élans. Un syncrétisme d'éléments traduits du Panthéon grec et du christianisme explore la cosmologie pour trouver un sens en ce monde incertain.

<sup>1592</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>1593</sup> Hölderlin, « Au génie de l'audace », *Œuvres*, Gallimard, coll. « Pléiade », 2004, p. 11.

<sup>1594</sup> Hölderlin, « A l'Ether », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>1595</sup> Hölderlin, « Le fleuve enchaîné », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 790.

<sup>1596</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1976, p. 145-146.

Incontestablement, le poète est touché par l'illimité et ces mouvements d'élévation et d'enthousiasme se traduisent par un lyrisme de la louange et de la célébration volontiers emphatique, et une utilisation classique du vers, de la forme et de la syntaxe, qui participe de la recherche d'une harmonie et d'un équilibre entre le Ciel et l'âme, dissimule bien mal le difficile abandon du *pathos* baroque :

« Et, finalement, nous serons obligés de constater qu'à son propos il est difficile de parler d'un reniement du baroque : le 'pathos' baroque ne serait-il pas, aux yeux de Hölderlin, une des formes prises par l'enthousiasme, l'une des manifestations du 'feu du ciel' ? »<sup>1597</sup>

Tout dans l'écriture traduit cet élan vers des contrées idéales.

Malgré tout, comme le fait remarquer Philippe Jaccottet, l'œuvre est aussi traversée par une contradiction et c'est en ce sens que les poèmes de Guillevic poursuivent ceux de Hölderlin. En effet, Hölderlin est tiraillé par des tensions contraires et ce désir d'élan est souvent contrebalancé avec la nécessité du « retour au sol ». Déjà, à l'âge de quinze ans, Hölderlin écrit à Nathanaël Köstlin, le diacre qui lui a enseigné les rudiments de latin et, avec une grande lucidité, il lui confesse « osciller »<sup>1598</sup> perpétuellement d'un extrême à l'autre. Il a de très bonne heure « été animé d'impulsions généreuses, dues à [sa] sensibilité naturelle [ ... ] et qui n'en étaient donc que plus instables » :

« [...] j'oscillais constamment de-ci, de-là et ma conduite dépassait les bornes de la modération. »

Il exprime ici un aspect fondamental de son expérience qui est l'instabilité provoquée par une alternance d'attractions diverses, qu'un de ses premiers poèmes, « Mon propos » fait d'emblée bien apparaître, puisque l'âme du poète, si elle peut s'élever, connaît aussi des retombées et elle ne cesse d'alterner entre l'élan et la chute, entre le Ciel et la Terre :

[...]  
Quelle force refoule ainsi mon cœur  
Dans cette mort de nues enténébrée ?

[...]  
Est-ce brûlante soif de perfection ?  
Ou d'hécatombes sourde avidité ?  
Mime boiteux du vol de Pindare ? Est-ce  
Tourment d'atteindre aussi haut que Klopstock ?

Las mes amis ! Quel recoin de terre

<sup>1597</sup> André Alter, *Hölderlin, le chemin de lumière*, Champ Vallon, 1992, p. 31.

<sup>1598</sup> Hölderlin, « Lettre à Nathanaël Köstlin, diacre à Nürtingen », *Œuvres, op. cit.*, p. 15 : « [...] j'ai toujours oscillé de-ci, de-là ».

Me cachera, que pour toujours de nuit voilé  
 J'y pleure ? Car je ne l'égalerais jamais,  
 Le prompt vol des génies autour du monde ...

Mais non ! Montons le splendide chemin !  
 Montons ! [...] <sup>1599</sup>

Ainsi, l'âme du poète, saisie par l'illimité, s'élance vers des hauteurs merveilleuses  
 mais, en même temps, confrontée à sa faiblesse, elle retombe, « rendue au sol » :

Toi aussi tu visais haut, mais l'amour nous courbe  
 Tous de force, nous plie tous la douleur plus forte,  
 Et pourtant notre arc ne revient pas  
 A son point de départ en vain. <sup>1600</sup>

Nous foisonnons au sol [...].

Ceci dit, le poète découvre très vite que l'essor comporte un danger et le retour au sol  
 des bienfaits, notamment celui d'offrir un « asile » :

« Il se lève il descend plus grave le ruisseau  
 Vers son asile. [...] » <sup>1601</sup>.

Force est de constater que l'adolescent qui relate ses excursions, notamment celle à la  
 Tek, rêve tour à tour de l'extase de l'ascension et de l'apaisement que peut procurer le  
 retour aux « asiles » :

Ainsi, encore une fois, j'aurai gravi la colline des grappes [...]  
 Mais cependant ma vénérable et géante montagne  
 A caché dans les brumes de la nuit sa noble cime  
 Et je regagne les asiles de l'honnête amitié. <sup>1602</sup>

Si l'illimité peut détruire, la Limite peut quelquefois sauver ; et le cosmos, à l'origine,  
 est aussi le retour de l'ordre :

« [...] j'ai pris la ferme résolution d'être [...] un être raisonnable, ni hypocrite  
 ni misanthrope, complaisant envers les hommes, sans me régler sur leurs  
 habitudes véritablement coupables » <sup>1603</sup>.

S'il condamne l'existence trop bornée de la plupart des hommes, Hölderlin n'en  
 recherche pas moins un juste milieu ou, littéralement, une « mesure », comme le  
 constate Philippe Jaccottet, notamment à partir de la lecture des vers de Hölderlin  
 inspirés par Rousseau :

<sup>1599</sup> Hölderlin, « Mon propos », *Œuvres, op. cit.*, p. 5-6.

<sup>1600</sup> Hölderlin, « Cours de la vie », *Œuvres, op. cit.*, p. 774.

<sup>1601</sup> Hölderlin, « Au repos », *Œuvres, op. cit.*, p. 10.

<sup>1602</sup> Hölderlin, « La Tek », *Œuvres, op. cit.*, pp. 7-9.

<sup>1603</sup> Hölderlin, « A Nathanaël Köstlin, diacre à Nürtingen », *op. cit.*, p. 16.

« [...] c'est ainsi que, dans *Le Rhin*, Rousseau est tout ensemble celui qui parle 'avec une plénitude sacrée et le désordre du divin délire', et celui que le 'poids du ciel' engage ensuite à préférer

*Souvent de vivre là, presque oublié, dans l'ombre*

*De la forêt où nul rayon ne brûle, sur la rive*

*Du lac de Biemme, au cœur de la fraîche verdure ...*

Selon une expérience profonde du poète, toute orientation essentielle peut être négative ou positive : c'est une question de proportion, littéralement, de mesure. »<sup>1604</sup>

« [...] on a le droit de dire ici, sans hyperbole ni métaphore, que Hölderlin marche alors vers le feu, le feu désiré et redouté ; et le sachant, il multiplie aussi, afin de n'être pas consumé, les exhortations à la mesure. »<sup>1605</sup>

Ou, pour reprendre un terme employé par Guillevic, pour qui Hölderlin reste inclassable entre romantique ou classique, l'expérience de l'illimité n'exclut pas une forme de rationalité :

« Quant à Hölderlin, qui me semble assez proche de Trakl par le langage, il est au fond plus rationnel que lui car il n'a pas ce flou ou cette espèce de vague qui émane des poèmes de Georg Trakl ; c'est que leur folie n'est pas la même [...] »<sup>1606</sup>

Trouver une mesure se traduit par le fait que la poésie gagne alors en notations concrètes qui sont autant de points d'appui. Les grands élans lyriques laissent peu à peu apparaître une plus grande « netteté »<sup>1607</sup> de l'écriture, une plus grande sobriété :

« Son évolution vers la sobriété car il écrit spontanément avec des mots simples et avec retenue – sera lente. »<sup>1608</sup>

Le lyrisme expansif peut céder la place à une forme de simplicité qui n'est pas simplement à entendre comme la *edle Einfalt und stille Grösse*, de Johann Winckelmann, cette « noble simplicité et la magnificence du calme », mais plutôt comme une recherche de brièveté :

« Pourquoi être si bref ? N'aimerais-tu donc plus,  
Comme autrefois, le chant ? Toi qui, plus jeune,  
Aux jours de l'espérance,  
Quand tu chantais, ne savais plus finir ? »<sup>1609</sup>

Mais cette simplicité est aussi la seule qui ne trahisse pas le sentiment de pur saisissement et qui laisse intacte la stupeur que le poète peut aussi ressentir au

<sup>1604</sup> Philippe Jaccottet, « Avant-propos », in Hölderlin, *Œuvres*, op. cit., p. XII.

<sup>1605</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 155.

<sup>1606</sup> Guillevic, « Difficultés d'une traduction », *Vingt poèmes de Georg Trakl*, op. cit., p. 5.

<sup>1607</sup> André Alter, *Hölderlin, le chemin de lumière*, p. 21 : « Chez Hölderlin le besoin de pureté est avant tout un besoin de netteté ».

<sup>1608</sup> André Alter, *Hölderlin, le chemin de lumière*, op. cit., p. 31.

<sup>1609</sup> Hölderlin, « La brièveté », *Œuvres*, op. cit., p. 109.

contact du réel. En effet, si les éléments naturels peuvent détourner le poète de l'élévation vers les hautes sphères d'un monde idéal, c'est aussi parce que leur apparition peut être particulièrement violente et frapper de stupéfaction, ce que dit bien le premier poème, « Les Miens », qui relate l'expérience du Neckar :

«O mon bon Charles ! C'est en l'un de ces beaux jours  
Que nous étions ensemble sur les grèves du Neckar,  
Heureux de voir les vagues battre le rivage  
Et jouant à creuser des ruisseaux dans le sable ...  
Puis je levai les yeux : dans le miroir miroitant  
Le fleuve paraissait. [...] »<sup>1610</sup>

Le Meilleur ou ce plus Haut qu'il poursuit de préférence dans les idées, peut aussi apparaître alors que le poète ne s'y attend pas, dans le monde ou à travers le monde :

« Ainsi, dans certaines figures du monde visible, c'était l'Inconnu, l'Invisible,  
l'Infini qui venait à sa rencontre »<sup>1611</sup>.

« Le Plus Haut, le Meilleur, ne serait-ce pas ce qui est aussi le plus proche, et  
que l'on ne voyait pas ? »<sup>1612</sup>

L'infini ne se trouve pas hors du monde mais dans le monde lui-même. Le « murmure » céleste peut descendre au sol par l'intermédiaire « des cimes du verger en fleurs » :

Mais tandis que je rêve de monter aux lointains vagues  
Où tes flots bleus cernent des rives inconnues,  
Ton murmure descend des cimes du verger en fleurs,  
O noble Ether ! c'est toi qui calmes l'élan de mon cœur,  
Et je consens à vivre encore avec les plantes de la terre.<sup>1613</sup>

Entrer en contact avec le sol est donc une ressource pour l'esprit :

Où es-tu, source des pensées ? [...]  
[...] et ma pensée  
Se forme de terre fraîche et de nuées d'amour [...]»<sup>1614</sup>

L'Esprit renaît au nombril de la terre.<sup>1615</sup>

Mais c'est surtout être confronté à la présence de l'illimité, et non seulement à son idée : « le fleuve paraissait » dans un mouvement d'émergence et de jaillissement, ce que souligne bien l'emploi du verbe *Stand* et son sémantisme de verticalité :

« Si puérils qu'ils soient encore, ces vers traduisent fidèlement un instant d'extase authentique dont le souvenir fait jaillir chez l'adolescent, déjà fou de poésie, un instant de poésie non moins authentique : il emploie le mot *stand* pour exprimer sa vision soudaine du fleuve dans la lumière du soir.

<sup>1610</sup> Hölderlin, « Les miens », *Œuvres, op. cit.*, p. 5.

<sup>1611</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 147.

<sup>1612</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1613</sup> « A l'Ether », *op. cit.*, p. 108.

<sup>1614</sup> Hölderlin, « Chiron », *Œuvres, op. cit.*, p. 784-785.

<sup>1615</sup> Hölderlin, « Ganymède », *Œuvres, op. cit.*, p. 791.



*Stand* est le prétérit du verbe *stehen* qui signifie *être debout*. Bien que l'on fasse couramment usage de ce mot pour dire seulement *se trouver*, la langue allemande aime trop la précision, lorsqu'il s'agit d'indiquer mouvement et position, pour qu'on puisse nier que tout Allemand plus ou moins consciemment traduit une image verticale lorsqu'il prononce le mot *stand*. Hölderlin, d'ailleurs, dans une lettre adressée à sa mère en juin 1788, nous donne toutes les raisons de penser qu'il a bien choisi ce mot. Rapportant une expérience singulièrement analogue à celle des bords du Neckar, il écrit : 'Que l'on se représente le Rhin, majestueux et tranquille (...) s'en allant si loin qu'on pourrait le prendre pour un mur bleu (...) »<sup>1616</sup>.

Dès lors, la proximité des dieux est saisissante car il ne s'agit plus de leur idée mais de leur présence. Comme l'explique Jaccottet, ce n'est pas l'idée qui a saisi le poète de stupeur, mais bien le fleuve réel dans une présence si forte et si éblouissante qu'elle fait monter une prière à la gorge :

Le fleuve paraissait. Une émotion sacrée  
Me fit vibrer le cœur : soudain, je ne ris plus,  
Soudain, plus grave, je laissai nos jeux d'enfants  
Et balbutiai, vibrant : il faut prier !

Il faut trouver pour le fleuve un nom plus juste, le mot « fleuve » ne suffisant plus. Il faut le dire « divin » ou « sacré ». Il faut trouver des mots qui lui correspondent. Mais ce n'est pas pour autant que le fleuve devient le symbole<sup>1617</sup> d'autre chose que lui-même :

« Il l'est peut-être pour certains contemporains de Hölderlin [...] mais pour l'enfant qui joue, l'adolescent qui voyage, il n'y a pas de symboles. La rencontre a lieu hors de toute pensée dissociante, hors de tout cadre philosophique ou religieux : rigoureusement immédiate, comme la foudre. Le fleuve n'est pas le symbole de l'illimité, mais son porteur, son signe [...] »<sup>1618</sup>.

Ressourcer l'esprit revient donc à être confronté à la présence de l'illimité, à le percevoir en dehors des cheminements intellectuels et, en somme, à le retrouver par un état d'innocence originelle :

« A l'Innocence, ô Dieu des Audacieux,  
Ne refuse jamais [...] »<sup>1619</sup>

« Dans le val des violettes et l'ombre du bosquet bruissant  
Il s'assoupit, ivre des ferveurs douces

<sup>1616</sup> André Alter, *Hölderlin, le chemin de lumière*, op. cit., p. 15.

<sup>1617</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 145 : « Sur les dieux grecs, nul moderne qui puisse être questionné plus utilement que Hölderlin. Ces présences par lesquelles il m'est arrivé d'être touché dans des lieux où les Anciens auraient dressé des autels [...] ont eu pour lui une telle réalité qu'il est le seul des poètes de son temps à avoir pu les nommer et les invoquer sans paraître mentir. Pour les autres, elles étaient des idées, des symboles, des ornements ; pour lui, à cause de l'intensité et de la pureté de sa nostalgie, ces dieux rayonnaient, respiraient vraiment. »

<sup>1618</sup> Philippe Jaccottet, « Avant-propos », op. cit., p. X.

<sup>1619</sup> Hölderlin, « Au génie de l'audace », *Œuvres*, op. cit., p. 12.

De l'avenir, tandis que flotte autour de lui  
La robe d'ailes de l'innocence. »<sup>1620</sup>

Ainsi, on retrouve le même cheminement poétique vers la présence que dans l'œuvre de Guillevic. Dans les deux cas, on a un creusement vers une émergence : c'est « en jouant à *creuser* des ruisseaux dans le sable » que se révèle la présence. On se dépouille progressivement des idées jusqu'à toucher le noyau dur de l'expérience. C'est là où il y a dépouillement, évidemment et dénuement que peut se faire une ouverture vers « l'inentamable noyau » :

« [...] tout ce qui avait encore alourdi son œuvre auparavant : l'emphase empruntée des poèmes juvéniles, l'harmonie trop étale d'*Hypérion*, la tension excessive de la période de Hombourg, (peut-on aller jusqu'à dire le trop bel équilibre de certaines *Élégies* et de certains *Hymnes* ?), tout cela disparaît, comme après dépouillement de couches de moins en moins extérieures apparaît l'inentamable noyau. C'est alors qu'au moment de partir pour Hauptwil, si anxieux soit-il, Hölderlin écrit à sa sœur : 'Je crois n'avoir besoin que d'une paire de bottines, c'est tout' ; qu'un an plus tard, arrivé à Bordeaux, chez le consul d'Allemagne où il devrait, une dernière fois, jouer le rôle humiliant du précepteur, il avoue à sa mère : 'Mon logement est presque trop magnifique. Je serais content d'une sûre simplicité' »<sup>1621</sup>.

C'est paradoxalement quand les idées cessent d'abonder que la rencontre avec l'idéal est possible.

Et, comme chez Guillevic, dans ce creusement, est aussi en jeu l'émergence d'une temporalité réparatrice. En effet, la question du temps se pose à Hölderlin qui sait bien lui aussi qu'il ne peut s'abstraire, ni du « cours de la vie »<sup>1622</sup>, ni de la « démarche de la vie » :

« Tu subis en silence et ils ne te comprennent pas,  
Vie sacrée ! et tu flétris en silence [...]  
Mais le temps court.[...] »<sup>1623</sup>

Mais, comme Guillevic – et la proximité des termes est frappante - Hölderlin parvient malgré tout, de temps à autre, à « épouser » le temps en l'illuminant de « rayons jaillis d'une ère plus belle » ; expérience que relate notamment le poème intitulé « Rousseau »<sup>1624</sup>. Celui-ci part du constat d'un temps humain inexorablement borné :

Notre journée humaine, ah, que ses bornes sont étroites !  
Tu vis, tu vois, tu t'étonnes, - le soir est là.

<sup>1620</sup> Hölderlin, « Au repos », *Œuvres, op. cit.*, p. 9.

<sup>1621</sup> Philippe Jaccottet, « Avant-propos », *op. cit.*, p. XVI.

<sup>1622</sup> Hölderlin, « Cours de la vie », *Œuvres, op. cit.*, p. 774.

<sup>1623</sup> Hölderlin, « Diotima », *Œuvres, op. cit.*, p. 108-109.

<sup>1624</sup> Hölderlin, « Rousseau », *Œuvres, op. cit.*, p. 773-774.

[...]

Un temps qu'il n'est pas possible de « dominer » :

Et maint homme domine du regard son propre temps,  
Un dieu lui montre le vierge espace, mais toi, plein de désir,  
Tu restes sur la rive [...].

[...]

Et le sujet poétique, tout comme Rousseau, dans la pauvreté de son « morne silence », se trouve condamné à poursuivre sa « marche errante » dans un temps qu'il ne saurait retenir ni maîtriser :

Seul, un morne silence autour de toi, pauvre homme,  
Et tu poursuis, [...]  
Ta marche errante [...]

Ses élans, comme ceux de l'arbre, se soldent par des retombées pleines de tristesse :

[...] Hors du sol natal  
L'arbre s'élance, mais ses jeunes  
Bras pleins d'amour retombent et saisi  
De tristesse, il penche la tête.

Mais s'identifier à l'arbre, c'est aussi se réjouir car c'est retrouver le sentiment immédiat de la vie sans que celui-ci ne soit appauvri par un détour intellectuel, car les idées, l'arbre « ne les comprend point » :

Sois content ! [...]  
Cette profusion de vie, l'infini qui le cerne [l'arbre] et s'éclaire, il ne les comprend point.  
Mais ils vivent en lui et voici, comme une présence chaleureuse, efficace, son fruit jaillir.

D'abord source de désespoir, le constat de l'enracinement de l'homme se transforme paradoxalement en source de joie car celui-ci garantit aussi la possibilité du sentiment plein de la présence au monde et dans le monde. La durée humaine s'en trouve illuminée car, au temps de l'humain, se superpose une « ère nouvelle » qui est vécue comme « l'aube des temps » ou comme un temps des origines :

Tu as vécu ! – Oui, ton visage aussi,  
Le soleil lointain l'illumine de sa joie,  
Et ses rayons jaillis d'une ère plus belle  
Sont venus, messagers, jusqu'à ton cœur.  
[...]

Le sujet peut dès lors « épous[er] la démarche de la vie »<sup>1625</sup>. Ainsi, un « profond désir » accompagné d'une grande simplicité conduit à se passer d'une prolifération de signes :

« A l'homme de profond désir, un signe / A suffi [...] ».

Et le « morne silence » initial devient donc une richesse : le sujet y apprend à se défaire des représentations et des idées, non plus pour les comprendre, mais pour vivre les choses, tout en retrouvant l'unité et l'intégralité d'un contact avec le monde qui se traduit aussi par la possibilité d'un rapport plein et riche avec le temps.

Ainsi, pour Hölderlin, la poésie a la force de l'immédiateté, contrairement à la philosophie qui reste une approche médiate du monde. Chute soudaine dans la hauteur, elle trouve son dépassement dans le réel lui-même. Et l'héritage de cette poésie qui sait être idéale sans être idéaliste est important dans l'œuvre de Guillevic.

---

<sup>1625</sup> « Et cet homme, ô miracle », comme s'il avait [...] / Epousé la démarche de la vie [...] ».



**BIBLIOGRAPHIE**



---

**BIBLIOGRAPHIE SUR GUILLEVIC<sup>1626</sup>**
I. ŒUVRES DE GUILLEVIC1. Aux éditions Gallimard

## COLLECTION BLANCHE

- 1942 : *Terraqué*. Poèmes.  
 1947 : *Exécutoire*. Poèmes.  
 1949 : *Gagner*. Poèmes 1945-1948. Edition définitive, 1981.  
 1954 : *Trente et un sonnets*. Préface de Louis Aragon.  
 1961 : *Carnac*. Poème. Réédition du centenaire, 2007.  
 1963 : *Sphère*. Poèmes.  
 1966 : *Avec*. Poèmes.  
 1967 : *Euclidiennes*. Poèmes.  
 1969 : *Ville*. Poèmes.  
 1970 : *Paroi*. Poème.  
 1973 : *Inclus*. Poème.  
 1977 : *Du domaine*. Poème.  
 1979 : *Etier*. Poèmes 1965-1975.  
 1980 : *Autres*. Poèmes 1969-1979.  
 1981 : *Trouées*. Poèmes 1973-1980.  
 1983 : *Requis*. Poème 1981-1984.  
 1987 : *Motifs*. Poèmes 1981-1984.  
 1987 : *Creusement*. Poèmes 1977-1986.  
 1989 : *Art poétique*. Poème 1985-1988.  
 1990 : *Le Chant*. Poème 1987-1988.  
 1993 : *Maintenant*. Poème 1986-1992.  
 1996 : *Possibles futurs*. Poèmes 1982-1994.  
 2002 : *Quotidiennes*. Poèmes 1994-1996. Réunis et présentés par Lucie Albertini-Guillevic.  
 2004 : *Présent*. Poèmes 1987-1997. Réunis et présentés par Lucie Albertini-Guillevic.  
 2007 : *Relier*. Poèmes 1938-1996. Réunis et présentés par Lucie Albertini-Guillevic.

## COLLECTION Poésie (rééditions)

- Terraqué* suivi de *Exécutoire*, 1968.  
*Sphère* suivi de *Carnac*, 1977.  
*Du domaine* suivi de *Euclidiennes*, 1985.  
*Etier* suivi de *Autres*, 1991.  
*Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, 2001.  
*Possibles futurs*, 2007.

---

<sup>1626</sup> Pour cette bibliographie, nous nous sommes appuyée sur l'important travail de Bernard Fournier (et notamment sur la bibliographie contenue dans l'ouvrage *Le cri du chat-huant ; le lyrisme chez Guillevic*). Nous mentionnons aussi au travail de Sara Arena (*La poesia dell'oggetto nell' opera di Guillevic*) ainsi que la bibliographie de l'ouvrage dirigé par Michael Brophy, *Guillevic Maintenant*. Pour une bibliographie audiovisuelle, nous renvoyons au blog de Bernard Fournier : <http://audibertiguillevic.blogspot.fr/2008/10/bibliographie-audiovisuelle.html>



## COLLECTION GALLIMARD JEUNESSE

- Fabliettes*, 2<sup>ème</sup> édition avec illustrations de Laurie Jordan, Folio benjamin, 1981.  
*Guillevic, un poète*, présentation de Jean-Pierre Le Dantec, Folio junior, 1984.  
*Echos*, illustré par Hélène Vincent, Folio cadet or, 1991.  
*Echos, disait-il*, illustrations d'Hélène Vincent, Enfance en poésie, 2000.  
*Guillevic, choix de poèmes*, réuni et présenté par Lucie Albertini-Guillevic, Folio junior, 2003.  
*Eugène et la chouette*, illustrations d'Hélène Vincent, Enfance en poésie, 2007.  
*Poèmes de Guillevic*, réunis et présentés par Lucie Albertini-Guillevic, Folio Junior, 2010.

## EN PREPARATION

- Sonnets* (1954-1967) suivi de *L'Hier relié*. Textes et documents inédits présentés par Lucie Albertini-Guillevic.  
*Accorder* (suite de *Relier*)  
*Ouvrir* (reprenant *Impacts* et d'autres textes de Guillevic sur les peintres).

2. Chez d'autres éditeurs

- 1951 : *Terre à bonheur*, Seghers, Paris. Edition définitive, 1985. Nouvelle édition, 2004.  
*Les Chansons d'Antonin Blond*, Seghers, Cahiers « P.S. », n° 12, Paris.  
*Envie de vivre*, Seghers, Cahier « P.S. », n°67, Paris. Repris dans *Terre à bonheur*, 1985.  
1971 : *Encoches*, Editeurs Français Réunis, Paris. Repris dans *Relier*.  
1993 : *Guillevic avec Jean Follain*, en collaboration avec Lucie Albertini, PAP, coll. « & », Pully, Suisse.  
1994 : *Carnets 1923-1938 in L'Expérience Guillevic*, recueil fondé par Jean-Louis Giovannoni et Pierre Vilar, Deyrolles/Opales, Paris.  
2001 : *Proses ou boire dans le secret des grottes*, Fischbacher, Paris.  
2006 : *Lieux communs* suivi de *Van Gogh*, édition établie et présentée par Michael Brophy, Editions VVV, Halifax, Nouvelle-Ecosse.

## Enfance / Jeunesse

- 1973&1975 : *Hippo et Hippa*, illustrations de Yutaka Sugita, Hachette, coll. « Le Vert Paradis », Paris.  
1975 : *Médor-Tudor*, images d'Arnaud Laval, La Farandole, Paris.  
1976 : *La Danse des Korrigans*, images de Sophie Mathey, La Farandole, Paris.  
1977 : *Babioles*, frontispice de Gaii-Minet, Regard-Parole, Trappes.  
1978 : *Conjugaison*, Commune Mesure, Paris.  
*Fabliettes*, Commune Mesure, Paris.  
1980 : *Babiolettes*, Editions Saint-Germain des Prés, coll. « L'Enfant et la Poésie », Paris.  
1988 : *Itou et Vicomte*, illustrations de Sophie Kniffke, Bordas, coll. « Bibliothèque des benjamins », Paris.  
*La Souris sans logis*, illustrations de Mireille Delon Boltz, Bordas, coll. « Bibliothèque des benjamins », Paris.

- 1989 : *Limaille*, illustrations d'Hélène Vincent, Editions Minuscules, Paris. Réédition Mots et Sortilèges, Pantin, 1996.
- 1992 : *Le Hanneçon et le Papillon*, illustration d'Hélène Vincent, Limaille, Juvisy-sur-Orge.
- 1995 : *Pense-bêtes*, illustrations d'Hélène Vincent, Lo País d'enfance, Draguignan.
- 2004 : *Pas si bêtes*, Seghers jeunesse, Paris.
- 2006 : *L'Île de Noé*, illustrations d'Adrien Chapuis, éditions du Rocher, coll. « Lo País d'enfance », Paris.
- 2007 : *L'Ane révolté*, illustrations d'Hélène Vincent, Editions du Rocher, coll. « Lo País d'enfance », Paris.
- 2008 : *Humour blanc et autres fabliettes*, Seghers jeunesse, Paris.

### 3. Entretiens

Principaux entretiens :

- ∞ *Vivre en poésie*, entretien avec Lucie Albertini et Alain Vicondelet, Stock, Paris, 1980 ; réédition, postface de Lucie Albertini-Guillevic, Le Temps des Cerises, Pantin 2007 ; 3<sup>ème</sup> édition, Le Temps des Cerises, 2011.
- ∞ *Choses parlées*, entretien avec Raymond Jean, Champ Vallon, Seyssel, 1982.
- ∞ *Humour-Terraqué. Entretiens-Lectures*, Guillevic et Jacques Lardoux, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1997.
- ∞ *Un brin d'herbe, Après tout-*, entretiens avec Jean-Yves Erhel, postface de Jacques Lardoux, La Part Commune, Rennes, 1998.
- ∞ *Du pays de la pierre*, Guillevic et Boris Lejeune, entretiens animés et présentés par Lucie Albertini, La Différence, Paris, 2006.

Autres entretiens :

- « Paul Claudel », *La Nouvelle Critique*, n°68, « Entretiens sur l'avant-garde, en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet », avril. 1955, p. 168-169.
- « En 1960 selon vous, à quoi servez-vous ? », *La Nouvelle Critique*, n°120, nov. 1960, p. 5-123.
- *France Nouvelle*, n°940, 23-29 oct. 1963, avec Guy Perrinoud, à propos de *Sphère*.
- *Strophes*, n°4, novembre 1964, avec Jean Frémon.
- *Clarté*, mars 1966, à propos d'*Avec*.
- *Les Lettres françaises*, n°1184, 25-31 mai 1967, avec Claude Couffon.
- *La Nouvelle Critique*, n°25, juin 1969, avec l'Union des Ecrivains.
- *Revue des Lettres*, n°2, avril 1971, à propos de Jean Follain.
- *Création*, n°1, 1971, lettre datée du 22 mai 1971.
- *Bretagnes*, n°2, p. 14-24, Morlaix, 1976, avec P.J. Hélias.
- *Arfuyen*, n°3, printemps 1977, avec Gérard Pfister.
- *La Nouvelle Critique*, n°107, oct. 1977, avec Jean Tortel, « Poètes en Avignon ».
- *Bulletin du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, n°4, oct-nov 1977, « Une conversation avec Guillevic », p. 44-46.

- *France Nouvelle*, n°314, 23-29 oct. 1979, avec Charles Haroche.
- *La Croix*, 27-28 oct. 1979, avec Jean-Louis de la Vaissière : « La poésie, la matière et Dieu ».
- *Sud*, n°10, 1980, p. 4-19 avec Raymond Jean.
- *La Sape*, 13, 1980, avec Paul Chaulot, pp. 5-20.
- *Lire Follain*, avec Serge Gaubert, Presses Universitaires de Lyon, p. 17-21.
- *Les Cahiers de Poésie-Rencontres*, n°8, nov. 1982.
- *L'Education Magazine*, n°24, 24 mars 1983, avec M. Guillot.
- *Signes*, n°7, août 1987, avec Christian Bulting, p. 2-5.
- *Le Peuple Breton*, n°292, avril 1988, p. 19-21.
- *Okapi*, « Entretien », 15 avril 1990, avec F. Noiville.
- *Le Monde de Jean Follain*, musée de Saint-Lô, 7 juin 1991, p. 114.
- *Du menhir au poème*, Skol Vreizh, Morlaix/Monroules, 1991, avec Pascal Rannou.
- Université d'Angers, juin 1992, « L'espace comme domaine de l'altérité dans *Paroi* », avec Emmanuel Albert.
- *L'Encrier*, n°37-38, 1992, Mundolsheim, avec Jean-Yves Le Guen.
- *Faites entrer l'infini*, n°13, juin 1992, avec Charles Dobzynski.
- *Cahiers de la poésie*, n°12, janv-avril 1993, « Propos avec le poète Guillevic », p. 8-15.
- *Les Lettres françaises*, mai 1993, avec Philippe Guérin.
- *Les Cahiers de la poésie*, n°12, juillet-août 1993, avec Jeanine Rivais.
- *Le Journal des Poètes*, août 1994, « Guillevic : un menhir en ballade », avec Jean-Claude Wauthier.
- *Tempête sous un crâne*, n°8, aut. 1995, avec Pascal Rouge.
- *Quimper en poésie*, n°14, déc. 1995, avec Jacky Errisard.
- *L'Ane*, n°62-63, hiver-printemps 1995-1996.
- *Poésie Un, Vagabondages*, n°5, printemps 1996, avec Bernard Mazo.
- *Flache*, juin 1996, avec Boris Lejeune.
- « Guillevic et le Paysage », avec Daniel Arango, en Annexe de « Guillevic depuis 1967 », *Les nouveaux courants poétiques en France et en Grèce*, sous la direction de E. Démiroglou et de C. Van Rogger Andreucci, Presses Universitaires de Pau, Pau, 1995.
- *L'en-je lacanien*, n°1, 1/2003, avec Marin Progreso (entretien réalisé en 1991), pp. 191-201.
- Besnier, Michel, « Entretien inédit avec Eugène Guillevic », *Faites entrer l'infini*, 42, décembre 2006, pp. 3-4.
- « Entretien avec Eugène Guillevic », Jacky Essirard, *Nu(e)*, n°38, 2008, pp. 197-200.

#### 4. Livres d'artistes et plaquettes

(Textes repris dans *Relier* signalés par \*)

- 1) \* *Requiem*, collection anthologique, Paris, Éd. Les Feuillettes de « Sagesse », Librairie Tchann, 1938.
- 2) *Ensemble*, Paris, cahiers de l'école de Rochefort, Éd. René Debresse, 1942. Repris dans Terraqué, 1942.
- 3) *Les Rocs*, préface de Jean Follain, portrait par Galanis, Paris, Librairie Les Lettres, coll. « Poètes », 1942. Repris dans Terraqué, 1942.
- 4) *Le Temps*, poème aux dépens d'un ami, plaquette, Paris, Presses de Grou-Radenez, 20 avril 1945. Repris dans *Exécutoire*, 1947.
- 5) *Elégies*, Paris, Ed. du Point du Jour, coll. « Le Calligraphe », 28 juin 1946. Lithographie en double page de Jean Dubuffet. Repris partiellement dans *Exécutoire*, 1947.
- 6) *Amulettes*, Paris, Ed. Pierre Seghers, 2e trimestre 1946. Repris dans *Exécutoire*, 1947.
- 7) *Fractures*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « L'Honneur des poètes », dirigée par Paul Éluard, 1947. Lithographie de couverture de Mario Prassinos. Repris dans *Exécutoire*, 1947.
- 8) *Coordonnées*, dessins de Fernand Léger, Genève-Paris, Ed. des Trois Collines, coll. « Le Point d'or », dirigée par Paul Éluard, 1948. Repris dans *Gagner*, 1949.

- 
- 9) *L'Homme qui se ferme*, gravure sur bois de couverture par Edouard Pignon, Paris, Éd-Réclame, 23 février 1949. 1000 exemplaires dont 75 avec une eau-forte numérotée. Repris dans *Gagner*, 1949.
- 10) *Les Murs*, 15 lithographies originales de Jean Dubuffet, Paris, Éd du Liwe, 20 avril 1950. Impression du texte par Joseph Zichieri, et des lithographies par Fernand Mourlot. Publié dans *Exécutoire*, 1947.
- 11) *\*Nita*, Alès, Éd. P.A.B., 1952.
- 12) *\*L'Age mûr*, 7 sonnets manuscrits, 26 dessins plus un portrait de Guillevic par Boris Taslitzky, Paris, Ed. Cercle d'Art, octobre 1955. Une lithographie en frontispice pour les exemplaires de tête.
- 13) *\*Temple du merle*, 15 gravures originales de Jacques Lagrange. Paris, Éd. Galanis, 15 décembre 1969. Couverture illustrée d'un bois. Repris d'abord dans *Encoches*, 1971.
- 14) *\*Choses*, illustrations d'Ania Staritsky, Veilhes, Le Bouquet, Gaston Puel éditeur, février 1970. Repris d'abord dans *Encoches*, 1971.
- 15) *De la prairie*, eaux fortes d'Ania Staritsky -tirées chez Lacourière-Frélaud, Paris, Jean Petithory éditeur, 10 avril 1970. Repris dans *Etier*, 1979.
- 16) *De la prairie*, linogravures originales de Staritsky, Paris, Jean Petithory éditeur, 8 mai 1970. Repris dans *Etier*, 1979.
- 17) *Métaux*, illustrations de Bernard Carlier, Valence, Éd. 127, 1971. Extrait de *Sphère*, 1963.
- 18) *De l'hiver*, avec 26 dessins originaux d'André Beaudin, Paris, Éd. Galanis, novembre 1971. Repris dans *Etier*, 1979.
- 19) *Dialogues*, gravure de Roger Bertemès, Luxembourg, Éd. Origine, 2e trimestre 1972, Repris dans *Autres*, 1980.
- 20) *\* Racines*, Boulogne-sur-Seine, estampes et éditions de Robert Blanchet, 9 janvier 1973.
- 21) *\*Cymbalum*, aquatintes originales d'Alfred Manessier, Bonnefoi, Le Vent d'Arles, Moulin de Bras, 30 janvier 1973. Repris dans *Timbres*, Québec, Les Écrits des Forges, 1986.
- 22) *Supposer*, avec une gravure de Lise Le Cœur, Paris, Ed. Commune Mesure, coll. « petites choses », février 1974. Partiellement repris dans *Autres*, 1980.
- 23) *Delta*, avec 8 eaux-fortes de Bernard Louédin, Paris, aux dépens d'un amateur, décembre 1976. 15 poèmes inédits dont « Tenaille » repris dans *Trouées* (1981) sous le titre de « Sérénade » et 14 « Suppose » dont 13 repris dans *Autres* (1980) sous le titre de « Bergeries ».
- 24) *Babioles*, frontispice de Gaii-Minet, Trappes, Éd. Regard-parole, 1977.
- 25) *Magnificat*, 10 lithographies originales de Le Yaouanc, Paris, Éd. Carmen Martinez, 25 mars 1977. Repris dans *Trouées*, 1981.
- 26) *Déjà*, suivi de *\*Alto*, 12 eaux-fortes de René Lubrarow, Paris, Éd. R.L.D., 1979. « Déjà » repris dans *Trouées* (1981), « Alto » dans *Timbres* (1936).
- 27) *\*Fifre*, album avec 10 lithographies de Pol Bury, Paris, Maeght éditeur, 1979. Repris dans *Timbres*, 1986.
- 28) *Suppose*, eaux-fortes-reliefs de Marc Pessin, Saint-Laurent-du-Pont, Éd. Le Verbe et l'Empreinte, 27 mai 1979. Repris dans *Autres*, 1980, sous le titre de « Bergeries ».
- 29) *\*L'Abeille*, illustration de Serge Otis, Montréal Éd. Estérel, 30 mai 1979. Repris dans *Choses parlées*, 1982.
- 30) *\* Parcs*, album avec 8 lithographies originales de Jean-Pierre Cassigneul, Paris, Éd. Mazo, 30 octobre 1979.
- 30 bis) *Parcs*, 1 lithographie originale de Jean-Pierre Cassigneul, Paris, Éd. Mazo, 30 octobre 1979.
- 31) *\*Harpe*, 19 gravures originales sur bois dont 3 en couleurs de Jean Bazaine, Paris, Éd. Galanis, 30 mai 1980. Repris dans *Timbres*, 1986.
- 32) *Familiers*, bois gravés de Gérard Blanchet, Paris, Éd. du Compagnonnage, 1980. Repris dans *Trouées*, 1981.
- 33) *\* Por en dro*, 3 eaux fortes de Bertrand Dorny, La Source éditeur, 16 février 1981.
- 34) *\*Mammifères*, avec empreintes de Dino Abidine, Éd. Arfuyen, Paris, 30 septembre 1981.
- 35) *\*Regards*, album avec 8 lithographies de Jean-Pierre Cassigneul, Paris, Éd. Mazo, 20 juillet 1982.
- 35 bis) *Regards*, 1 lithographie de Jean-Pierre Cassigneul, Paris, Éd. Mazo, 20 juillet 1982.
- 36) *\*Guitare*, gravures sur bois de Gérard Blanchet, Paris, Éd. Les Bibliophiles de France, 27 septembre 1982. Repris dans *Timbres*, 1986.
- 37) *Nuit*, 8 lithographies originales de Wanda Davanzo, édité par l'artiste, 1<sup>er</sup> juillet 1982. Repris partiellement dans *Requis*, 1983.

- 38) \* *Blason de la chambre*, dessins de Denise Esteban. Paris, Les Presses d'aujourd'hui, coll. « L'Arbre double », novembre 1982.
- 39) \* *Autrefois*, 6 poèmes manuscrits de Guillevic, frontispice de Claudine Goux, Rouen, L'Instant perpétuel, cahier n°12, 1983.
- 40) *A Staritsky*, lithographie de Jean Clareboudt. Asnières, Michel Nitabah, août 1983. Repris dans *Creusement*, 1987.
- 41) *La Montagne*, 7 gravures de Patrice Pouperon. Ginasservis. Éd. La Garonne, 17 mars 1984. Repris dans *Motifs*, 1987.
- 41bis) *La Montagne*. 3 aquatintes de Patrice Pouperon. Ginasservis. Éd. La Garonne. 17 mars 1984. Repris dans *Motifs*, 1987.
- 42) *Des Bêtes*, 3 lithographies de Bernard Mandeville, Orléans, Éd. Ad Libitum. 1984. Repris dans *Pas si bêtes*, 2003.
- 43) *Sauvage*, 6 poèmes manuscrits, avec « complément plastique » de Michel Mousseau, Caen, Ed. du Pavé, coll. « La Main à la patte », 1984, Repris dans *Creusement*, 1987.
- 44) *La Mer*, traduit par Monika Fahrenbach-Wachendorff, illustrations de Ruth Eitle, Tübingen, Ed. Claudia Gehrke, coll. « Rive gauche », 1985. Repris dans *Motifs*, 1987.
- 45) \* *Baigneuses*, 6 linogravures de Marie-Luc Grall, Amsterdam, septembre 1985.
- 46) \* *Parfois l'automne*, gouache et encres de Mehdi Qotbi, Paris, 1985.
- 47) *Toucher*, gravure sur bois avec froissage de Patrice Pouperon, Ginasservis, Éd. La Garonne, 5 septembre 1985. Repris dans *Creusement*, 1987.
- 48) \* *L'Hiver*, 5 sérigraphies de Bernard Carlier, Crest, Éd. de la Sétéree, mars 1986.
- 49) *D'un art poétique*, avec 12 gravures sur bois d'André Clerc, Lausanne, Éd. Pierre-Alain Pingoud, 2 août 1986. Repris dans *Art Poétique*, 1989.
- 49 bis) *D'un art poétique*. gravures sur bois d'André cleric, Lausanne. Éd. Pierre-Alain Pingoud, 14 janvier 1987. Repris dans *Art poétique*, 1989.
- 50) \* *Si*, gravures de Bertrand Dorny, Nice. Éd. Jacques Matarasso, octobre 1986.
- 51) \* *Prises*, 8 bois gravés originaux de Pascal Bernard, Encres, 1986.
- 52) \* *Quinze galets*, « poèmes choisis pour François Garnier », avec dessin avec mine de plomb rehaussée de François Garnier. Gigondas, Éd. Atelier des grammes, 1<sup>er</sup> octobre 1986.
- 53) \* *Brabant*, aquarelle originale de Nathalie Dasseville, Bruxelles, Jacques Antoine, 5 août 1986.
- 54) \* *Fleur*, 2 lavis rehaussés de crayon de couleur de Patrice Pouperon, Ginasservis, Éd. La Garonne, 5 août 1986.
- 55) \* *Eaux*, poème manuscrit lavis de Baltazar. Paris et Vitry, octobre 1986.
- 56) *Lexiquer*, gouache originale au pochoir de Jean-Marie Fage, Saint Martin de Castillon, La Tuilerie tropicale, novembre 1986.
- 57) *La Plaine*, 1 gravure de Patrice Pouperon, Draguignan, Lettres de Casse, décembre 1986. Repris dans *Possibles Futurs*, 1996.
- 58) *De la nuit*, dix poèmes choisis et manuscrits pour Léon Wuidar, accompagnés par dix linogravures de l'artiste, dix feuillets en deux exemplaires, Esneux, Belgique, octobre 1987.
- 59) \* *Cette lumière*, lavis de Julius Baltazar, Nice, Librairie Jacques Matarasso, décembre 1987.
- 60) \* *À ceux qui les regardent*, 3 acryliques originales de Michel Sicard Ginasservis, Éd. La Garonne, décembre 1987.
- 61) \* *Etang*, 3 encres originales de Patrice Pouperon, Ginasservis, Éd. La Garonne, décembre 1987.
- 62) \* *Qui*, 12 graphies de Jean Cortot, Rouen, L'Instant perpétuel, Christian Nicaise éditeur, décembre 1987.
- 63) \* *L'Automne*, 2 dessins originaux de Matsutani, dont 1 courant sur toute la Couverture, Asnières, Ed. Michel Nitabah, 15 décembre 1987.
- 64) \* *Pétrée*, 7 photographies de Marc Tulane, La Tuilerie tropicale et Créaphis, Saint-Martin de Castillou et Paris, 11 décembre 1987. Repris dans *Natures épousées*, Sarreguemines, Éd. Pierron, 2002.
- 65) \* *Plages*, poèmes manuscrits avec lavis de Patrice Pouperon rehaussé de pastel et sanguine, sous couverture gouachée, 1988.
- 66) \* *Miroir*, poème manuscrit, lavis rehaussé, froissage de Patrice Pouperon, 1988.
- 67) \* *Dehors*, 3 eaux-fortes de Jean Miotte, Paris, Éd. Le Labyrinthe, 1988.
- 68) *Sistre*, feuillet manuscrit comportant trois poèmes, illustré d'une gouache originale par Philippe Lepâtre, Paris, 1976, dix exemplaires.

- 68 bis) *Sistre*, édition originale de l'ensemble de la suite, 2 lithographies de Bernard Mandeville, Orléans, Ed. du Palimpseste, 1988.
- 69) \**Traits d'union*, lavis original de Colette Deblé, Paris, Les Petits classiques du grand pirate, 1988.
- 70) \**L'Hôpital*, avec dessin original de Baltazar en couverture, Paris, Arfuyen, 1988.
- 71) \**Escargot*, 4 gravures de Graziella Borghesi, plus une gravure accompagnée d'un texte manuscrit pour les douze exemplaires de tête, Ravenne, Gnêzi d'Marèla, 5 août 1989.
- 72) \**En chœur*, poème manuscrit avec suite à la gouache rehaussée de pastel d'Anne Walker, 20 septembre 1989.
- 73) \**Tourbillon*, avec 12 gravures en taille douce de Julius Baltazar, Lyon, Éd. Alain Piroir, 1990.
- 74) \**Se dénuager*, poème manuscrit sur peinture au lavis de couleurs de Baltazar, 1990.
- 75) *Chemins*, avec 4 gravures originales de Vincent Gagliardi, Luxembourg, Galerie Simoncini, 21 août 1990. Composé de « Chemin » (extrait de *Sphère*, 1963), de « Seyoun » (extrait de *Creusement*, 1987) et de « \*Cartes postales », reprises dans *Relier*, 2007.
- 76) \**Grisé*, avec 4 lithographies originales de René Laubiès, Paris, Éd. Zoé Cristiani, octobre 1990.
- 77) \**Paysage*, sérigraphies de Cuccio, Paris, Les Petits Classiques du grand pirate, 1990.
- 78) \**Choix*, poème manuscrit, 2 illustrations au lavis de couleurs par Baltazar, 1990.
- 79) *Impacts*, avec en couverture un dessin original d'Alfred Manessier. Frontispice : portrait de Guillevic par Pablo Picasso. Cognac, Deyrolle éditeur, 1990.
- 80) \**Demain*, sept poèmes inédits avec trois gravures originales de Bertemès, Paris, André Biren, 1991.
- 81) \**Aguets*, avec gravures de Bertrand Dorny, Paris, Éd. Robert et Lydie Dutrou, 28 janvier 1991.
- 82) \**Rossignol*, texte daté à Paris le 21 avril 1991, aquarelle de Graziella Borghesi.
- 82 bis) *Rossignol*, texte manuscrit avec une encre de Graziella Borghesi, 12 novembre 1991.
- 83) *L'œil des pétales*, texte manuscrit avec peintures au lavis de couleurs de Baltazar, mai 1991.
- 84) *Huit poèmes de Guillevic* : « Gloire », extraits V, X, XI, XII, XIII, XV, inclus dans *Avec* (1966), et « Enfance », inclus dans *Etier* (1979), makimono, 16cm/11cm, 12 pages doubles de 2.64 m déployés. Exemplaire unique, collection de l'artiste, Etel Adnam, mai-juin 1991, Sausalito, Californie, et Paris.
- 85) *En ville*, conçu et réalisé par Bertrand Dorny, avec des collages, texte manuscrit, 1991.
- 85 bis) *En ville*, conçu et réalisé par Bertrand Dorny, avec des collages, texte imprimé à l'encre violette, 1991.
- 86) \**Vous, pierres*, eaux-fortes et gaufres originales de Lorraine Bénic, Montréal, Québec, chez l'artiste, 1991.
- 87) \**D'une lune*, lithographies de Baltazar, Paris, André Biren, 1991.
- 88) *Lyriques*, avec dessins de Céline Boucher, Trois-Rivières, Québec, Écrits des Forges, 1991. Repris dans *Possibles futurs*, 1996.
- 89) \**Plénitude*, poème manuscrit avec illustrations d'Anne Walker (technique mixte), 7 février 1992.
- 90) \**V*, 2 lavis sur papier de soie de Colette Deblé, Paris, Yeo, 27 février 1992.
- 91) \**Nocturne*, collages de Kate Van Houten, Paris, Éd. Nitabah, 1992.
- 92) \**Ce nouveau printemps*, poème manuscrit avec une peinture au lavis de Baltazar, 1992.
- 93) \**Ne t'inquiète pas*, poème manuscrit avec 7 peintures au lavis de Baltazar, 1992.
- 94) « Arbres que l'hiver... », sérigraphie originale de Bernard Mandeville (s.l.), Éd. Altamira, 15 septembre 1992. Repris dans *Maintenant*, 1993.
- 95) \**L'Infini*, poème manuscrit avec deux peintures au lavis de Baltazar, 30 septembre 1992.
- 96) \**Rêverie*, poème manuscrit avec une peinture au lavis de Baltazar, 4 octobre 1992.
- 97) *Elle*, illustrations de Céline Fortin, Ed. Phi en coédition avec L'Arbre à paroles et les Écrits des Forges, Suisse, Luxembourg, Belgique, Canada, 1992. Repris dans *Possibles futurs*, 1996.
- 98) \**A la fontaine*, poème avec 7 lithographies originales de Xavier Valls, Paris, Nouveau Cercle parisien du livre, 1993.
- 99) \**L'Orange*, 4 peintures au lavis de couleurs de Baltazar, Stonington, Connecticut, USA, Joshua Watsky éditeur, 1993.
- 100) *84 ans*, poème manuscrit avec illustrations de Patrice Pouperon au crayon de couleur, Lirac, Ed. La Garonne, janvier 1993. Repris dans *Présent*, 2004.
- 101) \**D'un littoral*, 1 gouache originale de Marie Michelle Esnard, Paris, Éd. Marchant Ducel, 1993.
- 102) \**Hautbois*, bois et linogravures rehaussés de Patrice Pouperon, Lirac, Éd. La Garonne, 1993. Repris dans *Timbres*, 1986.

- 103) \**Un temps sans naufrage*, collages divers de Bertrand Dorny, 2 mars 1993.
- 104) \**Hypothèses*, acryliques originaux de Jacques Clauzel, Callargues-le-Montueux, Éd. À Travers, 1993.
- 105) \**Dires*, collages divers de Bertrand Dorny, 1993.
- 106) \**Nature épousée*, photographies de Chantal Conan, Rennes, Éd. Ubacs, 1993. Repris dans *Natures épousées*, Sarreguemines, Éd. Pierron, 2002.
- 107) \**Yves Humblot - pierres sculptées*, photographies de Sylvain Cambon, Sarreguemines, Ed. Pierron, 1993. Repris chez le même éditeur dans *Natures épousées*, 2002.
- 108) \**Rose, rose*, poème manuscrit avec illustrations d'Anne Walker (technique mixte), 1993.
- 109) *L'Innocent*, avec 12 dessins à la plume encre de chine de Marc Desgranchamps, Paris, Deyrolle, 1993. Repris dans *Possibles futurs*, 1996.
- 110) *Elle*, avec images-gravures de Pierre-Yves Gervais, Paris, Deyrolle éditeur, 1993. Repris dans *Possibles futurs*, 1996.
- 111) \**A contre solo*, 7 gravures-empreintes de Jacques Clauzel, Callargues-le-Montueux, Éd. A Travers, février 1994.
- 112) \**Approche*, dessins de Philippe Favier avec reproduction du manuscrit, Éd. de La Madeleine, 1994.
- 113) \**De la nature*, fable, texte français avec traduction allemande en regard par Monika Fahrenbach, 8 sérigraphies de Roger Bertemès, Luxembourg, Éd. phi, 1994.
- 114) \**Mémoire de roses*, illustrations de Marie-Eugénie de Pourtalès, paris, Éd. Maeght, coll. « Carnet de voyage », 1994.
- 115) \**L'Eté*, eau forte originale de Jean-Jacques Sarazin, Marseille, Éd. Le Temps parallèle, novembre 1994, incluant les textes manuscrits en deux exemplaires avec collages originaux de Bertrand Dorny, Paris, 1990.
- 116) *Hôtes de la lumière*, avec « Portraits de Guillevic », photographies à la pointe d'argent par Boris Lejeune, Charleville-Mézières, Éd. Rencontres, 4 octobre 1994. Repris dans *Possibles Futurs*, 1996.
- 117) *Le Lieu*, poème manuscrit, écrit au colloque « valéry 1894, l'avenir d'une écriture », le 6 novembre 1994 au château de Castries, avec collages et illustrations de Patrice Pouperon, Lirac, 8 novembre 1994. Repris dans *Présent*, 2004.
- 118) *Présences terraquées*, 4 poèmes manuscrits sur 4 triptyques de Jean-Jacques Dournon, Paris, printemps 1995. Repris dans *Quotidiennes* (2002) et *Présent* (2004).
- 119) *Languide soleil*, livre collage tamponné de Bertrand Dorny, mai-juin 1995. Repris dans *Quotidiennes*, 2002.
- 120) *Moi, le soir*, avec dessins et acryliques de Jacques Clauzel, Callargues-le-Montueux, Éd. A Travers, 7 juin 1995. Repris avec variantes dans *Possibles Futurs*, 1996.
- 121) \**Plongées rituelles*, 2 gravures en noir rehaussées à l'acrylique et au crayon arlequin de Julius Baltazar, Paris, Claude Blaizot éditeur, juillet 1995.
- 122) \**Ne t'inquiète pas / Worry not*, traduction anglaise de Joshua Watsky, aquarelles rehaussées de Julius Baltazar, Stonington, Wequetequock Cove, 1995.
- 123) \**Echappées*, poème topographié sur des aquarelles originales de Jean Cortot, Limoges, Jean-Michel Ponty, Éd. Adélie, 30 septembre 1995.
- 124) *Bonheur*, poème manuscrit avec peinture d'Anne Walker (technique mixte), 1995. Repris dans *Quotidiennes*, 2002.
- 125) *L'Eros souverain*, 12 aquatintes originales de Marie Alloy, Sandillon, Le silence qui roule, 1995.
- 126) \**Contrepoint*, 3 aquatintes de Bernard Mandeville, Locarno, Edizioni il Salice, Locarno, coll. « I Semi del Salice », 1995.
- 127) \**Reconnaisances*, poème sur un livre-collage de Bertrand Dorny, décembre 1995.
- 128) *Du silence*, avec un dessin de Catherine Bolle, Lausanne, Éd. P.A.P. & P.M., 1995. Repris dans *Possibles futurs*, 1996.
- 129) \**Eclisses*, 14 quanta inédits, 7 diptyques à l'acrylique de Jacques Clauzel, Callargues-le-Montueux, Ed. A Travers, 1<sup>er</sup> mars 1996.
- 130) *Questions au ciel*, 4 gravures et un diptyque à l'acrylique de Jacques Clauzel, Callargues-le-Montueux, Éd. À Travers, 20 mars 1996. Repris dans *Quotidiennes*, 2002.
- 131) \**Insomnies*, 8 pastels, de Thierry Lambert, chez l'artiste, saint-Hilaire-du-Rosier, 19 avril 1996. Repris aux Éditions Tipaza, Cannes, 2001.

- 132) *Caustique soleil*, livre collage de Bernard Dorny, Paris, 1996. Repris dans *Quotidiennes*, 2002.  
 133) *\*Elles*, 12 lavis de Colette Deblé, Paris, Éd. Les Petits Hors-classiques du grand pirate, 1996.  
 134) *\*Onze oiseaux*, manuscrit recopié en deux exemplaires pour Graziella Borghesi, Paris, 1996.  
 135) *\*À mon frère, le chêne*, recopié pour Thierry Lambert en deux exemplaires le 13 décembre 1996, Saint-Hilaire-du-Rosier et Paris.  
 136) *\*Ultimes poèmes*, recopiés pour Yvan Mécif en deux exemplaires, le 16 décembre 1996, Bédarieux et Paris.

### Parutions Posthumes

(Textes qui seront repris en partie dans *Accorder* et *Ouvrir*)

- 137) *Dits de la jeune fille et de l'homme*, avec mines de plomb de Robert Clévier, Paris, L'Atelier contemporain, signé au colophon par le poète en 1996, sortie en 1997. Repris dans *Proses ou boire dans le secret des grottes*, 2001.  
 138) *Ciels du quotidien*, illustrations de Bertemès, Baltazar et Debré avec traduction en anglais de J. Watsky, signé au colophon par le poète en 1996, Paris, André Biren éditeur, mai 1997. Repris dans *Quotidiennes*, 2002.  
 139) *Exercice de conversation*, illustration de Julius Baltazar, Paris, Librairie Nicaise, décembre 1997.  
 140) *Sonnets pour trois amis*, avec trois graphies de Jean Cortot, Paris, Éd. Dutrou, 1998.  
 141) *Désirs*, encres originales de Claude-Henri Bartoli, Montpellier, 1999, Éd. Domens Pezenas, mai 2002.  
 142) *Vivre en profondeur*, 7 gravures pointes sèches de Thierry Le Saëc, Kergollaire-Languidic, Ed. La Canopée, 2002.  
 143) *Etre un arbre*, gravures de Jacky Essirard, Angers, Éd. de Villemorge, 2002.  
 144) *Natures épousées*, calligraphies de Lassaâd Metoui, Sarreguemines, Ed. Pierron, 2002. Reprise de *Pétrée* (1987), *Nature épousée* et *Yves Humblot – pierres sculptées* (1993).  
 145) *Chant d'un mourant*. Paris-Boulogne, Éd. Robert Blanchet, imprimeur, mars 2004.  
 146) *Les Menhirs*, gravures de Loïc le Groumellec, Lausanne, Ed. P.M., 2004. Repris de *Motifs*, 1987  
 147) *Fibres vernalles*, 12 peintures originales de Claude Viallat, Poulx, Éd. La Garonne, 2004.  
 148) *La Terre*, 7 monotypes de Claude Sylvère, Poulx, Éd. La Garonne, 2004.  
 149) *Cette pierre*, une gravure de Marie Léonor, Poulx, Éd. La Garonne, 2004.  
 150) *Devant l'étang*, aquarelles de Marie Alloy, Sandillon, Éd. Le Silence qui roule, 2005.  
 151) *Encore le temps*, gravures de Julius Baltazar, Paris, Éd. Dumarchez, 2006.  
 152) *Ailes et terres*, dessins de Malik Ouzan, Paris, Éd. du Coucou, 2006.  
 153) *Du minéral*, I, II, III, IV, V, épopées, peintures originales de Claude Sylvère, Ed. R.P.P., mars 2006.  
 154) *Parole d'arbre*, 2 photographies de Marie Christine Schrijen, Éd. R.P.P., mars 2006.  
 155) *De la source*, peintures originales par Anne Slacik, Éd. R.P.P., avril 2006.  
 156) *Commune patrie*, peinture originale de Patrice Pouperon, Éd. R.P.P., septembre 2006.  
 157) *\*Orgues*, nouvelle édition de *Orgue*, avec illustrations de Patrice Pouperon, Poulx, Ed. La Garonne, 2006, incluant *Orgue*, Marseille, Éd. Sud, janvier 1988.  
 158) *Jean Tortel*, gravures de Thierry Le Saëc, Kergollaire-Languidic, Éd. La canopée, février 2007.  
 159) *Mais, dire*, dessins de René Moreu, Paris, Éd. du Coucou, 2007.  
 160) *Angle aigu*, enrichi d'œuvres de Thierry Le Saëc, 6 exemplaires, Kergollaire-Languidic, Ed. La Canopée, 30 août 2007.  
 161) *Le Plomb*, ouvrage de pure typographie, 50 exemplaires, Boulogne-Billancourt, Éd. Robert Blanchet, avril 2008.  
 162) *Les Rocs*, dix photographies de Patrick Merret, Fougères, Éd. Le Paravent des jours, juin 2008.  
 163) *Les Murs*, livre création de Diane de Bournazel, exemplaire unique reprenant trois vers du poème *d'Exécutoire*, Marliac, été 2008.  
 164) *Percée*, trois photographies de Marie-Christine Schrijen, 15 exemplaires, Paris, Poulx, Ed. de Rivières, août 2008.  
 165) *N'éteins pas*, trois photographies de Marie-Christine Schrijen, 15 exemplaires, Paris, Poulx, Ed. de Rivières, août 2008.



- 166) *L'Etoile à Max Jacob*, graphie de Jean Cortot, peinture de Bakazar, 4 exemplaires, Paris, 2009.  
 167) *Depuis toujours*, deux gravures de Guy-Paul Chander, Paris, Petrabuguo, Éd. de Rivières, 18 exemplaires, août 2009.  
 168) *Le Rire de la saison*, une gravure et un texte de Marie Alloy, couverture de Denise Jardy, 30 exemplaires, Douai, Ed. du Douayeul, printemps 2010.  
 169) *Ce sauvage*, 500 exemplaires, Toulouse, Ed. Erès, coll. « PO&PSY », printemps 2010.

#### Livres d'artistes collectifs :

*Les Quatre Éléments*, quatre gravures sur bois de Robert Blanchet, un poème de Michel Butor, Jean Campa, Guillevic, Monique Labidoire, 50 exemplaires, Boulogne-Billancourt, Éd. Robert Blanchet, été 2005.

*L'œil concret de Guillevic*, portfolio réalisé à l'occasion des célébrations nationales du centenaire de la naissance de Guillevic : gravures, dessins, photographies de Marie Alloy, Christine Crozat, Catherine Cueno d'Ornano, Alain Hissette, Rodolphe Le Corre, Guy LeMeaux, Thierry Le Saëc, Patrice Pouperon, Jean-François Rospape; textes de Raymond Jean, Françoise Nicol, Jean-Pierre Montier pour une exposition au Manoir Lemay, Guehenno, à l'initiative de Saint-Jean-Brévelay, 30 exemplaires, Kergollaire-Languidic, Éd. La Canopée, juin 2007.

*Guillevic à Carnac*, avec une sérigraphie de Jean Cortot et une pointe sèche de Thierry Le Saëc, textes de la célébration du centenaire de la naissance de Guillevic, le 5 août 2007 à Carnac : Madeleine Bernard, Michel Grall, Jean-Yves Le Drian, Jean-Yves Le Corre, Christine Albanel, Olivier Bernard, Jean Cortot, Antoine Gallimard, Patrick Poivre d'Arvor, Michel Deguy, Lucie Albertini-Guillevic et, en annexe, la notice de Monique Chedford publiée dans le Bulletin des Célébrations Nationales 2007 par la Direction des Archives de France, Ministère de la Culture et de la Communication. Tiré à 16 exemplaires pour la ville de Carnac et l'administration des Monuments Nationaux, le 16 août 2008. Édition courante : 500 exemplaires, Kergollaire-Languidic, Éd. La Canopée, mars 2008.

*Poëin*, avec Pascale Lapeyre, Dominique Mercklen, Thierry Martinet, exemplaire unique fait à l'occasion de « Paysages Guillevic », hommage au poète, Belley, 18 mars-15 avril 2011.

No spécial Guillevic, *La Canopée*, n°12, 2011.

#### 5. Guillevic traducteur

(\* = co-traducteur)

#### Traductions en volume

##### A/ Allemand

Brecht, Bertold, *\*Poèmes*, 9 tomes, L'Arche éditeur, Paris, 1965-1968.

Brecht, Bertold, *\*Manuel pour habitants des villes*, anthologie de poèmes, L'Arche éditeur, Paris, 2007.

Brecht, Bertold, *Baal in Théâtre complet*, tome 4, L'Arche éditeur, Paris, 1972, puis tome 1, 1979&1993. Edition séparée, L'Arche éditeur, Paris, 1978&1997.

Brecht, Bertold, *Mère courage et ses enfants in Théâtre complet*, tome 4, Paris, L'Arche éditeur, 1978&1997. Edition séparée, L'Arche éditeur, Paris, 1999&2006.

- \**Goethe, Faust et le second Faust*, avec un entretien de Guillevic, « Traduire Goethe », Ed. Solin, coll. « L'Estrade », Paris, 1982.
- Hermlin, Stephan, \**Crépuscule*, Presses d'aujourd'hui, Paris, 1980.
- Stadler, Ernst, *Der Aufbruch*, poèmes, éd. Arfuyen, Paris, 1983.
- Trakl, Georg, *Paroles peintes* n°2, « Elis », traduit de l'allemand par Gissebrecht et Guillevic, éd. O. Lazar-Vernet, 1965.
- Trakl, Georg, *Quinze poèmes*, avec un avant-propos de Guillevic, Les Cahiers Obsidiane, Paris, 1981.
- Trakl, Georg, *Poèmes*, nouvelle édition bilingue augmentée, présentation de Guillevic, éd. Obsidiane, Paris, 1984, 1986, 1998 & 2006.
- Florilège*, poème de Hölderlin, Goethe, Heine, Lenau, Storm, Rilke, Trakl, PAP éditeur, Lausanne, 1991.

## B/ Alsacien

- Katz, Nathan, *Histoire d'un matou*, édition bilingue in *Contes et Récits d'Alsace*, préface de Guillevic, éd. Association Jean-Baptiste Weckerlin et Office R.T.F., Strasbourg, 1970.
- Katz, Nathan, \**Sundgäi*, poèmes, textes français de Guillevic et Jean-Paul Dadelsen, avec des traductions en alsacien de Nathan Katz de ces deux poètes, éd. Arufyen, Paris, 1991.
- Katz, Nathan, \**Œuvre poétique*, éd. Arufyen, Paris, 2001.

## C/ Arabe

- Abdelamir, Chawki, \**Parole du Qarmate*, éd. Arfuyen, Paris, 1987.
- Abdelamir, Chawki, \**Parole après Sumer*, éd. Solibel, Bruxelles, 1995.
- Abdelamir, Chawki, \**L'Obélisque d'Anail*, Mercure de France, Paris, 2003.
- Al Sabah, Souad, \**Une femme en miettes*, trad. de l'arabe par Mohammed Kacini el Hasini et Guillevic, éd. Arfuyen, Paris, 1987.

## D/ Finnois

- Lahtela, Markku, \**Je t'aime, vent noir*, Les Cahiers Obsidiane, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives », Paris, 1982.
- \**Livres de Finlande*, unique supplément de la revue *Books from Finland*, n°674-675, juin-juillet 1985.
- \**Poésie de Finlande*, Le Temps Parallèle, Marseille, 1989 ; Ecrits des Forges, Trois-Rivières, Québec, 1990.

## E/ Hongrois

- \**Endre Ady*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Budapest, Corvina et Paris, 1967.
- Josef, Attila, \**Poèmes*, préface de Guillevic, Budapest, Corvina, 1961.
- Josef, Attila, \**Aimez-moi*, l'œuvre poétique, éd. Phébus, Paris, 2005.
- \**Hommages des poètes français à Attila Jozsef*, Seghers, Paris, 1955.
- Petőfi, Sándor, \**Poèmes*, Budapest, Corvina, 1971.
- Somlyó, György, \**Souvenir du présent*, Seghers, Paris, 1965.
- Somlyó, György, *Contrefables*, préface de Guillevic, traduit avec l'auteur, Gallimard, Paris, 1974. Nouvelle édition avec Lorand Gaspar, Jelenkor, Pécs, 1999.
- Somlyó, György, \**A semmi ágán / Aux branches du néant*, Presses Universitaires de Debrecen, Debrecen, 2005.
- \**Anthologie de la poésie hongroise depuis le XIII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Seuil, Paris, 1992.
- \**Humana hungarica*, poètes et écrivains hongrois au service de l'homme, Société des Bibliophiles hongrois, Budapest, 1969.
- \**Mes poètes hongrois*, préface de Guillevic, Budapest, Corvina, 1967. Deuxième édition augmentée 1977.

---

*Nouvelle poésie hongroise*, Alain Lance et Jans Szavai, éd. Caractère, Paris, 2001.

#### F/ Macédonien

\**Anthologie de la poésie macédonienne des origines à nos jours*, Editeurs Français Réunis, Paris, 1972.

#### G/ Roumain

Banus, Maria, *Joie*, présentation de Guillevic, traduit en collaboration avec l'auteur, Seghers, coll. « Autour du monde », Paris, 1966.

Mihai Beniuc, choix de poèmes et traduction par l'auteur et Guillevic, préface par Alain Bosquet, présentation par Nicolae Tertulian, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1966.

\**Anthologie de la poésie roumaine*, Seuil, Paris, 1968.

#### H/Polonais

*Pourquoi le concombre ne chante-t-il pas ?* poésies polonaises pour enfants, choix et traduction de Zafia Bobowicz, trad. revue par Guillevic, éd. Saint-Germain des Prés, coll. Unesco, Œuvres représentatives, série européenne, Paris, 1976.

#### I/ Russe

\**Tarass Chevtchenko*, préface de Guillevic, présentation par Maxime Rilsky avec Wladyslaw Pelc, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1964.

Iliadz, \**Un de la brigade*, Paris, Bibliotheca Elie Zdanevitch, 1982.

Pouchkine, Alexandre, \**Œuvres complètes*, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 1982.

\**Anthologie de la poésie russe*, Seghers, Paris, 1965.

#### J/ Suédois

Gustafsson, Lars, *Le Silence du monde avant Bach*, édition bilingue, éd. Arfuyen, Paris, 1984.

#### Traductions en périodique

Georg Trakl, *Obsidiane*, n°15, mars 1951

Bertold Brecht, « A ceux qui naîtront après vous », « Le charme et la passion m'épargnent, *Les Lettres Françaises*, n°701, 19-25, déc. 1953

Attila Jozsef, « Cœur pur », « Pour mon anniversaire », *Les Lettres Françaises*, n°559, 1954, n°607, 1956

Heinrich Heine, « Les Tisserands silésiens », *Les Lettres Françaises*, n°607, 16-22 fév. 1956

Siegfried Einstein, « Perspective pour mon fils », *Les Lettres Françaises* n°607, 16-22 septembre 1965

Bertold Brecht, Kuba, *La Nouvelle Revue Critique*, n°73-74, mars-avril 1956

Bertold Brecht, « Rêve d'un grand défaitiste », *Les Lettres françaises*, n°633, 22-28 août 1956

Gyulia Illyes, « Les Oies sauvages », *Les Lettres Françaises*, n°1097, 16-22 septembre 1965

Gyorgy Somlyo, « Prologue au lecteur », *Les Lettres Françaises*, 30 sept. 6 oct. 1965

Anna Akhmatova, « Le Chant de la dernière fois », « L'Eglantier est en fleurs », « Une voix séductrice m'a parlé », *Les Lettres françaises*, n° 1103, 28 oct. 3 nov 1965

Bertold Brecht, « Que le monde est amical », *Les Lettres françaises*, n°1117, 30 février 1966

Attila Jozsef, « Maman », « Pour mon anniversaire », in *Arnion*, n°9, Corvina 1976, p. 104

- 
- Trakl, *Obsidiane*, n°15, mars 1981,  
Hans Arp, *Revue Alsacienne de littérature*, n°13, 1986, avec Gérard Pfister.  
Bertold Brecht, « A ceux qui naîtront après vous », « Le charme et la passion m'épargnent, *Les Lettres Françaises*, n°701, 19-25, déc. 1953  
Attila Jozsef, « Cœur pur », « Pour mon anniversaire », *Les Lettres Françaises*, n°559, 1954, n°607, 1956  
Heinrich Heine, « Les Tisserands silésiens », *Les Lettres Françaises*, n°607, 16-22 fév. 1956  
Siegfried Einstein, « Perspective pour mon fils », *Les Lettres Françaises* n°607, 16-22 septembre 1965  
Bertold Brecht, Kuba, *La Nouvelle Revue Critique*, n°73-74, mars-avril 1956  
Bertold Brecht, « Rêve d'un grand défaitiste », *Les Lettres françaises*, n°633, 22-28 août 1956  
Gyulia Illyes, « Les Oies sauvages », *Les Lettres Françaises*, n°1097, 16-22 septembre 1965  
Gyorgy Somlyo, « Prologue au lecteur », *Les Lettres Françaises*, 30 sept. 6 oct. 1965  
Anna Akhmatova, « Le Chant de la dernière fois », « L'Eglantier est en fleurs », « Une voix séductrice m'a parlé », *Les Lettres françaises*, n° 1103, 28 oct. 3 nov 1965  
Bertold Brecht, « Que le monde est amical », *Les Lettres françaises*, n°1117, 30 février 1966  
Attila Jozsef, « Maman », « Pour mon anniversaire », in *Arnion*, n°9, Corvina 1976, p. 104  
Trakl, *Obsidiane*, n°15, mars 1981,  
Hans Arp, *Revue Alsacienne de littérature*, n°13, 1986, avec Gérard Pfister.

## II. TRAVAUX SUR L'ŒUVRE DE GUILLEVIC

### 1. Ouvrages publiés entièrement consacrés à Guillevic

- ARENA, Sara, *La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic*, éd. Fiorini, coll. « La musa critica », Vérone, 2011.
- AURICOSTE, Marianne, *Guillevic. Les Noces du goéland*, éd. L'Harmattan, Paris, 2007.
- BOWD, Gavin, *Guillevic, sauvage de la modernité*, University of Glasgow, 1992.
- BROPHY, Michael, *Eugène Guillevic*, Collection monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, Amsterdam, Atlanta, GA, 1993.
- DAIX, Pierre, *Guillevic*, coll. Poètes d'aujourd'hui, éd. Seghers, Paris, 1954.
- DUBACQ, Jean, *Guillevic*, Coll. Approximations, éd. De la Tête de Feuilles, 1972.
- FOUNIER, Bernard, *Modernité de Guillevic : réflexions sur la création dans l'œuvre de Guillevic*, coll. « Thèse à la carte », Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1997.
- FOURNIER, Bernard, *Le cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic*, éd. L'Harmattan, 2003.
- HARVEY, Stella, *Myth and the sacred in the poetry of Guillevic*, coll. Faux titre, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1997.
- LE DANTEC, Denise, *Guillevic et la Bretagne*, Blanc Silex, Moëlan-sur-Mer, 2000.
- LE TREUT, Brigitte, *L'Univers imaginaire de Guillevic*, La Part Commune, Rennes, 2007.
- LOPO, Maria, *Guillevic et sa Bretagne*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, Rennes, 2004.
- MITCHELL, Anne-Marie, *Guillevic*, coll. Rencontres, Le Temps parallèle, 1989.
- PIERROT, Jean, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, éd. Champ Vallon, coll. Champ Poétique, 1984.
- RANNOU, Pascal, *Guillevic. Du menhir au poème, L'école Bretonne*, N°21, juin 1991, Skol Vreizh, Morlaix/ Montroules.
- TORTEL, Jean, *Guillevic*, éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1971-1978, 1993.

### 2. Numéros spéciaux de revues, actes de colloques et catalogues.

- ∞ « Présence de Guillevic », *La Nouvelle Revue Française*, n°293, mai 1977.
- ∞ *Clancier-Guillevic-Tortel*, Actes du colloque de Cerisy, 1-9 septembre 1979, *Sud*, tome 1, 1983.
- ∞ *Lire Guillevic*, sous la direction de Serge Gaubert, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1983.
- ∞ *Guillevic. Les chemins du poème*, *Sud*, n°hors série, 1987.
- ∞ « Avec Guillevic », *Poésie au cœur d'Orb*, Bédarieux, 1988.
- ∞ *Guillevic et ses artistes*, catalogue de l'exposition d'Avignon édité par Patrice Pouperon, Bibliothèque Municipale, Avignon, 1988.

- 
- ∞ « André Frénaud-Guillevic », *Europe*, n°734-735, juin-juillet 1990.
  - ∞ *Guirlande pour Guillevic*, « Correspondances », 1, Charleville, avril 1993.
  - ∞ *L'Expérience Guillevic*, recueil fondé par Jean-Louis Giovannoni et Pierre Vilar, Paris, Deyrolle Editeur/Opales, 1994.
  - ∞ *Guillevic à Charleville*, coordonné Par Martin Gérard, catalogue bibliophilique, éd. Rencontres, Charleville, 1996.
  - ∞ *Hommage à Guillevic, Les Saisons du poème*, 23/24, décembre 1996.
  - ∞ « Intrait d'union », *Bulletin de l'Union des Ecrivains*, n°21, juin 1997.
  - ∞ *Lectures de Guillevic. Approches critiques*, textes réunis par Sergio Villani, Paul Perron et Pascal Michelucci, éd. Legas, New-York/Ottawa/Toronto, 2002.
  - ∞ *Guillevic. La passion du monde*, textes réunis par Jacques Lardoux, Presses Universitaires de l'Université d'Angers, 2003.
  - ∞ *Europe*, n°942, consacré en partie à Guillevic, textes réunis par Bernard Fournier, octobre 2007.
  - ∞ *Guillevic et ses peintres*, liminaire de Lucie Albertini-Guillevic, introduction de Monique Chefedor, avec aquarelle et graphie originales de Jean Cortot, éd. Calliopées, Clamart 2007.
  - ∞ *Mots et Images de Guillevic*, sous la direction de Jean-Pierre Montier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.
  - ∞ *Europe*, n° 942, oct. 2007.
  - ∞ *Intrait d'union*, n° 49, octobre 2007, 72° Bulletin de l'union des écrivains, numéro spécial « Guillevic en amitié ».
  - ∞ « Eugène Guillevic », *Revue Nu(e)*, n°38, coordonné par Enza Palamara, décembre 2007.
  - ∞ *Guillevic avec les autres. 1907-1997*, sous la direction de Pierre Gérard-Fouché, Catalogue de l'exposition, Bibliothèque de Rennes Métropole, 2008.
  - ∞ *Guillevic à Carnac*, Nantes, La Canopée, 2008.
  - ∞ *Revue Mein ha Tud*, « Des Pierres et des hommes », hors-série n°7, centenaire de la naissance de Guillevic, Hommage au poète, Revue d'Histoire et d'Archéologie du Centre Bretagne, Guéméné sur Scorff, 2008.
  - ∞ *Centenaire lyrique René Char Eugène Guillevic*, revue *Otago French Notes*, vol. 1, textes publiés sous la direction de Constantin Grigorut et d'Elena-Brandusa Steiciuc, Departement of languages and cultures, University of Otago, Dunedin, 2008.

- ∞ *Guillevic : la Poésie à la lumière du quotidien*, sous la direction de Michael Brophy, éd. Peter Lang, Bern, 2009.
- ∞ *Guillevic et la langue*, édition établie par Laurence Bougault, Ed. Calliopées, Clamart, 2009.
- ∞ *Notre poète français, Guillevic*, sous la direction de T. Gorilovics, Presses Universitaires de Debrecen, coll. « Orbis Litterarum », Debrecen, 2009.
- ∞ *Guillevic maintenant*, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 2009, sous la direction de Michael Brophy et Bernard Fournier, éd. Honoré Champion, Paris, 2011.
- ∞ « Notes Guillevic Notes », I, York University, automne 2011 (revue monographique en ligne).
- ∞ « Notes Guillevic Notes », II, York University, automne 2012 (revue monographique en ligne).

### 3. Etudes sur Guillevic publiées en volumes

- Allaire, Suzanne, « Guillevic : une poétique de l'espace », *La parole de poésie, Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet*, éd. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, pp. 113-132.
- Allaire, Suzanne, « Guillevic : présence du temps, présence au temps », *La parole de poésie*, pp. 157-168.
- Allaire, Suzanne, « Guillevic : entre creusement et rumination. La quête acharnée du poème », *La parole de poésie*, pp. 169-180.
- Aranjo, Daniel, « Guillevic depuis 1967 », *Les nouveaux courants poétiques en France et en Grèce : 1970-1990*, sous la direction de E. Démiroglou, Publications de l'Université de Pau, Pau, 1995, pp. 22-230.
- Bishop, Michael, *The Contemporary Poetry of France*, Rodopi, Amsterdam, 1985.
- Bowd, Gavin, « 'Le temps s'étrangle. Mourons.' The Death of Guillevic », *Dying Words. The Last Moments of Writers and Philosophers*, Rodopi, Amsterdam, 2000, pp. 138-148.
- Bowd, Gavin, « Une poésie des choses. Terraqué et Le parti pris des choses », *Poétiques de l'objet : L'objet dans la poésie française du Moyen Age au XXe siècle*, sous la direction de François Rouget, éd. Honoré Champion, Paris, 2001, pp. 357-372.
- Brophy, Michael, « Eugène Guillevic », *Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic*, éd. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1997, pp. 148-181.
- Clancier, Georges-Emmanuel, « Guillevic », *La poésie et ses environs*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 203-222.
- Clancier, Georges-Emmanuel, « Les deux routes d'Eugène Guillevic », *Dans l'aventure du langage*, P.U.F., Paris, 1987, pp. 105-109.
- Debreuille, Jean-Yves, « Guillevic », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de M. Jarrety, P.U.F., Paris, 2001, pp. 322-327.
- Decaunes Luc, « Eugène Guillevic : un poète fourvoyé », *Poésie au grand jour*, éd. Champ Vallon, Seyssel, 1982, pp. 61-67.
- Degott, Bertrand, Postface, *Terre à bonheur*, Seghers, Paris, 2004.

- Delsaux, Aurélien, « Guillevic. *Terraqué (1942)* », *Littérature et politique en France au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de G. Zorgbibe, Ellipses, Paris, 2004, pp. 148-153.
- Etiemble, René, « Quelques mots sur le mythe européen du haïkaï-haïku », *Corps écrit*, 17, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, pp. 46-56.
- Fetzer, Glenn, « Eugène Guillevic », *Palimpsest of the Real in Recent French Poetry*, Rodopi, Amsterdam, 2004, pp. 55-84.
- Gaubert, Serge, Préface, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, Poésie/Gallimard, Paris, 2001.
- Gleize, Jean-Marie, « La figuration non figurative », *Poésie et figuration*, Editions du Seuil, Paris, 1983, pp. 197-225.
- Gourio, Anne, « Une révolution réaliste », *Chants de pierre*, Ellug, Grenoble, 2005, pp. 181-244.
- Jaccottet, Philippe, « Guillevic », *L'entretien des muses*, Gallimard, 1968, pp. 183-188.
- Jean, Raymond, « Sur Guillevic », *Pratique de la littérature*, Editions du Seuil, 1978, pp. 182-200.
- Juin, Hubert, « Guillevic et la ville », *L'Usage de la critique*, 1971, éd. André de Rache, Bruxelles, 1977, pp. 224-227.
- Labidoire, W., Monique, *S'aventurer avec Guillevic et neuf poètes contemporains*, Editinter, Soisy-sur-Seine, 2006, pp. 11-75.
- Lardoux Jacques, *Le sacré sans dieu dans la poésie contemporaine : Octavio Paz, Guillevic, Gottfried Benn, Yves Bonnefoy*, éd. Prométhée, Paris, 1993.
- Leuwers, Daniel, « Guillevic en filigrane », *L'accompagnateur. Essais sur la poésie contemporaine*, Sud, Marseille, pp. 51-56.
- Li Yu Min, Introduction et traduction de Guillevic, *Etier*, Horizons Media Co. Ltd/Century Publishing Co. Ltd, Shanghai, 2009.
- Martin, Anne-Denes, « Guillevic, un poète à la recherche de l'unité », *Itinéraire poétique en Bretagne. De Tristan Corbière à Xavier Grall*, éd. L'Harmattan, Paris, 1995, pp. 207-220.
- Maulpoix, Jean-Michel, « Simplicité d'Eugène Guillevic », *Pour un lyrisme critique*, José Corti, Paris, 2009.
- Meschonnic, Henri, « Guillevic, poète des monomots », *La Rime et la Vie*, éd. Verdier, Paris, 1989, pp. 146-151.
- Munier, Roger, *Le Parcours oblique*, La Différence, Paris, 1979.
- Onimus, Jean, « Une géométrie poétique », *Expérience de la poésie*, Desclée de Brouwer, Paris, 1973, pp. 106-158.
- Pinson, Jean-Claude, « Guillevic ou la communion panique avec l'élémentaire », *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, p. 119-121.
- Richard, Jean-Pierre, « Guillevic », *Onze études sur la poésie moderne*, Editions du Seuil, 1964, pp. 183-206.
- Roy, Claude, « Guillevic », *Descriptions critiques*, Gallimard, Paris, 1949, pp. 312-315.
- Smith, Maureen, Introduction et traduction de Guillevic, *Art poétique*, Black Widow Press / Commonwealth Books, Boston, 2009.
- Smith, Maureen, « Silence and the Sacred in the Poetry of Guillevic », *Making Peace in Our Time*, sous la direction de J.F. Hallisez et de M.A. Vetterling, Regis College, Peace Press, 2008, pp. 201-211.
- Somlyo, György, postface pour le choix de poèmes de Guillevic traduits par Somlyo, *Val, vel [=Avec]*, Europa Könyvkiado, Budapest, 1973.
- Winspur, Steven, *La poésie du lieu. Segalen. Thoreau. Guillevic. Ponge.*, Rodopi, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2006.



4. Etudes sur Guillevic publiées en revues

- Abdelamir, Chawki, « Le domaine de Guillevic », *Guillevic: les chemins du poème, Sud*, n° hors série, *op. cit.*, pp. 37-49.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « Et toute langue est étrangère », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 1-7.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « Ouverture », *Guillevic, la passion du monde*, pp. 17-23.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « Après le colloque de Carnac », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, p.265.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « Préface », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 13-18.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « Attendre-Inscrire l'épiphanie », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 1-10.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « L'Expérience Guillevic II », *Nu(e)*, n°38, *op. cit.*, pp. 5-18.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « Rencontre devant l'étang », *Nu(e), op. cit.*, pp. 159-162.
- Albertini-Guillevic, Lucie, « Un maintenant du poëin », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 391-393.
- Allaire, Suzanne, « Présence du temps, présence au temps », *Lectures de Guillevic: approches critiques, pp. 221-227.*
- Allaire, Suzanne, « 'La quête acharnée du poème' entre creusement et rumination », *Guillevic. La passion du monde, op. cit.*, pp. 33-45.
- Allaire, Suzanne, « En chemin vers le poème », *Mots et images de Guillevic, op.cit.*, pp. 141-151.
- Allaire, Suzanne, « Dans la présence du mur », *Nu(e), op. cit.*, pp. 97-114.
- Allaire, Suzanne, « Dans la tension du questionnement, la poésie au présent », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 119-135.
- Allix, Guy, « À l'entour de Guillevic. Guillevic à l'entour », *Guillevic : les chemins du poème, Sud*, n° hors-série, *op. cit.*, pp. 219-30.
- Alloy, Marie, « Entre deux eaux, de l'Eros souverain à devant l'Etang », *Nu(e), op. cit.*, pp. 135-144.
- Amprimoz, Alexandre L., « Théorie des nombres, algèbre et analyse », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 133-146.
- Aragon – Daix – Tortel, « Discussion sur la poésie », *Europe*, XXXIII, 111, mars 1955, pp. 64-65.
- Aranjo, Daniel, « Guillevic et Supervielle », *Revue de Pau et du Béarn*, 26, 1999, pp. 155-172.
- Arena, Sara, « Guillevic e la 'struttura d'orizzonte' », *Quaderni di lingue e letteratura, Università degli Studi di Verona*, 30, 2005, pp. 5-15.
- Arena, Sara, « Le matin. Naissance et connaissance », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 19-40.
- Arena, Sara, « De l'instant présent à la célébration de la présence : rôle de la description et illusion référentielle dans l'œuvre de Guillevic », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 285-298.
- Arena, Sara, « Représenter l'abstrait. Image du temps dans un poème d'Exécutoire », *Nu(e), op. cit.*, pp. 115-133.
- Arena, Sara, « Guillevic. L'epopea del reale », *Poesia*, Crocetti Editore, XXIII, 252, septembre 2010, pp. 19-30.
- Arena, Sara, « L'improvvisa apparizione, il volo, la vita immaginata delle api in *L'abeille* di Guillevic », *Le api tra realtà scientifica e rappresentazione letteraria e artistica*, sous la direction de A. Calanchi, L. Renzi, S. Ritrovato, Martin Meidenbauer, Monaco, 2011.

- Audiberti Jacques, « Trois poètes », *Comoedia*, 13 juin 1943 ; un extrait de l'article peut se lire dans *L'Expérience Guillevic*, *op. cit.*, pp. 21-23.
- Auricoste, Marianne, « Pour Guillevic », *Autre Sud*, 35, décembre 2006, p. 108-110.
- Auzias, Jean-Marie, « Comme une pierre dans la main », *Guillevic : Les chemins du poème, Sud*, *op. cit.*, pp. 288-97.
- Bachat, Charles, « Une Poésie de la 4<sup>ème</sup> dimension », *2 plus 2*, n°3, automne-hiver 1984, p. 153-159.
- Bachat, Charles, « Ecriture et imaginaire dans la poésie de Guillevic : du poème sphère au poète menhir », *Guillevic : Les chemins du poème, Sud*, *op. cit.*, pp. 231-244.
- Bancquart, Marie-Claire, « Ville », *Lire Guillevic*, *op. cit.*, pp. 101-111.
- Barbier, René, « Guillevic, poète de la condition humaine », *Io*, 1965, n°16-17, p. 3-12.
- Benoît, Monique, « Guillevic : une géométrie obsessionnelle », *Etudes Littéraires*, vol. 5, n°2, août 1972, p. 291-308.
- Bishop, Michael, « The Imperfection of Apotheosis », *Neophilologus*, 65, 4, octobre 1981, pp. 524-535.
- Bishop, Michael, « L'année poétique : de Guillevic, Deguy et Jaccottet à Tellermann, Etienne et Baude », *The French Review*, 68, 1, octobre 1984, pp. 98-111.
- Bishop, Michael, « L'année poétique : de Dupin, Guillevic, et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan », *The French Review*, 70, 6, mai 1997, pp. 781-793.
- Bishop, Michael, « L'année poétique : de Des Forêts et Guillevic, Chedid et Tellermann, à Titus-Carmel et Cholodenko, Leblanc et Charron », *The French Review*, 77, 1, octobre 1003, pp. 50-69.
- Bishop, Michael, « Guillevic : cela qui nous requiert », *Guillevic: Les chemins du poème, Sud*, *op. cit.*, pp. 184-92.
- Bishop, Michael, « La méta-physique dans le discours guillevicien. » Lectures de Guillevic: approches critiques, sld. Sergio Villani et al. ,*op.cit.*, 57-66.
- Bishop, Michael, « Doute et consentement, inhérence et création de l'Ontos : Relier de Guillevic », *Guillevic Maintenant*, *op. cit.*, pp. 137- 150.
- Bissonnette, Thierry, « La géométrie fractale des recueils morelliformes », *Lectures de Guillevic: approches critiques*, *op. cit.*, pp. 157-167.
- Bocholier, Gérard, « Guillevic, vivre le chant », *La Nouvelle Revue Française*, 583, octobre 2007, pp. 241-246.
- Bonhomme, Béatrice, « Mémoire et porosité dans l'œuvre de Guillevic », *Guillevic Maintenant*, *op. cit.*, pp. 161-173.
- Bordier, Roger, « Eugène pour certains, poète pour tous », *Nu(e)*, *op. cit.*, pp. 49-56.
- Borel, Jacques, « Guillevic », *La Nouvelle Revue Française*, 16, août 1968, pp. 99-110.
- Bosquet, Alain, « La poésie donne à deviner : Guillevic – Paul Chaulot – Jean-Guy Pilon », *La Revue de Paris*, 70, septembre 1963, pp. 92-98.
- Bosquet, Alain, « Guillevic ou la conscience de l'objet », *La Nouvelle Revue Française*, 11, novembre 1963, pp. 876-882.
- Bosquet, Alain, « Dieu, la ville, la foule : Jean Grosjean – Guillevic – Armand Lanoux », *La Revue de Paris*, 10, 1969, pp. 116-121.
- Bougault, Laurence, « A propos du rythme en poésie moderne », *Revue Romane* 34, 2, 1999, pp. 241-264.
- Bouraoui, Hédi. « Possibles futurs ou le constat poétique optimiste de Guillevic. » Les saisons du poème 23/24, 1996, 149-153.
- Bouraoui, Hédi, « Les Murs : dialogue poésie / lithographie. Guillevic et Dubuffet en question », *Notes Guillevic Notes*, *op. cit.*, pp. 7-20.
- Bowd, Gavin, « Guillevic's Carnac. From *La Révolution* to *Le Rivage* », *Dalhousie French Studies*, 22, Printemps 1992, pp. 97-110.

- Bowd, Gavin, « Guillevic and 'Poésie nationale'. The Final Crisis of French Zhdanovism, *Forum for Modern Language Studies*, 29, 2, avril 1993, pp. 111-125.
- Bowd, Gavin, « Poetry after God. The Reinvention of the Sacred in the Work of Eugène Guillevic and Kenneth White », *Dalhousie French Studies*, 39-40, été automne 1997, pp. 159-180.
- Brindeau, Serge, « Guillevic : permanence et évolution de son rapport au monde », *Les saisons du poème* 23/24, 1996, pp. 79-82.
- Brophy, Michael, « Silence et parole chez Eugène Guillevic : l'exemple de *La Mer* », *Dalhousie French Studies*, 17, automne hiver 1989, pp. 93-100.
- Brophy, Michael, « Le fragment et le réseau », *Europe*, LXVIII, 734-735, juin juillet 1990, pp. 117-124.
- Brophy, Michael, « Le poème exponentiel », *Lectures de Guillevic, approches critiques, op. cit.*, pp. 179-188.
- Brophy Michael, « Guillevic ou la parole en main », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 47-59.
- Brophy, Michael, « Guillevic, à tout instant », *Etudes sur le temps lyrique (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle)*, *Ritm*, 34, Nanterre, Université de Paris X, 2005, pp. 115-124.
- Brophy Michael, « Des hasard assez tissés », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, p. 129-138.
- Brophy Michael, « 'Ce qui vous est commun' : Guillevic au quotidien », *Guillevic, la poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 107-116.
- Brophy, Michael, « Vieillir en poésie », *Nu(e), op. cit.*, pp. 183-196.
- Brophy, Michael, « L'A-Venir ressourcé », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, p. 107-115.
- Brouillette, Marc André, « L'expérience de la verticalité », *Lectures de Guillevic : approches critiques, op. cit.*, p. 123-131.
- Buron, Emmanuel, « Idéologie et travail de la forme dans les sonnets de Guillevic », *Mots et images de Guillevic*, p. 217-247.
- Caradec, Gwenola, « La portée écologique du motif des nuages dans *Art poétique* et *Etier* », *Notes Guillevic Notes I, op. cit.*, p. 21-28.
- Caron, Francine, « 'Massacres' de Guillevic : lecture en sym/pathie, éclairage par 'Les Charniers', archéologie du poème, *Guillevic, la passion du monde, op. cit.*, p. 285-296.
- Cassian, Ninia, « Combat avec Guillevic », *La Nouvelle revue française*, 1977, *op. cit.*
- Caws, Mary Ann, « Guillevic : 'C'est la voix du présent...' », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, p. 191-200.
- Chalard, Reynald André, « Poéthique », *Lectures de Guillevic : approches critiques, op. cit.*, p. 29-44.
- Chalard, Reynald André, « Guillevic et l'infini de la poésie », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, p. 69-83.
- Chalard, Reynald André, « 'La Poésie, c'est l'infini' : Hugo contemporain ? », *Recherches et travaux*, 62, 2003, pp. 153-166.
- Chalard, Reynald André, « L'autre et le néant ('Mais toi, néant, je te connais') », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 173-184.
- Chalard, Reynald-André, « Petite variation sur le néant », *Nu(e), op. cit.*, pp. 25-32.
- Chalard, Reynald André, « Foi et Poésie : Croire, Savoir, Espérer chez Guillevic », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 249-269.
- Chaulot, Paul, « Guillevic aux confins de l'homme et des choses », *Critique*, n°175, décembre 1961, pp. 1046-1053.
- Chefdor, Monique, « Le Cantique du Quantique », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 195-215.
- Chemali, Christine, « *Paroi* ou la quatrième dimension », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, pp. 323-336.

- Chol, Isabelle, « Guillevic et 'La question de la paroi' », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 103-127.
- Clancier, Georges-Emmanuel, « Sphère », *Mercur de France*, 1203, janvier 1964, pp. 109-117.
- Clancier, Georges-Emmanuel, « Un incomparable exorcisme », *Lire Guillevic, op. cit.*, p. 58-60.
- Cloutier, Guy, « Bref d'évocation », *Guillevic : les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 174-183.
- Corger J.-C., « Parler de Guillevic : Trouées », *Guillevic : les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 174-183.
- Craipain-Balabanian, « La femme médiatrice », *Lectures de Guillevic : approches critiques, op. cit.*, pp. 285-293.
- Czyba, Lucette, « Enfances. Pourquoi vivre en poésie », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 127-140.
- Collot, Michel, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, 110, 1998, pp. 38-48.
- Debreuille, Jean-Yves, « L'être et le paraître : l'épisode des Sonnets », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 67-86.
- Debreuille, Jean-Yves, « Petit guide pour une visite *Du domaine* », *Guillevic, Les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 143-153.
- Debreuille, Jean-Yves, « Par l'étrier de la parole : l'itinéraire poétique de Guillevic », *La Nouvelle Revue Française*, 500, septembre 1994, pp. 97-113.
- Debreuille, Jean-Yves, « Chanter le silence : la rétention dans la poésie de Guillevic », *L'art du peu*, sous la direction de Ch. Dupouy, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 149-160.
- Debreuille, Jean-Yves, « Poétique et politique chez Guillevic », *Les Literatures Catalana i Francesa i Engagement*, ed. Ferran, Abadia de Montserrat, Barcelone, 2000, 141-162.
- Debreuille, Jean-Yves, « La Mé-prise », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 119-130.
- Debreuille, Jean-Yves, « Contre Héraclite », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 75-89.
- Degott, Bertrand, « Guillevic-Follain : de la terre et du temps », *Méthode*, 4, 2003, pp. 277-282.
- Degott, Bertrand, « Pour une poétique du sonnet », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, pp. 123-135.
- Degott, Bertrand, « Le vers entre maison et horizon », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 207-216.
- Degott, Bertrand, « Malgré ? », *Europe*, LXXXV, 942, octobre 2007, pp. 240-257.
- Degott, Bertrand, « Maintenant e(s)t tous les jours », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 309-325.
- Deguy, Michel, « Portrait de Guillevic en Eugène », *La Nouvelle Revue Française*, 293, 1977.
- Del Re, Ana Maria, « Le domaine de l'essentiel : interview », *Lectures de Guillevic : approches critiques, op. cit.*, pp. 351-363.
- Deschamps, Lucienne, « Chanter Antonin Blond », *Faites entrer l'infini*, 42, décembre 2006, pp. 69-70.
- Dib, Mohammed, « Guillevic et nous », *La Nouvelle revue française*, 293, mai 1977.
- Dobzynski, Charles, « Des variables propriétés du quotidien », *Europe*, LXII, 660, avril 1984, pp. 191-198.
- Dobzynski, Charles, « Recherches d'identité (Guillevic, Robert Sabatier, Lionel Ray) » *Europe*, 703-704, 1987, pp. 162-168.
- Dobzynski, Charles, « Sans limite d'âge », *Europe*, LXXXV, 942, octobre 2007, p. 209-214.
- Dubacq, Jean, « Situer Guillevic », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 11-16.
- Durazzo, François-Michel, « Guillevic et l'expérience de la limite », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, pp. 85-95.
- Etiemble, René, « Guillevic est-il un 'Haijin' ? », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 149-161.

- Fahrenbach-Wachendorff, Monika, « Traduire Guillevic », *Guillevic : Les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 30-36.
- Fahrenbach-Wachendorff, Monika, « Zum Hundertsten Geburtstag Von Eugène Guillevic », *Akzente : Zeitschrift für Literatur*, 54.3, 2007, pp. 285-7.
- Favereau, Francis, « Askennou-Encoches et sa traduction en langue bretonne par Pier-Jakez Hélias », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 239-250.
- Favre, Yves-Alain, « Guillevic et l'énigme du domaine », *Guillevic : les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 154-165.
- Fetzer, Glenn, W., « Traces d'Anaximandre », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 147-155.
- Fetzer, Glenn, « Of Cosmos and the Unbounded », *Palimpsests of the Real in Recent French Poetry*, Rodopi, Amsterdam, 2004, pp. 55-72.
- Fetzer, Glenn, «The Geometry Connection.», *Palimpsests of the Real in Recent French Poetry, op.cit.*, pp. 73-84.
- Fetzer, Glenn, « Guillevic et le rythme du familier », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op.cit.*, pp. 59-73.
- Fetzer, Glenn, « Stratégies adjectivales chez Guillevic », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 185-193.
- Fetzer, Glenn, « Rapporter le mot, saturer l'instant », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 273-283.
- Fouché, Pierre-Gérard, « La lettre dans les livres de dialogue de Guillevic, un iconotexte au régime singulier », *Textimage 3, A la lettre*, automne 2009, (revue en ligne).
- Fournel, Lucie, « La maturité de Guillevic, poète celte dans le recueil *Avec* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, LXXVIII, 3, septembre 1971, pp. 573-586.
- Fournier, Bernard, « Les salons de Guillevic : itinéraire d'une esthétique », *Les Saisons du Poème*, 23/24, 1996, p. 111-114.
- Fournier, Bernard, « Guillevic : l'aventure de la forme », *Le Langage et l'Homme. Recherches Pluridisciplinaires sur le Langage*, 25, 1, mars 1990, pp. 69-79.
- Fournier, Bernard, « *Terraqué* ou l'armoire inaugurale », *Guillevic : les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 75-85.
- Fournier, Bernard, « Les avant-textes de *Terraqué* : émergence d'un vers nouveau », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op.cit.*, pp. 305-313.
- Fournier, Bernard, « Esquisse d'un bilan critique de l'œuvre de Guillevic », *LittéRéalité*, 9, 1, printemps été 1997, pp. 23-32.
- Fournier, Bernard, « Guillevic et les références formelles », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, pp. 109-121.
- Fournier, Bernard, « 'Natures épousées, choix de poèmes' », *LittéRéalité*, 15, 1, 2003, 121-125.
- Fournier, Bernard, « Dictionnaire Guillevic », *LittéRéalité*, 19, 1, printemps-été 2007, pp. 19-34.
- Fournier, Bernard, « Un poète du monde », *Europe*, LXXXV, 942, octobre 2007, pp. 226-233.
- Fournier, Bernard, « Les arts poétiques chez Guillevic », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 31-45.
- Fournier, Bernard, « Le crépuscule des lieux », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 13-28.
- Fournier, Bernard, « Déconstruction et Incertitude », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 217-233.
- Fournier, Bernard, « Guillevic et la Troisième Académie Mallarmé », *Notes Guillevic Notes I, Fall/Automne 2011*, pp. 29-36.

- Fournier, Josiane, « Le projet de 'La nouvelle origine' », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 331-339.
- Frémon, Jean, « Guillevic : un avenir à hauteur d'homme », *Strophes*, 4, 1964, pp. 3-16.
- Garnaud, Delphine, « Guillevic et l'image poétique : du soupçon à la redéfinition », *Otago French Notes, op. cit.*, pp. 175-191.
- Garnaud, Delphine, « 'Durer, durer, / Dit l'eau', ou l'illumination de la durée' chez Guillevic », *Poétiques de la durée*, sous la direction de M. Braud, coll. « Modernités », n°30, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2010, pp. 169-185.
- Garnaud, Delphine, « L'image poétique à l'épreuve du quotidien : l'exemple de 'Le Soir' et de 'Le Matin' », *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 29-41.
- Garnaud, Delphine, « L'instant qui dure », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 25-35.
- Gaubert, Serge, « Guillevic et l'humour », *Verticales 15-16*, 1973, pp. 29-34.
- Gaubert, Serge, « Guillevic sculpteur du silence », *Regards sur la littérature et la civilisation contemporaines*, Ed. Louis Roux, Université de Saint-Étienne, 1974, pp. 101-111.
- Gaubert, Serge, « L'écart et l'accord du *Requiem* au *Magnificat* », *Lire Guillevic*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, pp. 19-33.
- Gaubert, Serge, « Écrits d'être, écrit d'exister : à propos de Follain et Guillevic », *L'école de Rochefort. Particularisme et exemplarité d'un mouvement poétique (1941-1963)*, 1984, pp. 207-215.
- Gaubert, Serge, « À plus d'un titre », *Guillevic: les chemins du poème, SUD*, 17, 1987, pp. 207-18.
- Gaubert, Serge, « Guillevic-1987 : Creusement et Motifs », *Guillevic : les chemins du poème, SUD*, 17, 1987, pp. 197-206.
- Gaubert, Serge, « L'esprit de la lettre », *Guillevic : les chemins du poème, SUD*, 17, 1987, pp. 298-307.
- Gaubert, Serge, « Guillevic et l'école de Rochefort », *Rochefort et ses marges*, P.U. d'Angers, Anger, 1991.
- Gaubert, Serge, « Guillevic : 'Savoir caresser le rien' », *Sud* 110-111, 1995, pp. 83-86.
- Gaubert, Serge, « La parole en appel », *Lectures de Guillevic : Approches Critiques, op. cit.*, pp. 9-17.
- Gaubert, Serge, « Le chemin des proses, une impasse éclairante », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, p. 153-162.
- Gaubert, Serge, « Au jour le jour : l'infime et l'infini », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, pp. 167-174.
- Gaucheron, Jacques, « Guillevic : Gagner », *La Pensée*, 29, 1950, pp. 109-113.
- Gaucheron, Jacques, « Guillevic en 63 », *Europe*, 415-416, 1963, pp. 263-272.
- Gaucheron, Jacques, « Guillevic », *Europe*, 513-514, 1972, pp. 216-218.
- Gaucheron, Jacques, « Repères chronologiques », *La Nouvelle revue française*, 293, mai 1977.
- Gaucheron, Jacques, « Guillevic et l'art de poésie » *Europe*, LXVIII, 734-735, 1990, pp. 74-84.
- Gelas, Bruno, « À propos de *Sphère* », *Lire Guillevic, op.cit.*, pp. 87-100.
- Gelas, Bruno, « Le 'Travail' de la concentration. Remarques sur un poème de *Terraqué* », *Lire Guillevic, op.cit.*, pp. 174-181.
- Gerlach, Hannelore, « Die Analyse. \_L'Homme 'Meditationen Für Orchester Nach Eugene Guillevic Von Udo Zimmermann' », *Musik und Gesellschaft*, 23.8, 1973, pp. 455-60.
- Gleize, Jean-Marie, « Guillevic, lettre, l'étang », *Littérature*\_35, 1979, pp. 75-88.
- Goffette, Guy, « Guilleviciennes », *La Nouvelle Revue Française*, 432, juin 1989, pp. 57-63.
- Gontard, Marc, « Sous la langue... Guillevic : une bretonnité en creux », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 115-128.

- Gorger, Jean-Claude, « Parler de Guillevic: *Trouées* », *Guillevic: les chemins du poème, Sud*, 17, 1987, pp. 174-184.
- Gorilovics, Tivadar, « Les poètes hongrois de Guillevic », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, p. 361-371.
- Gorilovics, Tivadar, « D'hier à aujourd'hui : Guillevic vu de Hongrie », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 383-389.
- Gourio, Anne, « Pré-Histoires de pierres: 'Les Rocs' (Guillevic) et 'Le Galet' (Ponge) », *Mots et images de Guillevic, op.cit.*, pp. 91-105.
- Grall, Marie-Luc, « Une lecture du poème *La Mer* de Guillevic », *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne*, 6, 1985, pp. 94-102.
- Grimaud, Michel, « Guillevic, ou le sentiment d'être poète: sur *Paroi* », *Teaching Language Through Literature* 22.1, 1982, pp. 10-7.
- Gros, Léon-Gabriel, « Un exorciste : Guillevic », *Poètes Contemporains, Cahiers du sud*, 1944, pp. 281-292.
- Gros, Léon-Gabriel, « Le violon de Carnac », *Cahiers du Sud*, 360, 1961, pp. 290-293.
- Grouix, Pierre, « Amour et relation à autrui », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 227-235.
- Guedj, Colette, « Rites », *Guillevic : les chemins du poème, Sud* 17, 1987, pp. 86-100.
- Guedj, Colette, « Poésie et espace chez Guillevic », *Alliage*, n°43, été 2000.
- Han, Françoise. « Éléments. » *Europe* 68.734-735 (1990) : 89-95.
- Haouadeg, Karim, « Une cathédrale sans murs. *Paroi*, d'après Guillevic », *Europe*, LXXXVI, 945-946, janvier – février 2008, pp. 330-332.
- Harvey, Stella, « De *Terraqué* à *L'innocent*: le sacré ambigu », *Les saisons du poème* 23/24, 1996, pp. 85-88.
- Harvey, Stella, « 'Requis': la mise en scène du 'je' », *Guillevic : la passion du monde, op.cit.*, pp. 337-344.
- Harvey, Stella, « Le creusement poétique et l'expérience du deuil », *Nu(e), op. cit.*, pp. 89-96.
- Havir, Jaroslav, « Re-discovering Guillevic's *Requiem*: death, sex and transcendence », *Dalhousie French Studies*, 80, autumn 2007, pp.101-110.
- Henky, Danièle, « Pourquoi des fabliettes ? », *Faites entrer l'infini*, 42, déc. 2006, pp. 13-16.
- Hennebert, Jérôme, « Ecrire la disponibilité : ellipse et indétermination dans *Etier* », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 217-230.
- Herzfeld, Claude, « *Sphère* ou l'androgynat du mystère poétique », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 297-304.
- Himy-Pieri, Laure, « Négation et 'Ouverture sur l'illimité' chez Guillevic », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 67-82.
- Hochman, Hugh Michael, « Guillevic and the life of the lyric », *Dalhousie French Studies*, 59, 2002, pp. 95-107.
- Hochman, Hugh, Michael, « Parler le silence : le silence figuré », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 229-239.
- Houdebine, Jean-Louis, « Le thème du 'temps' dans le dernier recueil de Guillevic », *La Nouvelle Critique*, 177, juin-juillet 1996, pp. 75-92.
- Houdebine, Jean-Louis, « Figures en regard », *Critique*, 247, juin-juillet 1967, pp. 996-1004.
- Imalhayène, Amel, « Dib et Guillevic. Le mystère de la connivence », *Expressions maghrébines*, IV, 2, hiver 2005, pp. 45-63.
- Ivanov, Blagoja, « Une poésie de l'homme et des choses troublantes », *Europe*, LXVIII, 734-735, juin-juillet 1990, pp. 85-88.
- Jarnouen, Rozenn, « La volonté de maîtriser le réel ou l'étude des constructions en 'c'est' chez Guillevic », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 147-172.
- Jean, Raymond, « Probablement la ville », *Nouvelle revue française*, 293, 1997, pp. 66-74.

- Jean, Raymond, « Guillevic de A à Z », *Guillevic: les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 193-196.
- Jean, Raymond, « Le 'Roe' selon Guillevic », *Sud* 110-111, 1995, pp. 71-76.
- Jean, Raymond, « Le présent et le souvenir », *Europe* 942, 2007, pp. 215-219.
- Joquel, Patrick, « Déambulations », *Nu(e), op. cit.*, pp. 231-233.
- Juin, Hubert, « Le mur et les paroles », *Nouvelle revue française*, 293, 1977, pp. 82-85.
- July, Joël, « Guillevic, peut-être », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 195-214.
- Kato, Yasué, « Guillevic et Bashô », *Guillevic : La passion du monde, op. cit.*, pp.99-108.
- Kato, Yasué, « Proust lu par Eugène Guillevic », *Bulletin Marcel Proust*, LV, 2005, pp. 51-62.
- Kelly, Michael G., « Ambivalences du conscient poétique. Histoire et utopie dans Carnac », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op.cit.*, pp. 131-143.
- Kelly, Michael G., « Vers un maintenant de la réalité urbaine. Exploration de Ville », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 339-347.
- Kingma-Eijendaal, A. W. G. « Décrire la chose vue, donner à voir: Euclidiennes de Guillevic », *Description-Écriture-Peinture*, sous la direction de Went-Daoust, Y., Institut de langues romanes, Groninga, 1987, 119-134.
- Krysinski, Wladimir, « Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne (Rimbaud, Verneveu, Guillevic) », *Revue d'esthétique*, 3 :4, 1977, pp. 33-71.
- Labeyrie, Isabelle, « Un univers de la mouvance et de la stabilité. L'imaginaire marin et chtonien dans Carnac de Guillevic », *Recherches sur l'imaginaire*, 27, 2, 1997, pp. 634-656.
- Labidoire, W., Monique, « Une poétique du creusement vers la source », *Lectures de Guillevic : approches critiques, op. cit.*, p. 19-28.
- Labidoire, W., Monique, « De Requiem à Quotidiennes », *Guillevic : la passion du monde, op.cit.*, pp. 345-358.
- Labidoire, W., Monique, « De la nécessité de la pauvreté dans le domaine guillevicien », *Mots et images de Guillevic, op.cit.*, pp. 63-72.
- Labidoire, W, Monique, « Relier les royaumes du quotidien au poème », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op.cit.*, pp. 87-94.
- Labidoire, W, Monique, « L'inventeur », *Nu(e), op. cit.*, pp. 43-48.
- Labidoire, W, Monique, « Maintenant ou l'autre présent chez Guillevic », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 53-59.
- Labidoire, W, Monique, « Relier : Rôle titre de l'œuvre de Guillevic », *Notes Guillevic Notes I*, Fall/Automne 2011, pp. 43-50.
- Labidoire, W, Monique, « Guillevic, Attila Jozsef et les poètes hongrois », pp. 19-24.
- Lardoux, Jacques, « Autour d' *Humour-Terraqué* », *Les saisons du poème* 23/24, 1996, pp. 133- 135.
- Lardoux, Jacques, « Guillevic », *Max Jacob et l'École de Rochefort*, sld. Jacques Lardoux, Presses de l'Université d'Angers, 2005, pp. 89-98.
- Lardoux, Jacques, « 'Le matin' (*Possibles Futurs*): symboles, rites, cosmogonies », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 53-62.
- Lardoux, Jacques, « Le mot 'instant' », *Europe* 942, 2007, pp. 258-268.
- Lardoux, Jacques, « Poèmes de tous les jours par Ooka Makoto et Quotidiennes de Guillevic », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op.cit.*, pp. 177-189.
- Lardoux, Jacques, « À l'écoute d' 'enquêtes' », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 299-308.
- Lardoux, Jacques, « La Traduction de Patricia Terry de « La Mer » de Guillevic, extrait de *Motifs* (1987) », *Notes Guillevic Notes I*, Fall/Automne 2011, pp. 51-62.
- Lardoux, Jacques, « Petits objets et détails concrets dans *Art poétique* », *Notes Guillevic Notes, II, op. cit.*, pp. 25-34.



- Laurent-Catrice, Nicole, « Les monstres, la mère et la femme dans *Terraqué* », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 279-284.
- Lebreton, Gilles, « D'un non-voyant, lettre au poète », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 61-63.
- Le Cam, Claire, « Pour une esthétique du blanc », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op.cit.*, pp. 45-56.
- Le Men, Yvon, « Guillevic, l'homme-poète », *Europe*, 913, 2005, pp. 27-35.
- Le Men, « Guillevic, le bon petit diable », *Europe* 942, 2007, pp. 269-271.
- Le Guen, Jean-Yves, « Eugène Guillevic, l'alchimiste... », *Les saisons du poème*, 23/24 1996, pp. 121-122.
- Legrand, Philippe, « Autre éventail de Monsieur Guillevic », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 112-126.
- Levy, Michèle, « Guillevic et l'esprit cistercien », *Collectanea cisterciensia*, 65.3, 2003, pp. 222-32.
- Lloze, Evelyne, « Guillevic et l'esprit cistercien », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 261-274.
- Lloze, Évelyne, « Entre cri et question, le domaine poétique de Guillevic », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 237-247.
- Lloze, Evelyne, « Chemin d'un vis-à-vis: le 'Je' et le 'Tu' chez Guillevic », *Mots et images de Guillevic, op.cit.*, pp. 163-172.
- Lloze, Evelyne, « Les Territoires de l'échange », *Nu(e), op. cit.*, pp. 65-72.
- Lochmann, Angelika, « Sculpteur du silence », *Europe*, 68, 1990, pp. 106-116.
- Lopo, Maria, « L'arbre de vie », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 107-114.
- Lopo, Maria, « Bretagne comme vibration », *Nu(e), op. cit.*, pp. 33-38.
- Lopo, Maria, « L'éros, l'instant », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 37-51.
- Madaule, Jacques, « Le poète au milieu du monde », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 34-37.
- Magdelaine, Jean-Yves, « Entre vide et plénitude », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 61-67.
- Maitre, Luce-Claude, « Guillevic-le-bref », *Europe*, 625, 1981, pp. 117-22.
- Mandeville, Luce, « Guillevic-Mandeville, histoire d'une rencontre », *LittéRéalité*, 6.2, 1994, pp. 193-5.
- Mandrant, Jacqueline, « Le chant d'une sphère ou la transmutation de la poésie populaire. » *Guillevic: les chemins du poème, Sud*, 1987, pp. 101-107.
- Marié, Charles-Pierre, « 'Saillies', poème hommage et son commentaire », *Guillevic : la passion du monde, op.cit.*, pp. 25-30.
- Martin-Scherrer, F. « Figurer, lecture d'*Euclidiennes* », *Guillevic: les chemins du poème, Sud*, *op. cit.*, pp.118-32.
- Masson, Jean-Claude, « Eugène Guillevic, 1989 », *Notes Guillevic Notes, op. cit.*, pp. 7-8.
- Masson, Jean-Claude, « Guillevic ou le Traité de l'Être-au-monde », *Notes Guillevic Notes, op. cit.*, pp. 9-18.
- Maulpoix, Jean-Michel, « Beauté et bonté du quotidien », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op.cit.*, pp. 77-86.
- Meschonnic, Henri. « 'Avec' Guillevic », *Europe*, 662-663, 1984, pp. 167-176.
- Meschonnic, Henri, « Guillevic traducteur », *Guillevic: les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 41- 51.
- Meschonnic, Henri, « 'Se vivre Dieu'. Le sacré chez Guillevic », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 187-190.
- Meschonnic, Henri, « Guillevic toujours présent », *Nu(e)*, n°38, *op. cit.*, pp. 19-24.
- Michel, Eugène, « La souffrance d'enfance chez trois poètes du XX° », *Lieux d'être*, 30, été 2000, pp. 210-212.
- Michel, Eugène, « Un discours de Guillevic », *Europe*, LXXX, 876, avril 2002, pp. 287-292.
- Michel, Pierre, « Guillevic ou le règne du rien », *Lire Guillevic, op. cit.*, pp. 38-47.

- Michelucci, Pascal, « La vision métaphorique », *Lectures de Guillevic: approches critiques*, *op. cit.*, pp. 67-81.
- Minano Martinez, Evelio, « Écriture aphoristique et enjeux poétiques: pour une lecture 'Du Domaine' d'Eugène Guillevic », *Désirs d'aphorismes*, Christian Moncelet, Association des Publications de la Faculté des lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, pp. 311-320.
- Minano Martinez, Evelio, « Relire *Euclidiennes* quarante ans après », *Otago French Notes*, *op. cit.*, pp. 193-216.
- Mpamé, Rolland D., « Guillevic entre pauvreté et richesse : du style attique à la profusion de sens », *Notes Guillevic Notes*, II, *op. cit.*, pp. 35-54.
- Mukherjee, Prithwindra, « Glimpses of Guillevic », *Otago French Notes*, *op. cit.*, pp. 217-224.
- Munier, Roger, « Face à face », *Critique*, 302, juillet 1972, pp. 641-642.
- Munier, Roger, « Le Pouvoir des mots », *La Nouvelle Revue Française*, 293, mai 1977.
- Munier, Roger, « D'un tremblement dans la force », *Nu(e)*, *op. cit.*, pp. 57-64.
- Naud, Alain, « Genèse et pratique d'une exposition », *Europe*, 734-735, juin-juillet 1990, pp. 125-132.
- Nicol, Françoise, « Eugène Guillevic. Face à la peinture, ou le 'chemin du cantique' », *Regards sur la poésie du XX<sup>e</sup> siècle*, t.1, sous la direction de L. Fels, Les Editions Namuroises, Namur, 2009, pp. 233-250.
- Nicol, Françoise. « Des livres illustrés de Guillevic : le partage de l'espace. » Guillevic : la passion du monde, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 163-180.
- Nicol, Françoise, « Le gris est une couleur », *Mots et images de Guillevic*, *op. cit.*, pp. 73-87.
- Nicol, Françoise, « Impacts ou la réaction en chaîne », *Guillevic Maintenant*, *op. cit.*, pp. 351-368.
- Noël, Bernard, « Le lieu de l'articulation », *L'expérience Guillevic*, *op. cit.*, pp. 9-13.
- Noullez, Lucien, « Pour Guillevic », *Etudes*, CDVVII, juillet-décembre 2007, pp. 259-261.
- Olskamp, Marcel, « Guillevic ou la folie lucide », *Ecrits du Canada Français*, 62, 1988, pp. 95-104.
- Onimus, Jean, « La géométrie poétique de Guillevic », *Revue d'esthétique*, 24, 1971, pp. 247-56.
- Onimus, Jean, «Le mur et la sphère chez Guillevic », *Revue des Sciences Humaines*, 3, 148, 1972, pp. 583-602. .
- Onimus, Jean, « Le poète et la ville: Guillevic », *Littérature et société: recueil d'études en l'honneur de Bernard Guyon*, Eds. Jean Onimus and Andre-M. Rousseau, Desclée De Brouwer, Paris, 1973, pp. 371-385.
- Onimus, Jean, « L'Obstacle et la fête », *La Nouvelle revue française*, 283, 1977.
- Orfila, Thierry, « La tradition saturnienne », *Guillevic : la passion du monde*, *op. cit.*, pp. 183-202.
- Orfila, Thierry, « Le désir quotidien de bénédiction dans l'œuvre de Guillevic », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, *op. cit.*, pp. 95-106.
- Oster, Pierre, « Toutes les présences », *La Nouvelle revue française*, 293, mai 1977.
- Ottavi, André, « La voix-silence », *Guillevic: les chemins du poème*, *Sud*, *op. cit.*, pp. 279-87.
- Palamara, Enza, « Reconnaissance à Eugène Guillevic », *Nu(e)*, *op. cit.*, pp.234-241.
- Peligrà, Corrado, « Eugène Guillevic. La parete dell'esserci », *Poesia*, VI, 64, juillet-août 1993, pp. 66-73.
- Perron, Paul, « Pour une sémiotique de l'espace », *Lectures de Guillevic: approches critiques*, *op. cit.*, pp. 101-111.
- Pierrot, Jean, « Guillevic et l'univers naturel », *Guillevic : la passion du monde*, *op. cit.*, pp. 203-225.

- Plantier, René, « Inclus, exclus : un laconisme proluxe », *Guillevic: les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 133-42.
- Poëls, Jeanpyer, « Croire à des réponses de la pierre », *Nu(e), op. cit.*, pp. 163-168.
- Poiré, Hélène, « Eugène Guillevic/Fernand Léger : victoire sur le réel », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 341-350.
- Popovic, Pierre, « Les morts et le pain : lecture sociocritique de *Terraqué* », *Lectures de Guillevic, op. cit.*, pp. 315-330.
- Préta-de-Beaufort, Aude, « Éthique et poésie : Guillevic », *Vives Lettres*, 12, 2002, pp. 153-168.
- Prévost, Claude, « Le savant ouvrier des mots », *La Nouvelle Revue française, op. cit.*
- Prévots, Aaron, « Guillevic and Jacques Réda as 'sauvages' », *Notes Guillevic Notes, II, op.cit.*, pp. 55-78.
- Rannou, Pascal, « Eugène Guillevic, un poète... », *Le peuple breton*, 292, 1988, pp. 19- 21.
- Rannou, Pascal, « Guillevic, poète breton? », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 373-385.
- Rannou, Pascal, « Guillevic, sous-réaliste? », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 47-66.
- Ray, Lionel, « Du silence. La contemplation hier et aujourd'hui », *Collectanea Cisterciensia*, 63.2, 2001, pp. 183-190.
- Ray, Lionel, « *Art poétique* : Eugène Guillevic ou le parti-pris du concret », *Faites entrer l'infini*, 42, décembre 2006, pp. 10-12.
- Re, Ana Maria Del, « Le domaine de l'essentiel », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 351-363.
- Richard, Jean-Pierre, « Un poète du dehors : Guillevic », *Critique*, 202, 1964, pp. 195-219.
- Riou, Daniel, « De *Ville* à *Paroi* : la demeure poétique de Guillevic », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 247-264.
- Ristori, Antoine, « L'armoire, une histoire d'armoire », *Les saisons du poème*, 23/24, 1996, pp. 74-76.
- Rolland, Pierre, « *Terraqué – Exécutoire*: la démarche poétique de Guillevic », *Nouvelle critique, politique, marxisme, culture*, 205, 1969, pp. 38-40.
- Rolland, Pierre, « Guillevic le patron. » *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 77-78.
- Rousselot, Jean, « Parce qu'il se ressemble », *La Nouvelle revue française*, 1977, *op. cit.*, p. 50-2.
- Royère, Anne-Christine, « Je ne dis pas l'espace, je fais qu'il parle », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 129-144.
- Samain, Bernard-Joseph, « Chanter le monde pour changer le monde? », *Présages, cahiers*
- Samain, Bernard-Joseph, « Un poème nu. Art poétique du spirituel », *Nu(e), op. cit.*, pp. 169-176.
- Samain, Bernard-Joseph, « 'Tu attends l'effraction en toi / De maintenant' : De l'anthropologie « monastique » de Guillevic », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 235-247.
- Sautier, Tristan, « Guillevic », *Critique*, 574, 1995, pp. 202-217.
- Savory, Teo, « An introduction to Guillevic », *Books Abroad*, 45, hiver 1971, pp. 43-45.
- Scepi, Henri, « D'un certain domaine », *Guillevic: les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 166-73.
- Schwartz, Leonard, « Guillevic/Levertov : The Poetics of Matter », *Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal*, 38.3, 1992, pp. 290-8.
- Scotto, Fabio, « Présent : une prémisse et cinq traductions italiennes », *Nu(e), op. cit.*, pp. 177-182.
- Scotto, Fabio, « Lo spazio del vuoto in Guillevic », préface à Sara Arena, *La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic, op.cit.*, pp. 7-15.
- Sidaner (Le), Jean-Marie, « Le présent d'une connivence », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 259-271.

- Sidaner (Le), Jean-Marie, « L'épopée du matin », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 41-51.
- Smith, Maureen, « Traduire Guillevic : un défi quotidien », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 201-213.
- Smith, Maureen, « De l'instant cézannien à l'instant guillevicien », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 369-381.
- Sojcher, Jacques, « Inventaire mythologique », *Critique*, 27, 285, février 1971, pp. 149-154.
- Sojcher, Jacques, « Une physique de l'inspiration [Guillevic, Gaspar] », *La démarche poétique. Lieux et sens de la poésie contemporaine*, Union Générale d'Édit., Paris, 1976, pp. 253-262.
- Somlyo, György, « Silence et parole de Guillevic », *Nouvelle revue française*, 293, 1977, pp. 76-80.
- Stout, John C., « Reorienting Lyric: Philippe Jaccottet's and Guillevic's Transformations of Haiku Aesthetics in 'Airs' and *Du domaine* », *Nottingham French Studies*, 31, 1, 1992, pp. 76-85.
- Stout, John C., « Objets et figures maternelles », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 273-284.
- Stout, John C., « Mastering (Textual) Space : On *Euclidiennes* », *Notes Guillevic Notes I, Fall/Automne 2011*, pp. 63-66.
- Stupka, Vladimir, « En marge d'un entracte poétique de Guillevic », *Rada Literárnevdná, D.* 12, 1965, pp. 107-122.
- Tabart, Claude André, « Dix poèmes brefs de Guillevic », *École des lettres*, 77.5, 1985, pp. 31-36.
- Taylor, Jacques, « Seeing the Sea. Guillevic », *Paths to Contemporary french Literature*, Transaction Publishers, New Brunswick-Londra, 2004, pp. 265-275.
- Tenne, Muriel, « Poésie et silence », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 241-257.
- Tenne, Muriel, « Une parole 'inapaisante' », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 249-259.
- Tenne, Muriel, « Qualifier le monde », *Mots et images de Guillevic, op. cit.*, pp. 191-206.
- Tenne, Muriel, « Une géographie poétique du quotidien », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 43-58.
- Tenne, Muriel, « Poésie et silence chez René Char et Eugène Guillevic », *Otago French Notes, op. cit.*, pp. 165-173.
- Tenne, Muriel, « Je servis de lieu », *Nu(e), op. cit.*, pp. 73-84.
- Tenne, Muriel, « Le présent vivant », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 61-71.
- Toma, Iulian, « Guillevic tératologue », *Notes Guillevic Notes, II, op. cit.*, pp. 79-86.
- Tortel, Jean, « Discussion sur la poésie », *Europe*, 111, 1955, pp. 58-62.
- Tortel, Jean, « Le second cycle de Guillevic », *Critique*, XXII, 223, 1966, pp. 818-821.
- Tortel, Jean, « A la première lecture », *La Nouvelle revue française*, 293, 1977, pp. 47-50.
- Tortel, Jean, « Lecture première », *Guillevic: les chemins du poème, Sud, op. cit.*, 1987, pp. 9-20.
- Van Schendel, Michel, « Consigne, concision, invention », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 169-178.
- Vayrette, Patrick, « Le 'peu' du dire : *Euclidiennes* de Guillevic », *Rien et petits riens, mélanges offerts à M. Courtois*, Association bourguignonne d'études Linguistiques et Littéraires, juin 2008, Dijon, pp. 145-157.
- Vigneault, Érik, « La traductique », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 83-99.
- Villani, Sergio, « Guillevic, adjectivement », *Les saisons du poème*, 23/24, 1996, pp. 95-98.
- Villani, Sergio, « Hommage à Guillevic », *LittéRealité*, 49.1, 1997, pp. 9-15.

- Villani, Sergio, « Élégie et romantisme : 'Élégie de la forêt Sainte-Croix' », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op.cit.*, pp. 295-304.
- Villani, Sergio, « Autour de *Ville* : poésie urbaine, poésie cosmopolite », *Guillevic : la passion du monde, op. cit.*, pp. 313-321.
- Villani, Sergio, « Centenaire Guillevic (1907-2007) : défaire les mythes », *LittéRéalité*, 19.1, 2007, pp. 5-6.
- Villani, Sergio, « Les Aubades de Guillevic: esthétique et éthique », *LittéRéalité*, 19.1, 2007, pp. 9-17.
- Villani, Sergio, « Les sonnets de Guillevic », *Europe*, 942, 2007, pp. 234-239.
- Villani, Sergio, « 'Les Camps' : poétique et éthique du quotidien », *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien, op. cit.*, pp. 215-224.
- Villani, Sergio, « Guillevic : L'audace au maintenant », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 151-159.
- Villani, Sergio, « Guillevic and the Journal La Grive », *Notes Guillevic Notes I, Fall/Automne 2011*, pp. 67-78.
- Viriat, Francesco, « Art Poétique de Guillevic : un souffle qui essaie de durer », *Guillevic : la passion du monde, op.cit.*, pp. 137-152.
- Vray, Jean-Bernard, « Écrire dans l'espace des fruits », *Guillevic: les chemins du poème, Sud, op. cit.*, pp. 245-78.
- Wasselin, Lucien, « Pour une nouvelle lecture des 'Trente et un sonnets' de Guillevic : ou Le fantôme de l'Alexandrin », *Faites entrer l'infini*, 42, 2006, pp. 6-9.
- Wauthier, Jean-Luc, « Guillevic », *Le journal des poètes, Entretien*, Maison Internationale de la Poésie, Numéro 5, 1994, pp. 4-5.
- Winspur, Steven, « The problem of remains (Barthes, Guillevic) », *SubStance*, XVIII. 3, 1989, pp. 43-59.
- Winspur, Steven, « Se trouver dans la nature à la manière de Guillevic », *Mélange de littérature française offerte à Raymond C. et Virginie La Charité*, Éditions Klincksieck, Paris, 2000, pp. 327-338.
- Winspur, Steven, « S'adresser aux lieux : Maintenant », *Lectures de Guillevic: approches critiques, op. cit.*, pp. 113-122.
- Winspur, Steven, «Transposing a Meadow's Silence (Ponge and Guillevic) », *French Forum*, 29.2, 2004, pp. 55-68.
- Winspur, Steven, « Des verbes transitifs en transition dans *Étier* », *Guillevic et la langue, op. cit.*, pp. 173-183.
- Winspur, Steven, « Traduire les temps d'une vie : Art poétique », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 91-106.
- Wuilleme, Tanguy, « À travers Guillevic : joie et accomplissement du possible », *Guillevic Maintenant, op. cit.*, pp. 175-192.
- Zilberberg, Claude, « Rythme et générativité », *Etudes littéraires*, 29, été 1996, pp. 21-38.

5. Articles de presse

- Adelen, Claude, « Tu n'en finiras donc jamais ? Guillevic : *Art poétique* », *Action Poétique*, 119, 1990, pp. 64-68.
- Adelen, Claude, « Guillevic », *Action Poétique*, 147, 1997, pp. 148-152.
- Alyn, Marc, *Deux voies majeures d'aujourd'hui : L. Estang, Guillevic*, Arts, 20-26 novembre 1963.
- Alyn, Marc, « Présence de l'autre », *Le Figaro Littéraire*, 28 avril 1966.
- Alyn, Marc, « Le Figaro Littéraire », 14-20 août 1967.
- Annwn, D., « Looking for M. Guillevic », *Planet*, 109, février-mars 1995, pp. 86-92.
- Aspel, A., *Books Abroad*, University of Oklahoma, avril 1968 (*Euclidiennes*).
- Aspel A., *Books Abroad*, University of Oklahoma, juin 1972, (*Paroi*).
- Baddoura, Ritta, « Le mot comme matériau premier », *L'Orient-le-jour*, 4 octobre 2007, (*Relier*).
- Baglin, Michel, « Quand Guillevic creuse le miel », *La Dépêche du Midi*, 6 décembre 1987.
- Baglin, Michel, *Poésie 1 / Vagabondages*, septembre 2004, pp. 104-106 (*Présent*).
- Balpe, Jean-Pierre, *Action Poétique*, 74, 1978.
- Balpe, Jean-Pierre, « L'amour l'écriture », *Action Poétique*, n°86, 1984, (*Trouées*).
- Baronheid, Marc, « La lucidité radieuse de Guillevic », *La Wallonie*, 2 déc. 1983, (*Requis*).
- Bauer, Gérard, *Journal d'Alger*, 21 juin 1955, (*Trente et un sonnets*).
- Béarn, Pierre, *La Passerelle*, 31, printemps 1978 (*Du domaine*).
- Béarn, Pierre, *La Passerelle*, 49, hiver 1983-1984 (*Requis*).
- Beaulieu, Michel, *Nuit Blanche*, (Canada), juin-juil. 1984, (*Requis*).
- Belloin, Gérard, « Le langage, c'est la carrière dans laquelle creuse le poète. Gérard Belloin s'entretient avec Guillevic », *France Nouvelle*, 18 avril 1977, pp. 42-47.
- Besnard, Jérôme, « Lucie Albertini : 'Guillevic avait la passion du monde' », *Le Figaro Littéraire*, 11 mars 2004.
- Bérimont, Luc, « Le Figaro Magazine », 19 mai 1979, (*Etier*).
- Berry, André, « Versificateurs engagés », *Combat*, 29 novembre 1954, (*Trente et un sonnets*).
- Besnier, Michel, « Entretien inédit avec Eugène Guillevic », *Faites entrer l'infini*, 42, 2006, p. 3.
- Bishop, Michael, *The French Review*, 52, 3 février 1979, pp. 512-513 (*Du domaine*).
- Bishop, Michael, *World Literature Today*, 55, printemps 1981 (*Autres*).
- Bishop, Michael, *World Literature Today*, 56, été 1982, (*Trouées*).
- Bishop, Michael, *Littérature*, 6, 1, printemps-été 1994, pp. 147-149 (*Elle, L'Innocent*).
- Bishop, Michael, *World Literature Today*, 68, 2, printemps 1994, p. 340 (*Maintenant*).
- Bishop, Michael, *Littérature*, 7, 1-2, 1995, pp. 165-166 (*L'Eté*).
- Bishop, Michael, *World Literature Today*, 70, 4, automne 1996, p. 918 (*Du Silence*).
- Bishop, Michael, *Littérature*, 15-1, printemps-été 2003, pp. 117-118 (*Quotidiennes*).
- Bishop, Michael, *World Literature Today*, 77, 1-2, juillet-septembre 2003, (*Quotidiennes*).
- Blanchard, André, « Chronique », *Bételgeuse*, n°8, hiver 1967, p. 34-40.
- Blanchard, André, « Chronique », *Bételgeuse*, n°XIX, (1971), p. 31-40.
- Blanchard, André, *Points et Contrepoints*, mars-avril 1974, (*Inclus*).
- Blanchard, André, « Chronique », *Bételgeuse*, n°XXVII, 1974, p. 33-40.
- Bonnefoy, Claude, *Les Nouvelles Littéraires*, 17 mai 1979, (*Etier*).
- Bosquet, Alain, « Guillevic et la fable du doute », *Le Monde des livres*, n°10650, 27 avril 1979, p. 19, (*Etier*).
- Bosquet, Alain, « Les laconismes de Guillevic », *Le Monde des Livres*, n° 11018, 4 juillet 1980, p. 15, (*Autres et Vivre en poésie*).
- Bosquet, Alain, *Le Quotidien de Paris*, n°626, 1<sup>er</sup> déc. 1981 (*Requis*).
- Bosquet, Alain, *Le Quotidien de Paris*, 26 janv. 1992, (*Trouées*).
- Bosquet, Alain, « La force tranquille de Guillevic », *Le Monde des Livres*, 25 nov. 1983, (*Requis*).
- Bosquet, Alain, « Guillevic et l'invisible », *Le Figaro Littéraire*, n°13542, 14 mars 1988, (*Motifs, Creusement*).
- Bosquet, Alain, « Guillevic, bref et incisif », *Le Figaro*, 10 janv. 1990, (*Art poétique*).
- Bosquet, Alain, « Guillevic le lapidaire », *Le Figaro*, n°14411, 25 déc. 1990, (*Le Chant, Art poétique*).
- Bosquet, Alain, « Guillevic bref et décisif », *Le Quotidien de Paris*, 5 mai 1993, (*Maintenant*).
- Bosquet, Alain, « Guillevic, le code civil de l'invisible », *Le Figaro*, 21 mars 1997, p. 20.

- Bosquet, Alain, « L'art de saisir un mystère », *L'Humanité*, 21 mars 1997, p. 20.  
*Bulletin Critique du Livre Français*, n°402, juin 1979, (*Etier*).  
*Bulletin Critique du Livre Français*, février 1991, p. 215 (*Le Chant*).  
 Butreau, Robert, *Le Progrès*, 1<sup>er</sup> janvier 1978, (*Du domaine*).  
 Caron, Hervé, « Carnac-Rocroi », poème, *Correspondances*, n°1, avril 1993, « Guirlande pour Guillevic », p. 62.  
 Caron, Maxime, *La Voix du Nord*, 25 mai 1993.  
 Chandler, Robert, « Guillevic et Carnac », *London Magazine*, vol. 36, n°5 et 6, août septembre 1996, p. 918.  
 Charpentreau, Jacques, *L'Officiel des Comités d'Entreprises*, juin 1971, (*Paroi*).  
 Chatard, Jean, *Mensuel Littéraire et Poétique*, déc. 1993, (*Maintenant*).  
 Chavardès, Jean, « Le poète et le géolier », *Témoignage Chrétien*, 29 avril 1971 (*Paroi*).  
 Chavardès, Jean, « La voix et l'écho », *Témoignage Chrétien*, 12 juin 1978.  
 Chavardès, Jean, « L'hirondelle et la grenouille », *Témoignage Chrétien*, 22 juin 1990.  
 Chavardès, Jean, « Un homme sans terre », *Témoignage Chrétien*, 29 décembre 1990.  
 Chavardès, Jean, *Témoignage Chrétien*, août 1993.  
 Chefedor, Monique, « Guillevic », *Célébrations nationales 2007*, Ministère de la culture et de la communication, Direction des archives de France, novembre 2006, pp. 114-155.  
 Chessex, Jacques, « Guillevic qui gagne », *La gazette de Lausanne*, 24 avril 1966, (*Avec*).  
 Chessex, Jacques, *Les Vingt-quatre heures de Lausanne*, 24-25 nov. 1979, (*Etier*).  
 Chessex, Jacques, *Le Nouveau Quotidien*, 27 mai 1993, (*Maintenant*).  
 Ciret, Pierre, *Les fiches Bibliographiques*, 15 nov. 1973, (*Inclus*).  
 Clancier, Georges-Emmanuel, « Les deux routes », « Présence de Guillevic », textes réunis par Pierre Oster-Soussouev, *La Nouvelle Revue française*, n° 293, mai 1977, p. 53-58.  
 Clancier, Georges-Emmanuel, « Une voix retrouvée », *Mercure de France*, n°343, pp. 290-293, (*Carnac*).  
 Clancier, Georges-Emmanuel, *Mercure de France*, n°1203, janvier 1964, pp. 109-117, (*Sphère*).  
 Clancier, Georges-Emmanuel, Georges-Emmanuel, « Guillevic : aux racines de terre et d'eau », *Les cahiers littéraires de l'O.R.T.F.*, 12-25 juin 1966, (*Avec*).  
 Cluny, Claude-Michel, *La Nouvelle Revue française*, 1966.  
 Cluny, Claude-Michel, « La poésie de A à Z », *Magazine Littéraire*, n°140, sept. 1978, (*Du domaine*).  
 Cluny, Claude-Michel, *L'Express*, 11-18 avril 1981.  
 Cluny, Claude-Michel, « A petits pas et à voix haute », *Le Quotidien de Paris*, 17 déc. 1985, n°1888, p. 17, (*Terre à bonheur, Du domaine, Encoches*).  
 Cohen, Marcel, *La Nouvelle Revue française*, n°309, 1<sup>er</sup> octobre 1978, p. 89-92, (*Du domaine*).  
 Couderc, René, *L'Education*, 28 mai 1971, (*Paroi*).  
 Couffon, Claude, « Quand Guillevic joue à la géométrie », *Les Lettres françaises*, n°1184, 25-31 mai 1967, (*Euclidiennes*).  
 Coward, David, « Sword against Fog », *Times Literature Supplement*, 11 juin 1991.  
 Cranston, Mechthild, « Guillevic. L'été : temps poétique », *World Literature Today*, 69, 2, printemps 1995, pp. 323-324.  
 Daix, Pierre, « Le labyrinthe de Guillevic », *Le Quotidien de Paris*, 5 août 1980, (*Vivre en poésie*).  
 Daix, Pierre, *Europe*, n°111, 7 fév. 1955, (*Trente et un sonnets*).  
 Daix, Pierre, *Europe*, n°111, 7 fév. 1955, « Discussion sur la Poésie, lettre à Guillevic », mars 1955, p. 63.  
 Daix, Pierre, *France Nouvelle*, n°899, 9-15 janv. 1963, (*Naissance de la poésie française*).  
 Darle, Juliette, *L'Humanité*, 25 avril 1974, (*Inclus*).  
 Daubert, Michel, *Le Figaro*, 17 novembre 1970 (*Ville*).  
 De Chauveron, Jean, *Etudes*, janv-avril 1991, (*Le Chant*).  
 De Gaudemar, Antoine, « Eugène Guillevic, mort en poésie », *Libération*, 22-23 mars 1997, p. 23.  
 Degott, Bertrand, Bertrand, *La Bartavelle*, 5, oct. 1996, (*Possibles Futurs*).  
 Deluy, Henry, « Guillevic, le besoin de dire », *Révolution*, 23-29 octobre 1987.  
 Deluy, Henry, « Art poétique », *Révolution*, 22 décembre 1989.  
 Deluy, Henry, *Révolution*, 8 mars 1991 (*Le Chant*).  
 Deluy, Henry, « Toute la saveur brève de l'art d'Eugène Guillevic », *L'Humanité*, 20 avril 1993.

- Delvaille, Bernard, « Guillevic : une métaphysique du quotidien », *Le Magazine Littéraire*, 50, mars 1971, p. 47.
- Delvaille, Bernard, « Guillevic. *Inclus* », *Combats*, 31 janvier 1974.
- Descamps, Pierre, *Feuille d'Annonces*, 20 oct. 1979, (*Etier*).
- Detrez, Conrad, *Le Matin de Paris*, 10 mai 1979, (*Etier*).
- Devarrieux, Claire, « Guillevic », *Libération*, 13 juin 1996, (*Possibles Futurs*).
- Dobzynski, Charles, « Guillevic : un hymne à la vie », *Europe*, LXXV, n°817, mai 1997.
- Dobzynski, Charles, *France Nouvelle*, n°940, 23-29 oct. 1963, (*Sphère*).
- Dobzynski, Charles, *Europe*, avril-mai 1974, (*Inclus*).
- Dobzynski, Charles, *Europe*, mars 1980, p. 238-239 (*Etier, Suppose*).
- Dobzynski, Charles, « De variables propriétés du quotidien », *Europe*, n°660, avril 1984, p. 191-198, (*Requis*).
- Dobzynski, Charles, « Recherches d'identité : Guillevic, Sabatier, Roy », *Europe*, n°703-704, nov.-déc. 1987, p. 162-168.
- Dobzynski, Charles, « Guillevic : un hymne à la vie », *Europe*, LXXV, n°817, mai 1997.
- Dobzynski, Charles, « Guillevic l'inépuisable », *Aujourd'hui Poème*, juin 2001 (*Art poétique, Paroi, Le Chant*).
- Dobzynski, Charles, « Lucie Albertini, Eugène Guillevic, Le chemin d'une amitié », *Faites entre l'infini*, 42, décembre 2006, pp. 20-25.
- Douillet, Cyril, « Guillevic, poète de l'émerveillement », *Famille Chrétienne*, 18 août 2007.
- Dubacq, Jean, *La Voix des Poètes*, n°67, février 1978, (*Du domaine*).
- Dubacq, Jean, *Nouvelles de France*, oct. 1980, (*Vivre en poésie*).
- Du Bord, Claude-Henri, *Etudes*, tome 3795, n°5, nov. 1993, p. 560-561, (*Maintenant*).
- Ego, Renaud, « Poètes du monde entier », *Le Quotidien de Paris*, 10 janvier 1990.
- « Eugène Guillevic : hanté par l'alexandrin », *Les Nouvelles Littéraires*, 10 août 1968.
- Fauchereau, Serge, « La ville est un corps », *La Quinzaine littéraire*, 76, 1-15 juillet 1969 (*Ville*).
- Favre, Yves-Alain, *Présent*, 19 mai 1990, (*Art poétique*).
- Fetzer, Glenn W., *The French Review*, 68, 5, avril 1995, p. 907 (*Maintenant*).
- Flory, Albert, *La Croix*, 15 avril 1966, (*Avec*).
- Flory, Albert, *La Croix*, 19-20 nov. 1967, (*Euclidiennes*).
- Flory, Albert, *La Croix*, 27-28 juillet 1969, (*Ville*).
- Flory, Albert, *La Croix*, 9-10 mai 1971, (*Paroi, Encoches*).
- Flory, Albert, *La Croix*, 15 avril 1974, (*Inclus*).
- Fournier, Bernard, *LittéRéalité*, 13, 2, automne-hiver 2001, pp. 124-125.
- Fournier, Bernard, *LittéRéalité*, 13, 2, automne-hiver 2001, pp. 125-126.
- Fournier, Bernard, *LittéRéalité*, 14, 1, printemps-été 2002, pp. 105-107.
- Fournier, Bernard, *LittéRéalité*, 16,1, printemps-été 2004, pp. 82-87.
- Fournier, Bernard, *LittéRéalité*, 16, 1, printemps-été 2004, pp. 121-123.
- Fournier, Bernard, *LittéRéalité*, 17, 2, automne-hiver 2005.
- Fournier, Bernard, *Europe*, LXXXV, 942, octobre 2007.
- Freixe, Alain, « Avec Guillevic sur le chemin des sèves », *L'Humanité*, 6 décembre 2007.
- Frémond, Jean, « Un avenir à hauteur d'homme », *Strophes*, 4, novembre 1964, pp. 3-16 (*Sphère*).
- Gaignault, Fabrice, « Sous la peau du granit », *Lire*, 357, juillet 2007, p. 65 (*Possibles futurs*).
- Gamara, Pierre, *Europe*, XXVIII, 53, mai 1950 (*Gagner*).
- Garcin, Jérôme, *Les Nouvelles*, 1<sup>er</sup> décembre 1983, (*Requis*).
- Gâteau, Jean-Charles, « Guillevic : il faut inclure le monde dans le poème », *Le Journal de Genève*, 18 novembre 1978.
- Gâteau, Jean-Charles, « Guillevic. Un effort têtue pour s'approprier le monde », *La gazette de Lausanne- Le journal de Genève*, 18 novembre 1978.
- Gâteau, Jean-Charles, « Guillevic, toute fureur tombée », *Le Journal de Genève*, 16 janvier 1982.
- Gâteau, Jean-Charles, « Tordre le cou à l'éloquence », *Le Journal de Genève*, 7 janvier 1984.
- Gaucheron, Jacques, « Guillevic. Gagner », *La Pensée. Revue du rationalisme moderne*, 29, mars-avril 1950, pp. 109-113.
- Gaucheron, Jacques, « Guillevic en 1963 », *Europe*, XLI, 415-416, novembre-décembre 1963.
- Gaucheron, Jacques, *Europe*, XLVII, sept. Oct. Nov. 1969, pp. 325-326 (*Ville*).
- Gaucheron, Jacques, « Guillevic », *Europe*, L, 513-514, janvier-février 1972, pp. 216-218.



- Gaucheron, Jacques, *Europe*, LXIX, 745, mai 1991, p. 211 (*Le Chant*).
- Gauthier, Jacques, « Guillevic : *Art poétique* », *La Vie Spirituelle*, n°692, nov.1990, p. 723.
- Germonville, Jean-Paul, « Guillevic, l'autre voleur de feu », *L'Est Républicain*, 18 septembre 1993 (*Maintenant, Pierres sculptées*).
- Gilles, Serge, *France nouvelle*, n°1233, 25 juin 1969, (*Ville*).
- Gilles, Serge, *France nouvelle*, 25-31 mai 1971, (*Paroi*).
- Gisselbrecht, Claude, « Guillevic ou la Poésie essentielle », *Le Républicain Lorrain*, 8 mars 1984.
- Glayman, Claude, « Ils ne sont pas morts les poètes », *L'Unité*, n°455, 12 fév. 1982.
- Glayman, Claude, *L'Unité*, n°357, 9 déc. 1983, (*Requis*).
- Godel, Vahé, « L'herbier universel de Guillevic », *La Tribune de Genève*, 12 oct. 1979, (*Etier*).
- Grandmont, Dominique, « Une prière de l'horizon », *La Marseillaise*, 22 déc. 1990, (*Le Chant*).
- Grandmont, Dominique, « Soleil d'ombre », poème, *Correspondances*, n°1, avril 1993, « Guirlande pour Guillevic », p. 69-70.
- Grégulski, Isabelle, « Le Chant par Guillevic », *Sud*, 96, 1991, pp. 159-161.
- Gros, Léon-Gabriel, « Le violon de Carnac », *Cahiers du Sud*, 90, 1<sup>er</sup> avril 1961, pp. 290-293.
- Guénin, Philippe, « Une écriture du silence », *Les Lettres françaises*, 32, mai 1993.
- Guers-Villate, Y., « Guillevic : *Etier* », *World Literature Today*, University of Oklahoma, printemps 1980, (*Etier*).
- « Guillevic. Allez les coqs n'épargnez rien », *Clarté*, mars 1966, (*Avec*).
- « Guillevic et l'art du poète », *Nouvelles à la main. Actualité poétique*, Bruxelles, 72, 14 mars 1964.
- « Guillevic », *Aujourd'hui poème*, 82, juin 2007, pp. 4-5 (contributions de F. Combes, JL Despax, C. Dobzynski, B. Fournier, B. Mazo).
- « Guillevic – F. Noiville », « Entretien », *Okapi*, 15 avril 1990.
- Guillot, Gérard, « Eugène Guillevic : une fête de la réconciliation », *Le Figaro*, 18 juin 1976.
- Guillot, Gérard, *Lire*, janvier 1978, (*Du domaine, Sphère, Carnac*).
- Guillot, Gérard, *Lire*, juin 1979, (*Etier*).
- Guillot, Gérard, « Le régala méconnu », *Le Figaro / L'Aurore*, 9 juin 1980 (*Autres*).
- Guillot, Gérard, *Lire*, mars 1982, (*Trouées*).
- Guilloux, Michel, « L'alchimiste Guillevic n'est plus », *L'Humanité*, 21 mars 1997, p. 20.
- Han, Françoise, « Eléments », *Europe*, juin-juil. 1990, n°734-735, p. 89-95.
- Han, Françoise, *Europe*, n°812-813, déc. 1996, (*Possibles Futurs*).
- Haroche, Charles, *France nouvelle*, 28 août, 3 septembre 1973, (*Paroi*).
- Haroche, Charles, « Un poète matérialiste », *France Nouvelle*, n°314, 23-29 juin 1979, p. 44-50, (*Etier*).
- Haroche, Charles, *L'Humanité*, 14 déc. 1984, (Grand Prix National de Poésie).
- Haroche, Charles, « Tout un monde sans emphase », *L'Humanité*, 3 janv. 1990.
- Haroche, Charles, « Dimensions du chant Poétique », *Cahiers du Communisme*, n°3, mars 1991, (*Le Chant*).
- Haubruge, Pascal, « La terre fut son bonheur, il la quitte », *Le Soir*, (Bruxelles), 22-23 mars 1997.
- Haulot, A., Wauthier, JL, Noullez, L, « Guillevic 1907-1997 », *Le Journal des Poètes*, 3, mai 1997, p. 20.
- Hons, Gaspard, *Le Journal des poètes*, n°2, mai 1982, p. 3, (*Mammifères*).
- Hons, Gaspard, *Mot de passe*, 2 fév. 1984, (*Requis*).
- Hounolt, O., « Un arbre », *La Quinzaine Littéraire*, 947, 1-16 juin 2007 (*Relier*).
- Hue, Robert, « Le poète et l'homme communiste qu'il aura toujours été », *L'Humanité*, 21 mars 1997.
- Humpert, J.D., « Un geste oublié », *Construire*, 22 août 1990, (*Art poétique*).
- Jaccottet, Philippe, « Guillevic lu par Jean Tortel », *La Gazette de Lausanne*, 6-7 avril 1963.
- Jaccottet, Philippe, « Deux poètes : Guillevic et Aragon », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 2 avril 1966.
- Jaffré, Gildas, « L'esprit du poète Eugène Guillevic ancré à Carnac », *Ouest France Dimanche*, 11 février 2007.
- Jans, Adrien, « Guillevic, interrogateur de la matière », *Le Soir*, Bruxelles, 30 janvier 1970.
- Jay, Salim, *Le Matin*, 10 nov. 1973, (*Inclus*).
- Jean, Raymond, « Paroles sur la paroi », *La Quinzaine Littéraire*, 117, 1-15 mai 1971, pp. 11-12.
- Jean, Raymond, « La main écrit », *La Quinzaine Littéraire*, 176, 1<sup>er</sup> décembre 1973, pp. 17-18.
- Jean, Raymond, « La démarche du poète », *La Quinzaine Littéraire*, 278, 1-15 mai 1978.
- Jean, Raymond, *Le Nouvelle Observateur*, 9-15 janvier 1982, (*Trouées, Babiolettes*).

- Jean, Raymond, « Eugène Guillevic au présent », *Art Sud*, juillet 2007, pp. 72-73.
- Jourdan, Bernard, *Les Livres*, janvier 1972 (*Paroi*).
- Jourdan, Bernard, *Les Cahiers de la poésie*, 2, avril-mai 1990, pp. 14-18 (*Art poétique*).
- Juin, Hubert, « La parole insistante de Guillevic », *Combat*, 4 février 1971.
- Kéchichian, Patrick, « Guillevic ou le pari du vivant », *Le Monde des Livres*, 1<sup>er</sup> avril 1988 (*Motifs, Creusement*).
- Kern, Alfred, « Parole difficile : la vertu d'un poème », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 6 février 1971.
- Kiesel, Frederick, *Revue Générale Belge*, n°8-9, août-septembre 1991, p. 108-109 (*Etier suivi de Autres*).
- Kiesel, Frederick, *Le Thyrses*, mars-avril 1966, (*Avec*).
- Krol, M., « S'accrocher », *Le Matricule des Anges*, 85, juillet-août 2007, p. 46 (*Relier, Possibles futurs*).
- Lacôte, René, *Les Lettres Françaises*, 862, 9 février 1961, (*Carnac*).
- Lacôte, René, *Les Lettres françaises*, 1125, 17 février 1966, (*Avec*).
- Lacôte, René, *Les Lettres françaises*, 1253, 16-22 octobre 1968, (*Terraqué*).
- Lacôte, René, *Les Lettres françaises*, 1280, 23-29 avril 1969 (*Ville*).
- Lacôte, René, *Les Lettres françaises*, 1372, 10 février 1971 (*Paroi*).
- Lacotte, Daniel, « Eugène Guillevic : les mots d'un combat », *La Charente Libre*, 20 février 1981.
- Laude, André, « Guillevic ou l'amour des mots », *Le Monde des Livres*, n°11521, 12 fév. 1982, p. 13, (*Autres, Mammifères, Babiolettes, Vivre en Poésie*).
- La Vaissière, Jean-Luc, J.-L., *La Croix*, 27-28 oct. 1978, (*Etier*)
- Lawall, Sarah, note de traducteur sur : Pascal Ranou, *Guillevic : du menhir eu poème*, *World Literature Today*, vol. 66, n°3, summer 1992, p. 479.
- Lawall, Sarah, *The French Review*, 54, 1, octobre 1980 (*Etier*).
- Lawall, Sarah, *The French Review*, 55, 1, octobre 1981, (*Autres*).
- « Le domaine mystérieux de Guillevic », *La Croix*, 1-2 avril 1978 (*Du domaine*).
- Lebrau, Jean, *La Dépêche du Midi*, 28 dec. 1980, (*Autres*).
- Leplay, Michel, *Réforme*, 7 sept. 96, (*Possibles Futurs*)
- Le Quintrec, Charles, « Des poèmes de Guillevic », *La Bretagne à Paris*, 3 mai 1963, (*Sphère*).
- Le Quintrec, Charles, *La Bretagne à Paris*, 15 juillet 1966, (*Avec*).
- Le Quintrec, Charles, *La Bretagne à Paris*, 11 mai 1973
- Le Quintrec, Charles, *La Bretagne à Paris*, 26 oct 1973, (*Inclus*).
- Le Quintrec, Charles, « La Bretagne côté cour, côté jardin », *Ouest-France*, 3 déc. 1975, (Prix Bretagne 1975).
- Le Quintrec, Charles, *Ouest-France*, 18 juin 1976, (Grand Prix Académie Française).
- Le Quintrec, Charles, *Ouest-France*, 14 déc. 1977, (*Du Domaine*).
- Le Quintrec, Charles, « Guillevic sur la ligne de l'eau », *Ouest-France*, 24 mars 1979, (*Etier*).
- Le Quintrec, Charles, *Ouest-France*, 1<sup>er</sup> juillet 1980, (*Vivre en poésie*).
- Le Quintrec, Charles, *Ouest-France*, 18 nov. 1981, (*Trouées, Babiolettes*).
- Le Quintrec, Charles, « Guillevic sur tous les fronts », *Ouest France*, 23 juil. 1984, (*Requis, Guillevic un poète*).
- Le Quintrec, Charles, *Ouest France*, 15 déc. 1984, (Grand Prix National de Poésie).
- Leuwens, Daniel, *Europe*, LX, 636, avril 1982, p. 218 (*Mammifères*).
- Levêque, J.J., « La quête du Graal d'un matérialiste », *Action poétique*, n°61, 2<sup>ème</sup> trimestre 1975, (*Inclus*).
- Libert, Alice, *La Dernière Heure*, Bruxelles, 4 mai 1976, (*Suppose*).
- Liberté*, Valenciennes, 3 septembre 1979, (*Etier*).
- Libouban, G., « Guillevic et la Bretagne. Quelques éléments de lecture », *Bretagne-Ile de France*, mai 2007.
- Lhoste, Pierre, « Faire que chacun vive sa vie comme une épopée », *Corse matin*, 21 février 1978.
- Loetscher, Michel, « Guillevic, de la Bretagne à l'Alsace », *Les Saisons d'Alsace*, 35, juin 2007, p. 121.
- Loranquin, Annie, *Le Bulletin des lettres*, 15 janvier 1998 (*Motifs, Creusement*).
- Loranquin, Annie, *Le Bulletin des lettres*, 15 février 1990 (*Art poétique*).
- Loranquin, Annie, *Le Bulletin des lettres*, 15 février 1991 (*Le Chant*).
- Loranquin, Annie, *Le Bulletin des lettres*, 5 juin 1993, (*Maintenant*).

- Lovichi, Jacques, *La Marseillaise*, Printemps 1996, (*Possibles Futurs*).
- Lovichi, Jacques, *Autre Sud*, 28, mars 2005, pp. 132-134 (*Terre à Bonheur et Présent*).
- Luxereau, François, *L'Humanité*, 18 février 1971, (*Paroi*).
- Mandeville, Luce, « Guillevic-Mandeville. Histoire d'une rencontre », *LittéRéalité*, 6, 2, automne-hiver 1994, pp. 193-195.
- Mambrino, Jean, « Un cahier de Poésie », *Etudes*, mai 1971, p. 719-725, (*Encoches*).
- Mambrino, Jean, « Guillevic », *Etudes*, n°338, juin 1973, pp. 882-885, (*Paroi*).
- Mambrino, Jean, « Lire comme on se souvient », *Etudes*, nov. 1980, (*Vivre en poésie*).
- Mambrino, Jean, « Toutes les minutes peuvent être des noces », *Etudes*, n°353, juil-déc. 1980, p. 497-500.
- Mambrino, Jean, *Etudes*, juil. 1982, (*Trouées*).
- Marissel, André, *Paix et Liberté* (Bruxelles), avril 1966, (*Avec*).
- Marissel, André, « L'évidence même », *Réforme*, 19 juin 1971, (*Paroi*).
- Marissel, André, « Du domaine », *Esprit*, n°1, janvier 1978, p. 128-129, (*Du domaine*).
- Marissel, André, *Le Journal du Dimanche*, 29 janvier 1978, (*Du domaine*).
- Marissel, André, *Réforme*, 22 avril 1978, (*Du domaine*).
- Marissel, André, *Réforme*, 8 janv. 1983, (*Trouées*).
- Marissel, André, *Le Journal des Poètes*, n°2, avril 1990, (*Art poétique*).
- Maulpoix, Jean-Michel, *La Quinzaine Littéraire*, 301, 1-15 mai 1979, (*Etier*).
- Maulpoix, Jean-Michel, « Guillevic présent au monde », *La Quinzaine littéraire*, 327, 15 juin 1980, (*Autres*).
- Maulpoix, Jean-Michel, « Vivre en poésie », *La Quinzaine Littéraire*, 362, 1-15 janvier 1982.
- Mauzy, Pierre, « L'animé et l'inanimé », *Le Soir*, 31 déc. 1983, (*Requis*).
- « Maximal and minimal », *The Times Literary Supplement*, 3768, 24 mai 1974.
- Mazo, Bernard, *Vagabondages*, Printemps 1996, (*Possibles Futurs*).
- Mestre, J.-Ph., *Le Progrès*, 24 juin 1996, (*Possibles Futurs*).
- Meyronne, Pierre, « Dire l'espace », *La Quinzaine littéraire*, n°31, 1-15 juillet 1967.
- Miguel, André, « Guillevic », *La Nouvelle Revue française*, 1969, pp. 130-132, (*Terraqué, suivi de Exécutoire*).
- Miguel, André, *Beaux Arts*, 22 février 1969, (*Terraqué, suivi de Exécutoire*).
- Miguel, André, *Clés pour le spectacle*, mai 1971, (*Paroi*).
- Miguel, André, *Le Journal des Poètes*, 7 janvier 1974, (*Inclus*).
- Mitchell-Sambroni, Anne-Marie, « Guillevic ou la promesse des lendemains », *Le Provençal*, 23 juin 1996.
- Mora, Edith, « Poésie aujourd'hui », *La Revue des Deux Mondes*, n°6, 15 mars 1967, (*Avec*).
- Mora, Edith, *Les Nouvelles littéraires*, 10 août 1967, (*Euclidiennes*).
- Mora, Edith, « L'espace habitable », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 mai 1969, (*Ville*).
- Morvan, Daniel, *Ouest France*, 13 déc. 1988.
- Morvan, Daniel, « Le plus simplement du monde », *Ouest France*, 28 mars 1990, (*Art poétique*).
- Munier, Roger, « Face à face », *Critique*, n° 302, juillet 1972, p. 623-642, (*Paroi*).
- Munier, Roger, « Le pouvoir des mots », « Présence de Guillevic », textes réunis par Pierre Oster-Soussouev, *La Nouvelle Revue française*, n° 293, mai 1977, p. 85-88.
- Naudin, M., *The French Review*, 43, 5, avril 1970, pp. 865-866.
- Nelson, C.E., *Books Abroad*, University of Oklahoma, automne 1964 (*Sphère*).
- Nelson, C.E., *Books Abroad*, octobre 1967, (*Avec*).
- Noiret, Gérard, « Guillevic », *La Quinzaine Littéraire*, n°546, 1-15 janv. 1990, p.22, (*Art poétique*).
- Noiret, Gérard, « A 83 ans le poète Guillevic recommence à écrire », *L'Humanité*, 19 fév. 1991, (*Le Chant*).
- Noullez, Lucien, « Regarder les mots », *La Cité*, 1<sup>er</sup> février 1990, (*Art poétique*).
- Noullez, Lucien, « Un sommet », *Le Journal des Poètes*, n°3, mai 1997.
- Novani, Roger, « Guillevic et la Poésie de l'épaisseur terrestre », *L'Humanité*, été 1977, (*Du Domaine*).
- Orizet, Jean, « Guillevic », *Le Figaro*, n°315, 16-22 nov. 1985, p. 75, (*Motifs, Creusement*).
- Orizet, Jean, *Le Figaro Magazine*, 7 nov. 1987, (*Motifs, Creusement*).
- Orizet, Jean, « De l'espace du poème aux espaces de la poésie », *Revue des Deux Mondes*, déc. 1989, (*Art poétique*).

- Orizet, Jean, *Revue des Deux Mondes*, fév. 1991, (*Le Chant*).
- Pache, Jean, « Un souffle qui essaie de durer », *Vingt-quatre Heures de Lausanne*, (*Art poétique*).
- Pache, Jean, « La Géographie des poètes », *Vingt-quatre Heures de Lausanne*, 9 août 1991.
- Pinson, Jean-Claude, « Guillevic », *La Nouvelle Revue Française*, 446, mars 1990, pp. 104-106.
- Pollier, Anne, *Les Fiches Bibliographiques*, octobre 1971, (*Paroi*).
- Prévost, Claude, « La gloire matérialiste du langage », *France nouvelle*, 16 janvier 1974, pp. 29-30.
- Prévost, Claude, « Permanence dans le changement », *L'Humanité*, 10 mai 1979.
- Prévost, Claude, « Au sommet de son art », *L'Humanité*, 10 mai 1980. (*Autres*).
- Pudlowski, Gilles, *Les Nouvelles Littéraires*, 8-15 déc. 1977, (*Du domaine, Sphère, Carnac*).
- Pudlowski, Gilles, *Les Nouvelles littéraires*, 22 mai 1980, (*Autres*).
- Pudlowski, Gilles, « Nom : Guillevic ; profession : poète », *Les Nouvelles Littéraires*, 7-4 janvier 1982.
- Raguin, Joseph, *La Voix du Nord*, 17 novembre 1987 (*Creusement*).
- Ray, Lionel, *L'Humanité*, « L'énigme et la transparence », 20 avril 1978, (*Du domaine*).
- Ray, Lionel, *Sud*, nov. 1988, (*Motifs, Creusement*).
- Ray, Lionel, « Deux grands lyriques », *Europe*, « Milozc, Supervielle », p. 3-7, 1995.
- Réda, Jacques, « Rochers », *Libération*, 9 avril 1982.
- Remacle, André, « La poésie et la vie », *La Marseillaise*, 1<sup>er</sup> août 1993, (*Maintenant*).
- Rey, Agnès, « Art poétique : Eugène Guillevic ou le parti pris du concret », *Faites entrer l'infini*, 42, décembre 2006.
- Rolland, Pierre, *L'Humanité Dimanche*, 5 mai 1966, (*Avec*).
- Rolland, Pierre, « Géométrie ou liturgie, la poésie est une fête », *L'Humanité Dimanche*, 18 juin 1967.
- Rolland, Pierre, « La démarche poétique de Guillevic », *La Nouvelle Critique*, 24, mai 1969, pp. 38-40.
- Rolland, Pierre, « Terraqué. Exécutoire. La démarche poétique de Guillevic », *L'Humanité Dimanche*, 2 février 1969, pp. 38-40.
- Rolland, Pierre, « Guillevic. Encoche. Paroi », *L'Humanité*, 15 juillet 1971.
- Romnée, Pierre, *Sources*, sept. 1991, (*Le Chant*).
- Rosnay, Jean-Pierre, « De Carnac à la Mer noire », *Les Nouvelles Littéraires*, n°2416, 14 janvier 1974, p. 9, (*Inclus*).
- Rousselot, Jean, *Les Nouvelles Littéraires*, 1952, (*Terre à bonheur*).
- Rousselot, Jean, *L'Age Nouveau*, mars 1955, (*Trente et un sonnets*).
- Rousselot, Jean, « Parce qu'il se ressemble », *La Nouvelle Revue française*, n°293, mai 1977, p. 50-52.
- Rousselot, Jean, « Il suffit d'imaginer », *Les Nouvelles Littéraires*, 11 mars 1971.
- Roy, Claude, « Les poètes ont toujours raison », *Le Nouvel Observateur*, n°72, 30 mars 1966, pp. 30-31, (*Avec*).
- Royer, Jean, *Le Méridional*, 31 déc. 1989, (*Art poétique*).
- Royer, Jean, *Le Devoir*, 14 sept. 1987 (*Timbres*).
- Sabatier, Robert, « Guillevic : je suis un monstre », *Le Figaro*, n°1294, 5 mars 1971, p. III, (*Paroi*).
- « Saisi par les mathématiques », *France nouvelle*, 21 juin 1967 (*Euclidiennes*).
- Salles, Alain, « Guillevic, le temps retrouvé », *Le Monde des Livres*, 23 juillet 1993 (*Maintenant*).
- Salles, Alain, « Eugène Guillevic, une vie en poésie », *Le Monde*, 22-23 mars 1997, p. 28.
- Salles, Alain, « L'air de Guillevic », *Le Monde des Livres de poche*, 6 avril 2001, p. VIII.
- Salvaing, François, « Un diable de poète », *L'Humanité Dimanche*, 27 juin 1980, (*Autres, Vivre en poésie*).
- Salvaing, François, « L'adieu au poète », *L'Humanité Dimanche*, 27 mars 1997.
- Sarot, Louis, *Vers l'Avenir* (Namur), 13 janv. 1982, (*Trouées*).
- Sautier, Tristan, *Critique*, n°574, mars 1995, (*Le Chant, Maintenant, L'Expérience Guillevic*).
- Schwab, Raymond, *Mercure de France*, 1098, 1<sup>er</sup> février 1955 (*Trente et un sonnets*).
- Sédir, Georges, *Le Républicain Lorrain*, 25 août 1996, (*Possibles Futurs*).
- Sellin, Eric, *World Literature Today*, (University of Oklahoma), été 1978, (*Du domaine*).
- Siméon, Jean-Pierre, « J'ai rencontré cinq ou six fois... », *Faites entrer l'infini*, 42, décembre 2006, p.2.
- Spire, Ditton, *Books Abroad*, avril 1970, (*Ville*).
- Stil, André, « Mon pays », *L'Humanité*, 6 avril 1961 (*Carnac*).
- Stil, André, *L'Humanité*, 12 juin 1969, (*Ville*).

- Tortel, Jean, « Le second cycle de Guillevic », *Critique*, 223, octobre 1966, pp. 818-821.
- Vargaftif, Bernard, « Du cœur de l'enfance jusqu'à la raison suprême », *L'Humanité*, 21 mars 1997, p.20.
- Vargaftig, Bernard, *Le Trégor*, (Lannion), 28 nov. 1981, (*Gagner, Trouées*).
- Vavasseur, Pierre, « Guillevic, il est mort le poète », *Le Parisien*, 21 mars 1997, p. 32.
- Velter, André, *Le Monde des Livres*, n°13662, (*Motifs, Creusement*).
- Velter, André, « L'Homme dont les mots vont à l'aventure », *Le Monde des Livres*, 15 déc. 1989, p.24, (*Art poétique*).
- Villani, Sergio, « Centenaire de Guillevic : défaire les mythes », *LittéRéalité*, XIX, 1, printemps-été 2007, pp. 5-6.
- Villani, Sergio, « Les aubades de Guillevic : esthétique et éthique », *LittéRéalité*, XIX, 1, printemps-été 2007, pp. 9-18.
- Walter, Jean-Claude, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 13 février 1971, (*Paroi*).
- Walter, Jean-Claude, « Guillevic ou comment être poète », *La Magazine Littéraire*, 84, janvier 1974.
- Wandelère, Frédéric, « Etier ou dix ans de poésie », *La Liberté*, Fribourg, 30-31 juillet 1979.
- Wandelère, Frédéric, « Les trouées de Guillevic », *La Liberté Dimanche*, Fribourg, 4-5 septembre 1982.
- Wauthier, Jean-Luc, « Un poète de la vigilance aiguë », *Le Journal des Poètes*, août 1993 (*Maintenant*).
- Wauthier, Jean-Luc, « Guillevic à hauteur d'homme », *Le Journal des Poètes*, n°3, mai 1997.
- Weiss, Bernard, *L'Humanité*, 28 nov. 1978, (*Du domaine*).
- Yonnet, Daniel, *Ouest France*, 31 août 1993 (*Maintenant*).

## 6. Travaux universitaires portant sur Guillevic (thèses de doctorat)

### *Etudes portant exclusivement sur Guillevic*

- Albert Emmanuèle, *L'espace comme Domaine de l'Altérité dans Paroi de Guillevic*, sous la dir. du prof. Cesbron, U. D'Angers, 1992.
- Craipain Françoise Jacqueline, *Guillevic, le Minéral le végétal et l'homme dans l'univers poétique de l'écrivain*, Thèse de Doctorat, Indiana U. , oct. 1988.
- De Lara Laurent, *L'écriture poétique de Guillevic*, sous la dir. du prof. Bostigon, U. de Paris X Nanterre, 1981-1982.
- Ferchiou Sophie, *Guillevic poète des éléments*, thèse de doctorat, Université de Tunis I, sous la direction de M. Samir Marzouki.
- Fournier Bernard, *Modernité de Guillevic, réflexions sur la création dans l'œuvre de Guillevic*, thèse de doctorat, sous la direction du prof. Louis Forestier, Paris IV, 1996.
- Gonzalez Lopo Maria, *Lieu, écriture et identité : la littérature bretonne de langue française et l'œuvre de Guillevic*, sous la direction de Marc Gontard et de Claudio Rodriguez Fer, mémoire de thèse, Université Rennes 2 de Haute-Bretagne, 2002.
- Havir, Jaroslav, *The poetry of Guillevic : discourses of alienation, the erotic and ecology in Requiem*, Terraqué, Carnac, Du Domaine, Maintenant, Monash University, Melbourne, Australie, 2004.
- Jarnouën de Villartay, *Etre c'est pour savoir, approche syntaxique de la poésie de Guillevic*, Paris 4, sous la direction de Georges Molinié, 2012.
- Le Treut Brigitte, *L'univers imaginaire de Guillevic*, Thèse nouveau régime, Bordeaux III, sous la direction du prof. Roger Navarri, 1991.
- Lee Kun Soo, *Formes brèves dans la poésie contemporaine, l'exemple de Guillevic*, Thèse de Troisième cycle, Aix-Marseille I, sous la dir. du prof. Raymond Jean, 1984.
- Legrand Philippe, *Éléments pour une lecture de Du Domaine*, Thèse de Troisième cycle, Bordeaux III, sous la direction du prof. Simon Jeune, 1981.
- Maria Clavoia Chiurlo Laureunda, *Eugène Guillevic : D'all' Ungoscia quotidiana alla riconciliazione con il mondo*, U. Degli studi di Parma, faculta' di Magistero, prof. Carminella Biondi, 1987 – 1988.

Marin Progreso, *La poésie de Guillevic*, Thèse nouveau régime, sous la direction du prof. Georges Maillos, Toulouse II, 1992.

Mingam Emmanuelle, *Vers une poésie du toucher*, Terraqué, Exécutoire, Carnac, Sphère, sous la dir. du prof. Michel Quesnel, U. de Bretagne Occidentale, nov. 1992.

*Etudes portant en partie sur Guillevic*

Alburaki, Ilham, *L'altérité chez Frénaud, Guillevic et Gaspar*, Lyon 2, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, 2009.

Lardoux Jacques, *Le sacré sans dieu dans la poésie contemporaine : Auden, Guillevic, Benn, Bonnefoy, Paz*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Louis Backès, Université de Caen, 1983.

Motowski, Alexia, *L'écriture du silence : une esthétique de la blancheur dans la poésie française contemporaine (Guillevic, Dupin, Gaspar, Esteban)*, Université Paul Valéry, Montpellier, sous la direction de Serje Bourjea, 2009.

Tenne Muriel, *Poésie et silence dans la poésie contemporaine : André du Bouchet, René Char, Guillevic*, Thèse nouveau régime, Paris III, sous la dir. du prof. Claude Debon, 1994.

Teunissen, Hanneke José, *Le matérialisme poétique de Francis Ponge et Eugène Guillevic*, Dalhousie University, Halifax, 2000.



---

**BIBLIOGRAPHIE GENERALE**
I. TEXTES SUR LA RHETORIQUE

## Antiquité

- ∞ Aristote, *Poétique*, trad. et éd. Michel Magnien, Le livre de Poche, Paris, 1990.
- ∞ Aristote, *Rhétorique*, introduction par Michel Meyer, Le livre de Poche, Paris, 1991.
- ∞ Cicéron, *De l'invention*, Les Belles Lettres, Paris, 1994.
- ∞ Cicéron, *De Oratore (Dialogue des orateurs)*, éd. Henri Bornecque, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1930.
- ∞ Cicéron, *Orator*, éd. et trad. d'Albert Yon, Les Belles Lettres, coll. Budé, Paris, 2002.
- ∞ Platon, *Gorgias, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1950.
- ∞ Pseudo-Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau [1674], Le livre de Poche, Paris, 1995.
- ∞ Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Les Belles Lettres, coll. Budé, Paris, 1975-1980.
- ∞ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Arléa, Paris, 1990.
- ∞ Tacite, *Dialogue des orateurs*, Albin Michel, coll. Erasme, Paris, 1962.

## Rhétorique classique

- ∞ Aneau, *Le Quintil horacien, in Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 1990.
- ∞ Boileau, *L'art poétique, Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Gallimard, 1966.
- ∞ Fouquelin, *La rhétorique française, Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 1990.
- ∞ Lamy, Bernard, *La rhétorique, ou l'art de parler*, éd. Christine Noille-Clauzade, Honoré Champion, 1998.
- ∞ Peletier, *Art poétique, Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 1990.
- ∞ Ronsard, *Abrégé de l'art poétique français, Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 1990.
- ∞ Sébillet, *Art poétique français, Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 1990.

## Ouvrages XIXème siècle / début XXème

- ∞ Albalat, Antoine, *Comment il ne faut pas écrire. Les Ravage du style contemporain*, Plon et Nourrit, Paris, 1921.
- ∞ Albalat, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, [1901], Armand Colin, Paris, 1991.
- ∞ Albalat, Antoine, *Le Travail du style*, [1903], Armand Colin, Paris, 1991.



- ∞ Deltour, Félix, *Cours complet d'enseignement littéraire et scientifique, Principes de composition et de style*, 4<sup>ème</sup> édition, Delagrave, 1880.
- ∞ Du Marsais, César Chesneau, *Des Tropes*, Flammarion, Paris, 1988.
- ∞ Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1827], Flammarion, coll. Champs, 1977.
- ∞ Lanson, Gustave, *L'Art de la prose* [1909], La Table Ronde, Paris, 1996.
- ∞ Marmontel, *Œuvres complètes*, tome XII, Amable Costes et Cie, Paris, 1806.
- ∞ Pellissier, Augustin, *Principes de rhétorique française, ouvrage rédigé conformément aux programmes officiels de 1866 pour l'enseignement secondaire spécial*, Hachette, Paris, 1867.
- ∞ Soupé, Alfred-Philibert, *Précis de rhétorique et de littérature, suivi de notices sur les principaux auteurs français, à l'usage des aspirants au baccalauréat ès lettres ou ès sciences*, 2<sup>ème</sup> édition, Alphonse Picard, 1876.

#### XXème siècle / début XXIème

- ∞ Auerbach Erich, *Figura* [*Archivum romanicum*, vol. XXII, 1938], trad. Marc-André Beunier, Belin, coll. L'Extrême contemporain, Paris, 1993.
- ∞ Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Armand Colin, « Coursus », Paris, 2006.
- ∞ Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1993.
- ∞ Backès, Jean-Louis, *L'impasse rhétorique : éléments d'une théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- ∞ Barthes, Roland, « L'ancienne rhétorique, aide-mémoire » [1964-1965], *Communications*, 19, Seuil, Paris, 1970.
- ∞ Barthes, Roland, « L'analyse rhétorique » [1969], *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Editions du Seuil, Paris, 1984.
- ∞ Barthes, Roland, *Le Neutre*, Seuil IMEC, « Traces écrites », Paris, 2002.
- ∞ Bombarde, Odile, « André Breton : La rhétorique pour ou contre la poésie », *Poésie et rhétorique : la conscience de soi de la poésie*, Lachenal et Ritter, coll. Pleine Marge, 1997.
- ∞ Bonnefoy, Yves, *Poésie et rhétorique : la conscience de soi de la poésie*, actes du colloque de la fondation Hugot du Collège de France, Lachenal & Ritter, Paris, 1997.
- ∞ Burke, Kenneth, *A Grammar of motives*, New York, Prentice-Hall, 1945.
- ∞ Burke, Kenneth, *A rhetoric of motives*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- ∞ Bury, Mariane, *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, Paris, 2004.
- ∞ Charles Michel, « Le discours des figures », *Poétique* 4, 1973, 15, pp. 340-366.
- ∞ Chervel André, *Histoire de l'enseignement français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Retz, coll. Les Usuels Retz, 2006.
- ∞ Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- ∞ Cohen, Jean, *Le Haut Langage, Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris, 1979.

- 
- ∞ Combe, Dominique, *La Pensée et le style*, éditions universitaires, Paris, 1991.
  - ∞ Compagnon, Antoine, « Eclipse de la rhétorique », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, (sous la direction de Marc Fumaroli) , PUF, Paris, 1999.
  - ∞ Compagnon, Antoine, « La réhabilitation de la rhétorique au XX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, op. cit.*
  - ∞ Declerq, Gilles, « Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français », *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, éd. Carlos Lévy et Laurent Pernot, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne, n°2, L'Harmattan, Paris, 1997.
  - ∞ Desbordes Françoise, *La Rhétorique antique, l'art de persuader*, Hachette, coll. Supérieur, 1996.
  - ∞ Deguy, Michel, « Rhétorique et Poétique : variations », *Rhétoriques fin de siècle*, éd. Mary Shaw et François Cornilliat, Christian Bourgeois, Paris, 1992.
  - ∞ Deguy, Michel, « Pour une théorie de la figure généralisée », *Critique*, 269, Minuit, Paris, oct. 1969.
  - ∞ Fromilhague, Catherine, *Les figures de style*, Armand Colin, Paris, 2007.
  - ∞ Fumaroli Marc, *L'âge de l'éloquence, Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980], Ed. Albin Michel, Paris, 1994 [2<sup>ème</sup> éd.].
  - ∞ Fumaroli, Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, PUF, Paris, 1999.
  - ∞ Fumaroli, Marc, « Le grand style », *Qu'est-ce que le style*, dir. Pierre Cahné, Georges Molinié, PUF, Paris, 1994, p. 139-148.
  - ∞ Fumaroli, Marc, *Actualités de la rhétorique*, Klincksieck, Paris, 2002.
  - ∞ Gardes Tamine, Joëlle, *La rhétorique*, éd. Armand Colin, coll. Coursus Lettres, Paris, 1996.
  - ∞ Gardes Tamine, Joëlle, *Au cœur du langage, la métaphore*, Champion, Paris, 2011.
  - ∞ Gardes Tamine, Joëlle, « Pour une rhétorique de la poésie », *Semen* [Online], 24 / 2007, Online since 25 January 2008. URL : <http://semen.revues.org/5893>.
  - ∞ Genette Gérard, « La rhétorique restreinte », *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 21-40.
  - ∞ Genette Gérard, « Rhétorique et enseignement » [1966], *Figures II*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
  - ∞ Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, éd. Complexe, Bruxelles, 1977.
  - ∞ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 2003.
  - ∞ Jey, Martine, *La littérature au lycée : l'invention d'une discipline (1880-1925)*, Recherches textuelles, n°3, Université de Metz, Klincksieck, 1998.
  - ∞ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999.
  - ∞ Kibédi-Varga, Aron, *Rhétorique et littérature*, Didier, Paris, 1970.
  - ∞ Kibédi-Varga, Aron, « La rhétorique et ses limites », *Eloquence et vérité intérieure*, dir. Carole Dornier et Jürgen Siess, Honoré Champion, coll. Varia, colloques, congrès et conférences, Paris, 2002.

- 
- ∞ Kleiber, Georges, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, sous la direction de Nanine Charbonnel, PUF, Paris, 1999.
  - ∞ Le Guern, Michel, « La place de la question des styles dans les traités de rhétorique classique », *Qu'est-ce que le style ?*, dir. Georges Molinié, Pierre Cahné, PUF, Paris, 1994.
  - ∞ Merleau-Ponty, Maurice, *La Prose du monde*, éd. Claude Lefort, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1999.
  - ∞ Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, t. 3, Gallimard, Paris, 1973.
  - ∞ Meschonnic, Henri, *Le Signe et le Poème*, Gallimard, Paris, 1975.
  - ∞ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982.
  - ∞ Meschonnic, Henri, *La rime et la vie*, Verdier, Lagrasse, 1989.
  - ∞ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Lagrasse, 1995.
  - ∞ Meschonnic, Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Dunod, Paris, 1998.
  - ∞ Meschonnic, Henri, « La force dans le langage », *La force du langage*, sous la direction de Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, Champion, Paris, 2000.
  - ∞ Meyer, Michel, *Questions de rhétorique : langage, raison, séduction*, Le livre de poche, 1993.
  - ∞ Meyer Michel, *Histoire de la rhétorique, des grecs à nos jours*, Livre de Poche, 1999.
  - ∞ Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Livre de Poche, 1992.
  - ∞ Molinié, Georges, « La question du style naturel », *Littératures classiques*, n°17, Klincksieck, Paris, 1992.
  - ∞ Morier, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, P.U.F, 1961.
  - ∞ Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, Paris, 1990.
  - ∞ Noille-Clauzade, Christine, introduction, *La rhétorique ou l'art de parler*, Bernard Lamy, Champion, Paris, 1998.
  - ∞ Noille-Clauzade, Christine, *La rhétorique et l'étude des textes*, Ellipses, Paris, 1999.
  - ∞ Noille-Clauzade, Christine, *Le style*, Flammarion, coll. Corpus, Paris, 2004.
  - ∞ Perelman Chaïm, Olbrechts-Tyteca Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1988 [5<sup>ème</sup> éd].
  - ∞ Perelman Chaïm, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 1997.
  - ∞ Quignard, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Calmann-Lévy, Paris, 1995.
  - ∞ Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 2011.
  - ∞ Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.
  - ∞ Ricoeur, Paul, « La structure, le mot, l'événement », [1967], *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969.
  - ∞ Robrieux, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Armand Colin, Paris, 2010.
  - ∞ Saussure, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, Payot, Paris, 1955.

- ∞ Saint-Girons Baldine, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquère, Paris, 2005.
- ∞ Shaw, Mary et Cornilliat, François, *Rhétoriques fin de siècle*, éd. Christian Bougeois, Paris, 1992.
- ∞ Todorov, Tzvetan, *Littérature et Signification*, Larousse, Paris, 1967.
- ∞ Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.

## II. TEXTES CRITIQUES ET ESSAIS

- ∞ Allier, Jean-Louis, *Essai de codification de la poésie contemporaine, dite néo-classique*, édition J.-L. Allier, Toulon, 1999.
- ∞ Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1981.
- ∞ Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Le livre de poche, « Biblio Essais », Paris, 1965.
- ∞ Barthes, Roland, « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, « Points », Paris, 1972.
- ∞ Benoit, Eric, *De la crise du sens à la quête du sens*, Le Cerf, « Littérature », Paris, 2001.
- ∞ Bernadet, Arnaud, « Pour une 'rhétorique profonde' », Université de Franche Comté, Centre « Jacques Petit », 2004.
- ∞ Bertier, Patrick et Jarrety Michel, *Histoire de la France littéraire*, « Modernités : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> », tome 3, éd. PUF, « Quadrige dico poche », Paris., 2006.
- ∞ Bertrand, Jean-Pierre et Durand, Pascal, *Les poètes de la modernité*, Seuil, « Points », Paris, 2006.
- ∞ Bloch, Béatrice, « Rythmes et images mentales en poésie », *Le rythme dans la poésie et les arts, Interrogation philosophique et réalité artistique*, textes réunis et présentés par Béatrice Bonhomme et Micéala Symington, Champion, Paris, 2005.
- ∞ Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Paris, 1980.
- ∞ Bourassa, Lucie, *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Canada, 1993.
- ∞ Brophy, Michael, Gallagher, Mary (études réunies et présentées par), *Sens et présence du sujet poétique : La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Rodopi, Faux titre, Amsterdam, 2006.
- ∞ Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, PUF, Paris, 1998.
- ∞ Champeau, Serge, *Ontologie et poésie. Trois études sur les limites du langage*, Vrin, Paris, 1995.
- ∞ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989.
- ∞ Collot, Michel, *La matière-émotion*, PUF, Paris, 1996.
- ∞ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Corti, Paris, 2005.
- ∞ Deguy, Michel, *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, PUF, Paris, 1998.
- ∞ Delaveau, Philippe (textes réunis et présentés par), *La poésie française au tournant des années 80*, Corti, Paris, 1998.

- 
- ∞ Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1969.
  - ∞ Derrida, Jacques, *L'écriture de la différence*, Seuil, Paris, 1979.
  - ∞ Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Le livre de poche, Paris, 1999.
  - ∞ Gaspar Lorand, *Approche de la parole*, Gallimard, Paris, 1978.
  - ∞ Gleize, Jean-Marie, *A noir, Poésie et littéralité*, Seuil, Paris, 1992.
  - ∞ Jaccottet Philippe, *L'entretien des muses*, Gallimard, Paris, 1968.
  - ∞ Jaccottet Philippe, *Paysage avec figures absentes*, Gallimard, Paris, 1976.
  - ∞ Jaccottet Philippe, *De la poésie*, entretien avec Reynald André Chalard, Arléa, Paris, 2007.
  - ∞ Jarrety, Michel (sous la direction de), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, Paris, 2001.
  - ∞ Jenny, Laurent, *La parole singulière*, Belin, Paris, 1995.
  - ∞ Lescure, Jean, *Poésie et liberté, Histoire de Messages, 193ç-1946*, Editions de l'IMEC, Paris, 1988.
  - ∞ Lhote, Elisabeth, *Le paysage sonore d'une langue : le français*, Helmut Buske Verlag, 1990.
  - ∞ Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée*, Corti, Paris, 1989.
  - ∞ Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Corti, Paris, 2000.
  - ∞ Monte, Michèle, *Mesures et passages*, Champion, Paris, 2002.
  - ∞ Moussaron, Jean-Pierre, « Deguy et sa légende », *Grand Cahier Michel Deguy, Le Bleu du Ciel*, Coutras, 2007.
  - ∞ Née, Patrick, *La rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Hermann, Paris, 2004.
  - ∞ Paz, Octavio, *L'Arc et la Lyre*, Gallimard, Paris, 2008.
  - ∞ Paz, Octavio, *L'Autre voix, poésie et fin de siècle*, Gallimard, Paris, 1992.
  - ∞ Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Champ Vallon, Seyssel, 1995.
  - ∞ Pinson, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve, nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, Seyssel, 2002.
  - ∞ Rabaté, Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, PUF, Paris, 1996.
  - ∞ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955.
  - ∞ Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964.
  - ∞ Sabatier, Robert, *Histoire de la poésie française. La poésie du XXème siècle. III. Métamorphoses et modernité*, Albin Michel, Paris, 1988.
  - ∞ Steinmetz, Jean-Luc, *La poésie et ses raisons*, Corti, Paris, 1990.
  - ∞ Thélot, Jérôme, *La poésie précaire*, PUF, Paris, 1998.

### III. TEXTES LITTÉRAIRES

- ∞ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Le livre de poche, « Classiques de poche », Paris, 1972.
- ∞ Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, Folio, Paris, 1979.
- ∞ Claudel, Paul, *L'Harmonie imitative, Œuvres en prose*, Gallimard, Paris, 1965.
- ∞ Char, René, *Fureur et mystère*, Gallimard, « Poésie », Paris, 1967.

- ∞ Dupin, Jacques, *L'Embrasure*, précédé de *Gravir*, et suivi de *La ligne de rupture* et de *L'Onglée*, Gallimard, « Poésie », Paris, 1971.
- ∞ Eluard, Paul, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1968.
- ∞ Follain, Jean, *Exister*, suivi de *Territoires*, Gallimard, « Poésie », Paris, 2003.
- ∞ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 tomes, Paris, 1986.
- ∞ Hofmannstahl, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Rivage Poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2000.
- ∞ Hölderlin, Friedrich, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1982.
- ∞ Houry-Ghata, Vénus, *La maison aux orties*, Actes Sud, Arles, 2006.
- ∞ Ponge, Francis, *Méthodes*, Gallimard, Paris, 1988.
- ∞ Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, I, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1999.
- ∞ Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, t. 1, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1987.
- ∞ Reverdy, Pierre, *Nord-Sud – Self Défence et Autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1928)*, Flammarion, Paris, 1975.
- ∞ Reverdy, Pierre, *Cette émotion appelée poésie*, Flammarion, Paris, 1974.
- ∞ Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Livre de Poche, « Classiques modernes », Paris, 2000.
- ∞ Tardieu, Jean, *Monsieur Monsieur*, in *Œuvres*, édition dirigée par Jean-Yves Debreuille, coll. Quarto, éd. Gallimard, Paris, 2003.
- ∞ Trakl, Georg, *Vingt poèmes de Georg Trakl*, traduits et présentés par Guillevic, éd. Obsidiane, Paris, 2006.
- ∞ Verlaine, Paul, *Œuvres poétique complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1998.

#### IV. TEXTES CRITIQUES UTILISES POUR LES PARALLELES

##### Ouvrages et articles critiques sur Jean Tardieu :

- ∞ Cottet-Emard, Christian, *Jean Tardieu, un passant, un passeur*, Charlieu, La Bartavelle, 1997. [Avec un texte de Jean Tardieu, « Voltaire hors du temps et près de nous »].
- ∞ Debreuille, Jean-Yves (dir.), *Lire Tardieu*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1988.
- ∞ Hautois, Delphine, « Jean Tardieu et le 'dialogue avec les arts' », *Littérature et peinture*, Daniel Bergez (dir.),
- ∞ Lentengre Marie-Louise (dir.), *Jean Tardieu. Un poète parmi nous*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, éd. Jean-Michel Place (coll. « Surfaces »), 2003.

- 
- ∞ Noulet Emilie, *Jean Tardieu*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », [1964], 1978.
  - ∞ Onimus Jean, *Jean Tardieu : un rire inquiet*, éd. Champ Vallon, coll. Champ poétique, Seyssel, 1985.
  - ∞ Parisse, Lydie, *La 'parole trouée' : Beckett, Tardieu, Novarina*, Lettres modernes Minard, Caen, 2008.

Ouvrages et articles critiques sur Georg Trakl :

- ∞ Finck, Adrien, « Introduction », in Georg Trakl, *Poèmes majeurs*, texte original et version française par Jacques Legrand ; présentation et notes par Adrien Finck, Paris, Aubier, 1993.
- ∞ Guillevic, Eugène, « Difficultés d'une traduction », in *Vingt poèmes de Georg Trakl*, traduits et présentés par Guillevic, éd. Obsidiane, Paris, réed. 2006.
- ∞ Jakob, Michael et Cometti, Jean-Pierre (dir.), *Georg Trakl*, Marseille, revue Sud, 1987, n°73-74.
- ∞ Masson, Jean-Yves, « Georg Trakl, mort au chant d'honneur », *Le Magazine Littéraire*, n°479, octobre 2008.
- ∞ Palmier Jean-Michel, *Situation de Georg Trakl*, P. Belfond, Paris, 1972.

Ouvrage et texte critiques sur Hölderlin :

- ∞ Alter, André, *Hölderlin, le chemin de lumière*, Champ Vallon, Seyssel, 1992.
- ∞ Jaccottet, Philippe, « Avant-propos », in Hölderlin, *Œuvres*, *op. cit.*

**TABLE DES MATIERES**





<b>INTRODUCTION GENERALE.....</b>	<b>7</b>
<b>PARTIE I. LE PROCES DE LA RHETORIQUE OU LE REFUS D'UNE RHETORIQUE DISSOCIANTE.....</b>	<b>39</b>
<b>Chapitre 1. Le refus d'une rhétorique ornementale .....</b>	<b>43</b>
A. Le refus des « enjolivements » .....	43
a) La rhétorique et sa dimension décorative .....	43
b) Un exemple : la sècheresse contre la douceur .....	45
B. Contre une rhétorique de l'écart .....	51
a) Le langage ordinaire .....	51
b) La question de l'écart .....	52
C. Le refus du <i>pathos</i> .....	61
a) « Ça manque de sentiments » .....	61
b) Le refus de l'éloquence .....	66
c) Le refus de l'éloge .....	67
<b>Chapitre 2. Le retour du référent .....</b>	<b>70</b>
A. Toucher le monde .....	70
a) Le retour au sol .....	70
b) La méfiance à l'égard des figures de rhétorique .....	74
B. La question du signe .....	79
a) Du signifiant au référent .....	79
b) La méfiance à l'égard du signifié .....	79
C. Le refus de la métaphore .....	81
a) Contre la métaphore, figure reine de la rhétorique .....	82
b) Le refus de la transfiguration .....	83
c) Contre l'image surréaliste .....	88
<b>Chapitre 3. La « parole de poésie » .....</b>	<b>97</b>
A. Le refus des procédés .....	97
B. Langue / parole, une nouvelle donne .....	106
a) Une inversion .....	106
b) La volonté de « gagner » : une exception ? .....	108
<b>PARTIE II. POUR UNE RELITTERALISATION DE LA RHETORIQUE OU UNE RHETORIQUE « POUR PRENDRE PIED ».....</b>	<b>119</b>
<b>Chapitre 1. Le style simple ou l'entrée en résonance .....</b>	<b>123</b>
A. Le monde, entre rétractation et dissolution .....	123
B. La réactualisation du style simple .....	128
a) La question de l'atticisme guillevicien .....	129
b) La question du classicisme .....	131
c) La Troisième République et la nostalgie du simple ? .....	135
d) Les valeurs du simple .....	143
<b>Chapitre 2. La matérialité du langage .....</b>	<b>153</b>
A. « Je m'accroche au langage » .....	153
B. Le signe comme substance et matière .....	161
a) Rythmes populaires .....	163
b) L'écho plutôt que la rime .....	164
c) La valorisation de la consonne .....	166

d)	Accentuation et rétention.....	168
e)	Ponctuation et typographie .....	170
f)	Le vers comme mesure .....	172
g)	Le rythme et la signifiante .....	173
<b>Chapitre 3. Structuration et concrétisation de l'existant .....</b>		<b>177</b>
A.	La construction d'un éthos .....	177
B.	La grammaire comme lieu de densité .....	197
a)	La concrétisation du nuage .....	198
b)	C'est L'instant qui dure. ....	207
<b>PARTIE III. POUR UNE DEFIGURATION DE LA RHETORIQUE.....</b>		<b>219</b>
<b>Chapitre 1. Une tentative de réajustement entre l'image et la réalité .....</b>		<b>223</b>
A.	Le risque de l'écart et du mauvais mystère .....	223
B.	La force désignative de l'image pour minimiser l'écart.....	233
a)	L'accroissement de la force désignative .....	233
b)	Une exigence de justesse .....	238
c)	La tension .....	249
<b>Chapitre 2. Au-delà de l'analogie, la mise en rapport .....</b>		<b>255</b>
A.	L'analogie silencieuse .....	255
a)	Les marques de réticence et la mise en question du sens.....	255
b)	L'annulation du délit référentiel .....	259
B.	Une figure dialectique de mises en rapport .....	261
a)	« alors ».....	261
b)	Une poésie de l'antithèse .....	262
c)	L'image : une figure de pensée dialectique .....	265
<b>Chapitre 3. L'image et le réseau.....</b>		<b>268</b>
A.	Le réseau : mouvances et tensions .....	268
B.	L'exemple de « Le soir » et de « Le matin ».....	271
<b>PARTIE IV. VERS UNE RHETORIQUE PROFONDE .....</b>		<b>281</b>
<b>Chapitre 1. Entre creusement et amplification .....</b>		<b>285</b>
A.	Le paradoxe de l'amplification.....	285
B.	L'exploration du réel.....	291
C.	Aux origines de la langue et du réel.....	302
<b>Chapitre 2. L'ellipse généralisée .....</b>		<b>311</b>
A.	L'ellipse et la présence profonde.....	311
a)	L'ellipse et la présence .....	311
b)	L'ellipse ne fait pas sens.....	319
c)	Une ellipse « consubstantielle » .....	324
d)	Guillevic contre Deguy .....	327
B.	L'ellipse et la tension désirante .....	329
<b>CONCLUSION GENERALE .....</b>		<b>339</b>
<b>PARALLELES .....</b>		<b>347</b>
<b>Parallèle n°1 : Jean Tardieu et le squelette du langage .....</b>		<b>349</b>
<b>Parallèle n° 2 : Trakl et le silence du monde .....</b>		<b>363</b>
<b>Parallèle n° 3 : Hölderlin en héritage .....</b>		<b>379</b>

---

<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>389</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE SUR GUILLEVIC.....</b>	<b>391</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE GENERALE .....</b>	<b>431</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>439</b>