

Nom: Pierre Larivière

Titre: "Eugène Guillevic et la poésie brute"

Département de Langue et Littérature françaises

Grade: M.A.

L'oeuvre d'Eugène Guillevic pourrait se diviser en deux grands cycles. Un premier cycle, allant de Terraqué (1942) à L'Age mûr (1955), manifeste avant tout les sources originales de l'inspiration du poète. C'est le cycle de la peur; des monstres terrifiants vaquent librement dans le paysage de la Bretagne. Ici, l'auteur ne peut que les nommer, mais l'objet se refuse à tout contact. Il nous faut parler de poésie brute, chose et vers ne s'identifient pas, ils restent chacun dans leur vérité originelle. Le poète tente alors de vaincre la réticence de l'objet brut par l'action politique. Si tous les hommes s'unissaient, peut-être parviendraient-ils à vivre en harmonie avec leur univers. Mais, c'est sur un échec, tant au niveau de la forme poétique, le sonnet, qu'à celui de la thématique que se termine le premier cycle.

Après plusieurs années de silence, Guillevic en revient à sa forme originale, c'est aussi vers la région où il a passé son enfance qu'il se retourne, Carnac. Il nous montre, au début du second cycle, la mer voulant se rapprocher, mais elle aussi se sent rejetée. Cependant, graduellement apparaissent dans les recueils qui se succèdent assez rapidement, les figures géométriques. Le poète réalise que seule l'abstraction lui permettra de comprendre le volume et l'espace des objets. Alors, même si la forme d'Euclidiennes reste semblable à celle de Terraqué, des poèmes, se dégage beaucoup plus de calme et de repos. La peur semble vaincue, même si plusieurs questions restent encore posées. Le poète, maintenant, sait que la sphère peut défier le temps.

LARIVIERE

EUGENE GUILLEVIC ET LA POESIE BRUTE

EUGENE GUILLEVIC ET LA POESIE BRUTE

by

Pierre Larivière

A thesis
submitted to
the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfilment of the requirements
for the degree of
Master of Arts

Department of French Language and Literature
McGill University
Montreal

July 1969

TABLE DES MATIERES

	PAGE
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE:	
GUILLEVIC FACE A SES DEVANCIERS.....	7
DEUXIEME PARTIE:	
GUILLEVIC FACE A LUI-MEME.....	22
TROISIEME PARTIE:	
GUILLEVIC FACE A SON OEUVRE.....	31
CHAPITRE I - <u>Terraqué</u> : Synthèse de tous les thèmes à venir.....	32
CHAPITRE II - Premier cycle: D' <u>Exécutoire</u> à L' <u>Age</u> <u>mûr</u> ou l'engagement social du poète.....	47
CHAPITRE III - Deuxième cycle: De <u>Carnac</u> à <u>Euclidiennes</u> ou passage vers les formes géométriques et l'abstraction.....	69
CONCLUSION.....	85
NOTES.....	87
BIBLIOGRAPHIE.....	101

INTRODUCTION

Est-il mot plus souvent défini et redéfini que celui de poésie? Chaque époque, chaque génération apporte sa conception, plus vague dans sa précision même que la précédente. La poésie, du moins celle que nous connaissons, est produit de l'Homme, sans doute sa production la plus noble. Il y a dans cette réalité toute une dimension secrète et supra-existentielle, une sorte de préexistence du merveilleux, de l'état d'âme le plus fugitif même; ce que Nathalie Sarraute appelle les "tropismes":

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot - pas même les mots du monologue intérieur - ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fasse éprouver des sensations analogues.¹

Mais n'aboutissons-nous qu'à une supercherie du langage? Comment recréer l'instant poétique, définir l'incommunicable, structurer l'inconscient? Pierre Jean Jouve, lui, pose le problème de la phénoménologie de l'âme; la poésie étant une "âme inaugurant une forme".² Donc une optique purement existentielle puisque l'âme, ce projet en devenir, vient soutenir l'existence de la forme, l'habiter.

Nous verrons comment chez Guillevic, nous retrouvons toujours ce souci du moment vibratoire de la chose, de l'instant où elle donne l'illu-

sion de la vie. Surtout que seul le poète par le don de la parole, en s'identifiant à l'objet, peut le porter à la vie; il devient alors comme une ramification même de la nature mais il doit se faire "voyant".

Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité des animaux même; il devra faire sentir, palpiter, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne l'informe.³

Il est intéressant de constater que la poésie moderne, surtout au moment où Guillevic commence à publier soit au début des années quarante et suivant la phrase de Rimbaud ne "rythme plus l'action", mais elle la précède. Les poètes prennent position face aux grands tourments que traverse l'humanité. Certains critiques, particulièrement chez les marxistes, voulurent voir dans l'engagement politique de Guillevic, l'homme-citoyen faisant marche à part avec le poète. Or poète avant tout, Guillevic a su marier étonnamment bien l'action et le rêve. Sa conception du marxisme n'étant pas celle d'un théoricien des sciences politiques, loin de là, il y a vu une possibilité pour l'homme de rétablir l'harmonie entre le naturel et l'humain par le travail, et son travail étant l'écriture. "C'est par le travail que l'homme affirme peu à peu à travers l'histoire sa maîtrise sur la nature et se réalise lui-même."⁴

Cependant à une période de sa carrière, suivant les indications d'Aragon sur la poésie nationale et la rime, Guillevic abandonne subitement le vers libre pour publier un recueil composé uniquement de sonnets. Cette publication sera suivie d'un silence de plusieurs années et, quand il recommence à publier, Guillevic en revient à sa forme première, c'est-à-dire aux poèmes très courts, de quelques vers, très simples mais gorgés de sens. Y a-t-il eu sacrifice poétique? C'est ce que nous tenterons de déterminer avec les diverses critiques de l'époque.

Sans doute il s'intéressera constamment au rôle social du poète. A titre d'exemple, prenons sa participation au colloque international sur la poésie tenu à Montréal durant l'exposition universelle de 1967, colloque ayant pour thème: le poète et la société.

Mais l'originalité de notre auteur ne tient pas à cela, elle repose à un niveau antérieur à toute philosophie. La première prise de conscience du Breton qu'il est, sera celle de la nature rude qui force l'homme à un combat constant. Cette mer froide et cruelle qu'il aime pourtant, ces rocs qui se dressent dans la contrée, gardant pour eux leur secret.

Ici se pose le problème de définir la forme poétique propre à Guillevic. Pouvons-nous parler de poésie objective, terme que l'on utilise constamment pour les poètes qui ont le souci de dire l'objet? Il faudrait alors ne tenir compte que des caractères intimes de l'objet, en éliminant toute référence subjective. Cela reviendrait à créer un nouvel antagonisme chose-homme que Guillevic a précisément le désir de vouloir éliminer dans une vision globale de leurs rapports afin de les comprendre. Serait-elle alors matérialiste? Jean Rousselot se posait la question en termes plus généraux et voici quelle était sa définition d'une poésie matérialiste:

Entendez: une poésie qui se bornerait à montrer les choses et à les assembler selon les lois d'une perspective purement terrestre, qui refuserait de s'aventurer dans la zone mystérieuse qui les entoure ou nierait l'existence de cette zone dont l'esprit a toujours rongé les bords sans parvenir à les percer autrement que par le songe et l'imagination, et que la science prétend créée par la superstition ou l'illusion?⁵

Selon cette optique, la poésie n'aurait de comparable que ce qu'en peinture nous appelons "nature morte", c'est-à-dire où le peintre a disposé sur la toile les objets dans un certain ordre dynamique et parfois esthétique, sans leur poser quelque question quant à leur existence autre que sensible.

Cependant, Guillevic nous fait connaître sa position contraire dans ce court poème de Terraqué:

Si un jour tu vois
Qu'une pierre te sourit,
Iras-tu le dire?⁶

Il y a communion entre l'objet vivant sa vie de chose et le poète qui en saisit les messages. Son langage doit s'ajuster à celui de la matière, non pas seulement pour l'amplifier ou l'enregistrer, mais pour le déchiffrer et en arriver à l'harmonie:

/.../ un poème est beau qui, dans l'ordre humain, témoigne de la même vérité qu'un arbre, une pierre, un ciel, un lac, un animal, dans l'ordre de la nature.⁷

Le poète n'est pas sans se laisser entraîner par les séductions du bonheur le plus terrestre, le monde matériel émane directement dans son langage. Mais la connaissance du monde qu'a notre société technologique ne peut cependant pas apporter toutes les réponses aux anticipations de l'homme.

La connaissance scientifique de la nature, écrivait André Breton en 1946, ne saurait avoir de prix qu'à la condition que le contact avec la nature par les voies poétiques et, j'oserais dire mythiques, puisse être rétabli.⁸

Il semble donc qu'il ne puisse y avoir place pour une poésie matérialiste qui ne laisserait aucune marge de mystère. La science ne crée-t-elle pas une certaine forme de superstition?

Pourquoi alors avoir choisi l'expression "poésie brute"? Y aurait-il contradiction dans les termes? Selon la définition que donne le dictionnaire de ce mot: "serait brut ce qui est encore tel que la nature l'a fait, qui n'a pas été travaillé par l'homme."⁹ En poésie ce terme semble s'opposer à celui de "pur". C'est d'ailleurs l'opinion d'Alain Bosquet:

La poésie comporte - dans le sens littéraire strict, et non plus dans le sens général - le recours à l'écriture /.../ C'est une matière qui, exploitée sans délai dans une grande exaltation, peut-être ou brute ou pure; le poète n'en veut pas décider sur le moment même: il semblerait simplement que si l'acte de se mettre en mots lui est coutumier, elle a des chances d'être assez pure.¹⁰

Or, Guillaëvic ne se laisse jamais entraîner par le flot de son inspiration. Il ne recourt pas immédiatement à la parole, son approche

tenant avant tout de celle de l'artisan qui respecte son outil et la matière qu'il doit transformer, car les "mots ne se laissent pas faire".¹¹ En cela il se trouve en marge des écoles prônant l'automatisme psychique pur. Il y a cependant chez lui spontanéité, mais il évite de trop dire, réservant à chaque poème des marges de silence. Ainsi ne pouvons-nous parler en ce qui le concerne de jaillissement, de "grande exaltation", quant à la forme. Il n'y aurait que l'exception de ses chansons, où nous sentons clairement le rythme premier, dans lequel les mots se sont fondus. Si la forme, elle, est travaillée pour conserver toute sa pureté dans la simplicité; c'est le fond même du poème que nous pourrions qualifier de "brut". Guillevic est avant tout conscience: conscience que le monde réel existe et qu'il faut à l'homme toucher, coller à la réalité pour se réaliser. Situation aussi réversible; l'homme disant la nature en se définissant lui-même. Cependant sa poésie reste "brute" car elle n'a pas la prétention d'être un aboutissement. Il y a dans son oeuvre l'antériorité de la matière, des éléments de ce monde épais (eau-air-terre), où tout à coup l'homme est apparu, nécessaire mais postérieur à la création de l'univers. Par conséquent ce n'est pas au point de vue esthétique qu'il faudra entendre l'expression "poésie brute", mais au niveau d'une sorte d'éthique. Tout comme nous avons l'antériorité, nous avons la transformation ou l'espoir; l'homme ayant pour mission de transformer le monde. Pour cela, il lui faut avant tout le comprendre et le vivre. Ainsi Guillevic réalise qu'il est entouré d'objets dans leur pureté première, il apprend à les connaître pour sentir plus clairement la relation qui les unit les uns aux autres. L'image n'étant pas un ornement ou un détail, mais un élément essentiel au poème comme la stabilité pour les objets.

Dans une première partie: Guillevic face à ses devanciers, nous verrons comment certains poètes, entre autres Reverdy, les dadaïstes avec Arp, et puis surtout, Francis Ponge et Jean Follain, apportèrent beaucoup à ce courant de pensée face à la préhension et à l'expression du réel. Dans la seconde partie, nous confronterons Guillevic à lui-même, surtout aux paysages qui semblent avoir marqué son enfance, et aux grandes découvertes qui l'amènèrent à l'écriture. Enfin, dans ce qui sera la partie

principale de ce travail, nous poserons Guillevic face à son oeuvre. La démarche à suivre sera de voir comment, dès le premier recueil de poèmes, Terraqué (1942), il y a déjà contenu là toute l'essence de l'oeuvre à venir. Par la suite, les thèmes ne seront que repris, élaborés, suivant aussi les circonstances historiques que traversera Guillevic "citoyen". Comment parvient-il, lentement mais progressivement, à vaincre la peur qu'il a de ce monde hanté de monstres obsédants? Nous verrons que sa production suit deux cycles bien déterminés puisqu'il y a entre eux ce silence de 1954 à 1961.

Quand le poète revient au vers libre, il aura tenté l'expérience du sonnet... Cette fois son approche sera beaucoup moins "religieuse", d'une sagesse presque sereine. Or, cette démarche vers la saisie du monde entraîne Guillevic, tout d'abord d'une façon inconsciente, puis lucide, vers l'abstraction. Son monde ne sera plus la région de Carnac, mais l'universel, par les formes géométriques mêmes. Serait-ce la perfection de la chose qui aurait atteint la sphère de sa matérialité, se suffisant à elle-même?

Nous avons là une position unique dans l'histoire de la poésie française; celle des images et d'une langue contrôlées au moment du délire verbal du surréalisme. Mais encore, dans ce contrôle raisonné de son mode d'expression, Guillevic laisse le monde extérieur libre dans sa fusion brute; c'est à l'homme qu'il appartient de prendre pied, de savoir la lueur du message afin d'y vivre. Homme et monde existent, mais seule l'intelligence humaine peut se frayer un passage dans la forêt de symboles. Elle seule peut se glisser sous la couche protectrice de la matière: sous l'écorce de l'arbre, sous la peau de l'animal où circule un sang chaud, dans le mur de briques rouges et même dans la marée montante.

PREMIERE PARTIE

GUILLEVIC FACE A SES DEVANCIERS

Si créer est le propre de l'homme, cette puissance lui fut conférée par la nature en vue de satisfaire des plans inscrits dans le déterminisme. Mais dans son entourage, le poète est seul, isolé non seulement au milieu des humains mais des créatures. Il se recueille et se laisse imprégner gravement par les mystères des choses, au-delà de sa souffrance et de son plaisir, dans un certain culte de la fécondité poétique. Influencé par le règne des objets, il l'est aussi par le message amorcé que ses prédécesseurs lui ont laissé. Voyons où nous pourrions situer Guillevic par rapport à ce premier devancier qu'est Reverdy.

La poésie n'est pas dans les choses - à la manière où la couleur et l'odeur sont dans la rose et en émanent - elle est dans l'homme, uniquement, et c'est lui qui en charge les choses, et s'en servant pour s'exprimer. Elle est un besoin et une faculté, une nécessité de la condition de l'homme - l'une des plus déterminantes de son destin. Elle est une propriété de sentir et un mode de penser.¹

Ainsi s'exprimait Reverdy au sujet de son art. Pour lui la poésie est conséquence d'un malaise ressenti par certains êtres à un degré infiniment plus aigu que pour les autres êtres, au contact du réel, de l'"immalléable réel":

/../une tentative de réduire ce réel à quelque chose de ductile, de souple que l'on puisse former, transformer et étreindre à sa guise.²

Sans doute retrouvons-nous ici l'amour de la nature que, pour ainsi dire, Reverdy éprouve par le sang, étant issu d'une famille de sculpteurs qui travaillaient le bois et la pierre, afin de les rendre dignes de servir au culte dans les églises. Le réel est une matière certes quantitative mais surtout d'ordre qualitatif. L'aventure de l'homme consistant à pénétrer la matière qui séjourne toujours à la limite de ses sens; en saisir l'aura, telle serait la mission du poète.

Baudelaire n'a pressenti les rapports étroits, co-existant entre l'art et la poésie qu'en fréquentant l'atelier de Delacroix, comme Reverdy l'a compris, sans doute, en découvrant en Picasso et en Braque un souci constant de "dégager la vraie substance des choses".³

Là se situe tout le drame de Reverdy comme celui de Guillevic d'ailleurs, soit d'affirmer la supériorité de la conscience de l'homme sur les choses. Contact douloureux s'il en est, le poète doit saisir le "sens magnétique des choses", se dressant comme le révélateur du monde tangible. Cependant entre cette volonté de dire, et l'objet, s'élève le chaos émotif qu'il faut franchir. Or, toujours dans le contact avec le réel, une percée se révèle à l'impatience du "voyant":

Il y a une très grande différence entre le rêve
du mur qui barre la route et le rêve du labyrinthe
où se présente toujours une fissure: la fissure
est le début du rêve labyrin. La fissure est étroite,
mais le rêveur s'y glisse. On peut même dire que dans
le rêve toute fissure est une séduction de glissement.⁴

Ainsi, la nature ne se laisse pas saisir immédiatement, car il y a chez elle une impuissance fondamentale, n'ayant pas le souci du message. Mais vierge, elle se prête aux interprétations du poète. "La nature n'est ni belle ni laide, ni triste ni gaie - mais ce que nous y mettons par ricochet."⁵

Reverdy ne se contente pas de la nature telle que vue, sinon comment comblerait-elle son besoin de contemplation? Dès qu'il la dit ou qu'il cherche à l'imiter, le poète interprète; soit qu'il nie, corrige, ou critique la nature. C'est par les mots seuls que se manifeste le don de la parole, que la communication s'établit. Pour Reverdy:

Il n'y a pas de mots plus poétiques que d'autres.
Car la poésie n'est pas plus dans les mots que dans
le coucher du soleil ou l'épanouissement splendide de
l'aurore - pas plus dans la tristesse que dans la joie.
Elle est dans ce que deviennent les mots atteignant
l'âme humaine, /.../ elle est dans cette transmutation
opérée sur les choses par la vertu des mots et les
réactions qu'ils ont les uns sur les autres dans leur
arrangement ⁶ se répercutant dans l'esprit et sur la
sensibilité.

La poésie s'enracinant dans le destin même de l'homme, élimine ainsi toute gratuité. Elle fait appel à l'ascèse et au dépouillement. Nous verrons que chez Guillevic, elle introduit la notion de "sacré". Elle relie le poète à la vie et lui confère l'éternité. Le poème devenant lui-même cet objet qui dure comme signe envoyé vers le reste des hommes. Mallarmé avait

anticipé cette mission supratemporelle du poète qui doit:

/.../ travailler avec mystère en vue de plus tard
ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux
vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour
n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient
de savoir qu'ils n'ont pas lieu.⁷

Vouloir arracher l'homme et les choses au temps qui dévore.

A partir de son désir de restituer les contours mystérieux du monde, Tristan Tzara ajoute un élément nouveau à la conception de la poésie laissée par Reverdy. C'est ainsi qu'il écrit au sujet du Voleur de Talan:

Reverdy oppose à l'art pour l'art: l'art pour la vie. Nous y opposons l'art pour la diversité cosmique, pour la totalité, pour l'universel et voulons voir, innée dans celle-ci, la vie lente qui existe et dort même dans ce que d'habitude on nomme la mort.⁸

Le "cosmique" devenant la condition nécessaire à toute vie. Chaque objet, être ou constituant d'univers, selon le double principe cosmique, a une importance égale. Cependant c'est le rôle de l'homme qu'il faut accentuer, lui seul ayant pouvoir d'ordonner. Dans leur grand travail de démystification, d'abolition de toute utilité, les dadaïstes abandonnent encore tout système, toute logique. Ils en reviennent à la simplicité active.

L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée.⁹

Non seulement veulent-ils - ces inspirés - permettre à chaque homme de laisser un objet d'art qui sera changeant selon le hasard du moment, mais dans leur quête cosmique, ils sentent clairement la relation entre l'humain et l'au-delà: recréer le rituel, comme l'avait annoncé Mallarmé. Leurs recherches sur l'art premier les entraînent à étudier l'art nègre.

L'art dans l'enfance du temps fut prière. Bois et pierre furent vérité. Dans l'homme je vois la lune, les plantes, le noir, le métal, l'étoile, le poisson. Que les éléments cosmiques glissent symétriquement.¹⁰

Il semble bien que la poésie ne soit pas née comme plaisir, mais comme outil. Ainsi en va-t-il pour l'art, son histoire ne serait faite que de changements de destination. Les plus belles gravures dans les grottes préhistoriques souvent sont dissimulées dans les endroits les plus difficiles à atteindre, dans ces lieux retirés où étaient célébrées les cérémonies secrètes ou religieuses, par exemple celles pour implorer la bonté des dieux avant la chasse,

De même que cet art préhistorique, il n'est pas sûr du tout que la poésie soit née, de par le monde, en tant que poésie /.../ le premier caractère commun de ces types les plus archaïques de "poésie", c'est d'avoir une finalité nettement définie, non esthétique/.../11

Importance donc, dans l'architecture du poème, de bien évaluer le poids des images et de les ranger selon leur densité, sans rien cependant leur subordonner. Savoir recopier les traces du message partout, dans l'objet le plus simple, des cristaux aux coquillages, en passant par les nuages.

D'entre les dadaïstes, nous retiendrons particulièrement les théories de Hans Arp. C'est avec lui qu'est amenée la notion d'art concret. Comme son mode d'expression le plus connu est la sculpture et la peinture (nous avons encore une idée lointaine de ses poèmes), il y a référence directe mais d'un autre ordre. Cependant, ce qui paraît essentiel pour comprendre la production de Guillevic, c'est l'approche même de la matière que nous présente Arp. Ainsi les formes qu'il sculpte, semblent vouloir se mettre au diapason de la nature, rivaliser en quelque sorte avec elle. Elles tendent à se confondre avec la pureté anonyme des objets polis par le vent ou la mer. C'est pourquoi les formes qu'il expose sont presque toujours arrondies, comme habitées et habituées au temps. Toutes remplies de sensualité, elles attirent l'oeil et le retiennent. Il semble que pour lui la sphère soit la forme idéale que puisse prendre l'objet.

Toute chose naturelle garde sa clarté d'organisation cadrée, tirée par des relations qui se groupent comme la famille des lumières lunaires, centre de roue qui tournerait à l'infini, la sphère, elle, noue sa liberté, son existence dernière, absolue, à des lois innombrables, constructives.

Ma soeur, racine, fleur, pierre.¹²

Le but ici n'étant pas de copier la nature, il reste à la créer sans "abstraction", comme l'arbre qui produit le fruit. Guillevic, pour sa part dans un recueil qu'il a fort justement intitulé Sphère, dit:

/.../ Et j'ai tout enfermé
 Dans la sphère qui dure,¹³/

Il y a donc rapprochement intime entre l'art concret de Arp et la poésie brute de Guillevic. Arp utilisant certes des matériaux bruts dans le sens littéral du terme, c'est-à-dire dans une voie bien différente du cubisme par exemple; il laisse son imagination voguer librement vers les rives les plus matérielles de notre cosmos. Les objets les plus inusités viennent composer ses reliefs. Ses découpages et ses collages, selon une technique cependant rigoureuse et appliquée avec attention, manifestent une grande pureté formelle, tout en se mariant pour ainsi dire aux réalités organiques d'où ils sont issus. Or Guillevic, son mode d'expression ne lui permettant pas une aussi grande liberté, ne joue pas sur les mots. Ils les prend pour ce qu'ils sont, simples et rudes; la réalité qu'ils doivent dire l'étant aussi, il "concasse les mots comme un casseur jusqu'à ne plus avoir dans la main qu'une poignée de saississants et insolites silex."¹⁴

Ces deux artistes se rejoignent dans la préoccupation qu'ils ont chacun de ramener l'art à ce qu'il a d'élémentaire, de naturel: sortir de la mélancolie vague pour déboucher sur une forme dépouillée à l'extrême, mais combien riche en allusions. Il y a stylisation similaire dans ce qui a trait à la sensualité et à l'érotisme des grandes forces en conflit, afin de vaincre le dessèchement des géomètres de la forme ou du vers, sans jamais cependant tomber dans la facilité ou la fausse pureté.

Par contre il y a chez Guillevic transposition du réel dans le poème, tandis que pour Arp, l'objet brut sert parfois directement à la création du tableau ou de la sculpture. Notre poète utilise toujours une langue allégorique qui se représente elle-même dans les choses. C'est pourquoi, si sa poésie tient de l'art concret, il faut bien la distinguer de la poésie concrète où la langue devient la matière même du poème, ses fonctions représentatives n'étant plus dominantes. Le texte ne tire plus sa signification du sens des mots, mais de leur disposition naît un "méta-

texte". On voulait ainsi dépasser les problèmes suscités par l'insignifiance réelle des mots dans la poésie traditionnelle.

La poésie jusqu'alors a été fondée sur la langue allégorique et sur les associations d'idées qu'elle provoque, bref sur la loi pavlovienne des réflexes conditionnés; /.../ la langue est un ensemble de lieux communs et le jeu du poète consiste à faire naître à l'aide d'une image un sentiment ou une idée presque toujours étrangers à cette image.¹⁵

D'où l'importance pour les adeptes de cette école littéraire, de libérer la langue de son sémantisme, ce qui leur permet d'éviter ainsi de créer un poème sur quelque chose d'autre. Le problème de la communication se trouvant résolu:

Le poète n'est plus l'inspiré, il est le constructeur: pour lui l'esthétique rejoint la technique. Il passe ainsi de la langue organisée et sociale à un ensemble de signes qui n'indiquent plus des pulsations, mais qui est désormais une réalité par soi-même, car c'est "en tant que fonction de l'être que les signes transmettent de l'étant". (Max Bense)¹⁶

Novalis avait déjà, vers la fin du XVIIIe siècle, soulevé le problème de la langue dont le propre "est justement de ne se préoccuper que d'elle-même."¹⁷ Il la comparait aux formules mathématiques qui constituent un monde par elles-mêmes. C'est peut-être à partir du moment où il réalise que l'univers échappe à toute description que Guillevic se tourne vers les formes géométriques et l'abstraction. Cela lui permet d'établir un compromis entre l'univers externe et l'univers interne de la chose. Mais sa poésie conservera toujours son caractère social puisqu'il ne réduira jamais les mots au rang de graphismes ou de signes, leur rôle, selon lui, étant de dire.

Il serait sans doute fort intéressant de poursuivre notre nomenclature des poètes qui furent touchés par le magnétisme des choses. Mais la rigueur de cet exercice nous oblige à limiter notre champ d'observation à quelques représentants. C'est pourquoi nous avons choisi deux oeuvres précédant de peu la production de Guillevic et se situant dans la même ligne de pensée. Il s'agit des oeuvres de Francis Ponge et de Jean Follain. Nous pourrions encore illustrer leurs recherches verbales communes par quelques

réflexions de Brice Parain sur la valeur du mot.

Nous ne pouvons penser le problème de l'homme dans la nature qui l'entoure, sans avoir en tête ce chapitre des Pensées de Blaise Pascal sur la "Disproportion de l'Homme". Car toutes les questions et réponses que notre raison cherche à nous imposer, resteront vaines dans leur abstraction même... Ne sommes-nous pas condamnés à ne rien saisir dans l'harmonie du cosmos, sinon "quelque apparence du milieu des choses, dans un désespoir éternel de connaître ni leur principe ni leur fin."¹⁸ Il y a en tout homme, entre le silence de sa vie animale et sa mort, certains moments de sensibilité. Pourtant ils ne sont pas encore la parole poétique, mais ils séjournent à la limite de nos désirs, de nos angoisses; le poète éprouvera donc une certaine angoisse, car il faut nommer.

Mal nommer un objet, ce n'est pas seulement commettre une erreur de langage, facile à réparer et n'affectant que la surface du monde. /.../ C'est affecter l'univers tout entier d'une déviation peut-être infiniment petite, mais dont les conséquences se révéleront, un jour, lointain peut-être immenses.¹⁹

Chez Ponge et Follain nous retrouvons cette identique aspiration à redéfinir les rapports entre l'homme et les choses. Tous deux, comme Guillevic, eurent l'intuition de la "cohabitation silencieuse" de l'homme et de son univers sensible. Sorte de démiurges, ils veulent recréer la sensibilité première de la matière, c'est pourquoi ils tournent leurs regards vers les objets les plus simples, vers le quotidien, vers l'habituel qui souvent devient l'insignifiant. Cependant, si l'approche de Ponge ou de Follain semble optimiste, du moins à première vue, nous ne retrouvons pas cette sérénité chez Guillevic pour qui chasser la peur constitue le premier devoir. Leur position est d'autant plus remarquable que l'homme est constamment aveuglé par le jeu de ses passions, même les plus nobles.

Rien n'est plus qu'interprétation du réel par les personnages d'un drame dont ils ignorent l'origine et dont ils ne peuvent prévoir, et dont ils ne peuvent seulement pressentir, le dénouement à travers leurs passions.²⁰

Si l'homme a la tâche de dire l'univers, en revanche celle-ci le transforme dans sa longue patience, d'où l'importance de tenir compte des

jugements de valeur afin de connaître le degré de polarisation du milieu.

Pour Francis Ponge, l'homme a reçu le mandat de traverser la nature; cette nature se trouvant aussi bien en nous qu'en dehors de nous, elle est toujours le terme premier de la poésie. Chaque poème écrit est à la fois le premier et le dernier, en une sorte d'imprévision. Jamais les choses ne se déprennent de leur parti-pris, une contemplation active s'impose afin de tout transformer en instruments. L'impression majeure qui se dégage de la lecture du Parti-pris des choses, serait que nous ne savons plus clairement où s'arrête le mot et où commence la réalité. L'objet est-il resté lui-même, ou a-t-il "lâché" son existence dans le mot? Une telle oeuvre ne permet pas l'évasion du lecteur, c'est pourquoi nous affirmons avec Jean-Paul Sartre que l'oeuvre de Ponge "est un panthéisme arrêté à temps".²¹

Selon ce qui nous est suggéré, il nous faut circonvenir notre règne.

Chaque homme peut toucher en chair et en os tous les possibles de ce monde dans son jardin. Point de conception: tout existe; ou plutôt, comme au paradis, toute la conception existe.²²

Cette conception de monde réduit à la dimension d'un jardin, nous montre assez le matérialisme primaire et presque naïf de l'auteur: position scientifique certes, mais avant tout intimiste, où l'homme devient directement objet de l'univers, même le plus restreint. Nous n'avons qu'à considérer les titres que Ponge a choisis pour ses poèmes, toujours ce sont des objets dont la fréquentation quotidienne nous fait oublier la présence: "Pluie" - "Les mûres" - "Le cageot" - "La bougie" - "La cigarette" - "L'orange" - "L'huître" - "Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard" - "Le pain" - "Le feu" - "Le papillon" - "Le cycle des saisons" - "La mousse" - "L'eau"...

L'objet devant la pensée, "le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d'objet."²³ L'être de chaque chose apparaît comme projet en devenir par l'effort que le poète y ajoute de l'exprimer. Cette position semble antérieure à celle de Sartre pour qui:

L'homme /.../ est d'abord ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. L'homme est d'abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pourriture, ou un chou-fleur, rien n'existe préalablement à ce projet.²⁴

Position angoissante parce que trop existentielle. En effet, sur la destinée de l'homme repose celle de l'univers entier. Il y a un engagement en pleine liberté et dans la responsabilité. L'homme devient la passion suprême, celle qui communique la vraie vie parce que lui seul peut façonner son devenir. Ponge semble nier ce rôle prédominant de l'humanité. Toute cette mystique de l'homme n'est, selon lui, qu'une erreur ou une déformation inconsciente. Car, alors que l'homme croit envahir les choses, ce sont elles qui l'envahissent. Si Ponge donne crédit à l'homme qui accepte cet envahissement, il lui reproche ainsi qu'aux animaux leur mobilité ou disponibilité. Aussi écrit-il dans son poème intitulé "De la nature morte et de Chardin":

Voilà aussi pourquoi la moindre nature morte est un paysage métaphysique. Peut-être tout vient-il de ce que l'homme, comme tous les individus du règne animal, est en quelque façon en trop dans la nature: une sorte de vagabond, qui, le temps de sa vie, cherche le lieu de son repos enfin: de sa mort.²⁵

C'est pourquoi les êtres parmi les moins "vagabonds", les escargots, parviennent à s'identifier si intimement à leur milieu, à s'y satisfaire. Ils mangent de la terre, ils la traversent, et sont même à leur tour traversés par elle.

Seul évidemment l'escargot est bien seul. Il n'a pas beaucoup d'amis. Mais il n'en a pas besoin pour son bonheur. Il colle si bien à la nature, il en jouit si parfaitement de si près /.../²⁶

Il y a chez Ponge une ambition de vouloir replacer tous les règnes dans un ordre parfait, de composer une cosmogonie où chaque être monte vers l'expression, selon une gradation déterminée, selon aussi la sécheresse, la générosité et la disponibilité de son projet. C'est pourquoi, si le mode propre de l'homme est "la parole et la morale. L'humanisme"²⁷, celui des autres êtres que notre éducation empiriste nous a toujours présentés

comme inférieurs, pourra nous surprendre beaucoup.

Le végétal est une analyse en acte, une dialectique originale de l'espace. Progression par divisions de l'acte précédent. L'expression des animaux est orale, ou mimée par gestes qui s'effacent les uns les autres. L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes.²⁸

Supériorité des végétaux sur la vie animale qui, pour se dire, doit crier son insatisfaction de ne jamais "coller à la nature". Derrière cette trame sonore faite des mugissements douloureux du bétail même humain, la feuille sait attendre puisqu'elle connaît sa durée. Elle s'est faite dans la permanence de son message écrit à jamais.

Nous retrouvons dans l'oeuvre de Guillevic cette tension dans le "dire". Ainsi, dans sa démarche pour se rapprocher de l'homme, le chien devient-il enragé et sauvage, il cherche à mordre et à déchirer la main qui voulait le caresser ou le nourrir. Il y a aussi chez l'homme une violence qui, cette fois, s'approche beaucoup du sadisme: l'enfant serrant le cou du pigeon jusqu'à le rompre pour sentir la vie battre, ou ce désir constant d'écorcher l'animal pour se glisser sous la peau et goûter le bonheur du contact avec la chair encore chaude. Même thématique pourrions-nous dire pour les deux poètes. Cependant chez Francis Ponge, la poésie objective existe; le poète se confinant à son rôle d'observateur, éliminant ainsi toute vengeance entre l'homme et le monde matériel. Le langage alors ne devient qu'un instrument pour enregistrer et amplifier les cris désespérés de l'animal ou de l'homme. Non pas supériorité de conscience mais bien une sorte de désengagement du poète qui reste à l'écart.

Ponge considère que "l'homme est l'avenir de l'homme".²⁹ Mais pour Guillevic, l'homme est l'avenir du monde. Il est seul à pouvoir rendre l'univers compatible avec sa pensée. Nous verrons comment cette optique concorde bien avec les idées politiques de Guillevic; comment il a su marier son attitude marxiste à celle du poète.

S'il y a chez Ponge un refus dans l'isolement du langage, tout se passe dans son oeuvre comme si l'homme n'avait qu'à faire des "énoncés" dans une sémantique purement matérialiste. Ainsi avons-nous toujours une hésitation entre le mot devenu objet et l'objet devenu mot. Lequel prendra

le pas sur l'autre? Sur toute réalité venant se greffer l'ossature de la parole, tout devenant parole, isolée dans l'absolu de son énoncé.

Pourtant cette forme d'échec, déjà au moment du Parti-pris des choses, Francis Ponge l'avait anticipée. C'est ainsi que dans la dernière observation de ce recueil, il réfléchit sur la destinée des signes.

Je n'en dirai pas plus, car cette idée d'une disparition de signes me donne à réfléchir sur les défauts d'un style qui appuie trop sur les mots.

Trop heureux seulement d'avoir pour ces débuts su choisir le galet: car un homme d'esprit ne pourra que sourire, mais sans doute il sera touché, quand mes critiques diront: "Ayant entrepris d'écrire une description de la pierre, il s'empêtra".³⁰

Si nous passons à Jean Follain, c'est que loin de décrire, il cherche à peindre un ensemble. Quand il regarde un objet, il ne le voit pas simplement dans ses rapports avec le monde matériel mais, comme Guillevic, il le personnalise, il lui fait éprouver des joies et des craintes. En cela son approche du réel nous intéressera.

Pour Follain la chose est ~~en~~ retrait, non pas telle une bête traquée, mais comme un sphinx noble qui se refuse. Le poète, pour en connaître les secrets, doit recréer toute une atmosphère nouvelle. Le rapprochement n'aura lieu qu'au niveau de la sympathie. Alors seulement pourrons-nous évaluer les gestes de la chose pour les comparer à ceux de l'homme; c'est ainsi que le geste le plus banal comme le plus grand, dans le cycle quotidien, conserve sa valeur de tension, il s'insère, silencieux, dans une humanité qui serait condamnée sans le passage du poète. Bachelard affirmait que "toute connaissance de l'intimité des choses est immédiatement un poème".³¹ Elle seule permet de voir l'envers des choses.

Vrai prophète du dire, Follain se recueille pour se laisser envahir par l'inconnu. Il en fait l'essence de notre destinée. Il importe donc de susciter un climat d'intimité entre l'homme et la chose afin de vaincre le mutisme de cette dernière. Le poète dispose de son imagination, et toute image est en quelque sorte un voile levé sur le mystère des substances. Il ne s'agit en somme que de trouver une valeur constante au geste de l'homme et à l'état statique de l'objet. Dans un poème publié à l'époque du premier recueil de Guillevic, nous retrouvons le souci d'observation

de Follain. La durée est ce qui existe pour la matière, le geste se situe dans le temps.

Dans une quincaillerie de détail en province
des hommes vont choisir
des vis et des écrous
et leurs cheveux sont gris et leurs cheveux sont roux
ou roidis ou rebelles.
La large boutique s'emplit d'un air bleuté
dans son odeur de fer
de jeunes femmes laissent fuir
leur parfum corporel.
Il suffit de toucher verrous et croix de grilles
qu'on vend là virginales
pour sentir le poids du monde inéluctable.
Ainsi la quincaillerie vogue vers l'éternel
et vend à satiété
les grands clous qui fulgurent.³²

Ainsi le rôle de l'homme serait de "sentir le poids du monde inéluctable" afin de "voguer vers l'éternel". Cependant Follain, à la différence de Guillevic, semble beaucoup plus amoureux de l'image, son monde est teinté de mille couleurs. Peut-être cela s'expliquerait par le fait que Follain est né à Canisy, dans ce pays normand reconnu pour son climat tempéré et surtout ^{Pour} sa verdure. Mais il évite toujours de se complaire dans un certain exotisme régional; la poésie intimiste est maintenant d'une époque révolue. S'il prête aux hommes des intentions, il en prête aussi à la matière; parfois ses poèmes ont le ton d'une trop grande confiance, ce dont Guillevic se méfierait toujours afin de ne pas tomber dans un romantisme mineur. Notons ces vers du poème "Danger au village" où la terre se trouve plus que personifiée:

O vieille terre qui ne peut parler haut
quand le rôdeur allume le foin pâle
terre qui ne peut crier
quand l'enfant blanc
goûte à la pousse de ciguë!³³

Plus que Guillevic, Follain conservera cette préoccupation de rendre sa poésie accessible aux masses. Mais le poète puise souvent son inspiration dans la nostalgie: nostalgie d'une enfance en allée trop vite, nostalgie surtout d'un monde où le modernisme et l'évolution rapide sont venus compromettre à jamais les rapports entre l'homme et les choses.

C'est pourquoi les critiques se plaisent à citer cette phrase de Jean Follain: "Réapprendre, refaire la découverte du monde, retrouver la beauté nue de chaque chose et ce rapport des simples outils avec le bras tendu ou levé de l'artisan."³⁴

Tous les deux manifestent leur attachement pour ce qui a une certaine usure, il en va de même pour les mots. Ils n'utilisent que très rarement des mots créés afin de désigner les objets de la technologie contemporaine. Ils préfèrent se limiter à un monde où l'homme a déjà vécu, cela même si: "quelques fois, la machine elle-même n'est pas si laide, si étrangère. Il arrive qu'elle demeure comme imprégnée organiquement de son immédiate paternité humaine."³⁵ Guillevic n'emploie qu'une seule fois le mot "tracteur" dans toute son oeuvre.

Le ronron du tracteur
Accompagne en silence
Le silence des champs./.../³⁶

Et même là, cet élément nouveau dans le paysage se trouve presque camouflé dans le silence de la nature.

Nos poètes seront l'un et l'autre touchés par les problèmes sociaux. Aussi, dans cette veine, écriront-ils des poèmes comparables à ceux qui animaient l'esprit de l'Ecole de Rochefort. Mais Guillevic, tenant sans doute trop à sa liberté en tant que poète, restera en marge de ce cénacle de la poésie sociale. Laconiquement dans sa correspondance, il fait le point.

Pas de rapports avec la dite "école".
Comme certains de ses membres. Publié
(en 1942 je crois) la suite de poèmes
"Ensemble" (de Terraqué) dans les cahiers
de l'Ecole. C'est tout.³⁷

D'ailleurs la partie dite "engagée" de sa poésie, même si elle représente une portion importante de son oeuvre, constitue presque une oeuvre à part: la thématique générale s'accordant parfois assez mal avec les événements historiques qu'il lui fait mettre en évidence.

Le matérialisme de Guillevic est conséquent à lui-même quand il débouche dans l'action. Refaire le monde social est le premier pas vers ce que Ponge appelle la "rédemption des choses". Mais tout ce que la poésie de Guillevic contient de pouvoirs

magiques ne trouve guère à s'employer dans une
poésie militante.³⁸

S'il participe à l'élaboration du grand poème commun, au moment de la guerre, avec des poètes tels que René Char, P. Emmanuel, P. Seghers, Eluard et Aragon, pour ne nommer que ceux-là, il en reviendra toujours à sa manière personnelle.

DEUXIEME PARTIE

GUILLEVIC FACE A LUI-MEME

Nous n'aurons pas ici la prétention de tracer une biographie exacte de Guillevic. Tout au plus rappellerons-nous quelques événements et paysages qui semblent l'avoir marqué profondément dans son appréhension du réel. Guillevic naît en 1907 à Carnac dans le Morbihan, au coeur même du pays breton habité jadis par une civilisation de "dresseurs de pierres". C'est dans cette région qu'il passa sa première enfance, à l'exception d'un séjour de trois années à Jeumont, sur la frontière belge. Il y a donc eu au départ contact avec un passé mystérieux: les menhirs, manifestations supranaturelles, semblent défier à jamais le temps, les vents, et les pluies venues de la mer toujours présente avec ses redoutables marées. Entre les divers éléments il y a lutte et à la fois respect, mais tout s'achève dans la mer qui est l'état antérieur:

Mer au bord du néant
 Qui se mêle au néant,
 Pour mieux savoir le ciel,
 Les plages, les rochers,
 Pour mieux les recevoir.¹

De ce pays nu, percé de granit, Guillevic aura conservé le sens de la cohabitation directe avec la matière. Partout dans son oeuvre nous retrouvons le respect du geste ancestral de l'artisan qui empoigne l'outil, ce qui ajoute un caractère presque religieux à son approche du meuble ou de l'ustensile fabriqués par les mains de l'homme. Cependant comme chez ce peuple laborieux, économe de gestes et de paroles, il n'y aura chez Guillevic que bien rarement exubérance, si ce n'est celle de certaines chansons.

Renan disait de la Bretagne que: "la joie même y est un peu triste".² Mais cette tristesse s'explique par la présence de la pauvreté qui se profile constamment avec celle de la mort.

Il y avait de pauvres maisons
 Et de pauvres gens.
 Le temps
 Pouvait n'être pas
 Celui des vivants.³

Et encore cet autre poème de Carnac:

Beaucoup d'hommes sont venus,
Sont restés. Terre d'ossements
Poussières d'ossements.

Il y avait donc
L'appel de Carnac.⁴

Guillevic nous apprend que dès son jeune âge, il se sentait appelé par sa mission de poète même s'il en anticipait déjà les tourments, car: "parfois un enfant pleure / Vers l'avenir."⁵ Pourtant il savait aussi que ce don, rien ne pourrait l'empêcher de se manifester.

/.../ Et en soi une force
Plus forte que le vent,
Pour plus tard et pour maintenant,
Contre tout ce qu'il faudrait,
Certainement.⁶

Mais revenons aux influences directes. Aux souvenirs de cette contrée "habitée", vient se greffer la double image de la religion et de l'éducation stricte que reçoit le jeune garçon. L'image de la mère semble beaucoup plus obsédante que celle du père qui, de par ses fonctions, était souvent appelé à l'extérieur du foyer. Toujours la mère nous apparaît sévère, sinon menaçante. Il est intéressant de noter que chaque fois qu'il utilise le terme "mère", Guillevic l'encadre d'images humides, suintantes, comme celles de la pourriture des marais.

Peut-être que la tourbe est montée des marais
Pour venir lanciner, suinter dans le silence
Et nous suivre partout
Comme une mère incestueuse.⁷

Ou bien cette autre figuration de la "mère aux larmes brûlantes" qui chasse l'homme de sa "chambre de muqueuses".⁸ Elle est celle qui domine l'enfant, celle qui se dresse "droite sur ses hanches / Dans sa maison blanche".⁹ Et, parce qu'il ne sait pas encore lire, certains gestes lui paraissent insignifiants.

C'était en un temps
Où le journal était un carré blanc
Tenu par la mère au-dessus du seuil
Où jouait l'enfant /.../¹⁰

La présence du père n'est pas des plus réconfortante: "C'était difficile / De manger assis à côté du père."¹¹

Devant la menace constante des éléments naturels, le peuple breton s'est abrité sous le manteau d'une foi où circulent librement toutes les imageries populaires; l'église devenant un refuge contre la peur.

Eglise de Carnac
 Qui est comme un rocher
 Que l'on aurait creusé
 Et meublé de façon
 A n'y avoir plus peur.¹²

Guillevic restera religieux durant toute sa jeunesse mais, parvenu à l'âge adulte, c'est le souvenir d'une mère "bigotte", de la crainte, des effusions et des tremblements face au péché et à l'inquiétant châtement qui lui fait renoncer à la foi. Il nous fait ici part de son besoin de se libérer, d'assumer sa propre destinée d'homme.

J'ai été très croyant, très pieux jusqu'à l'âge d'homme. C'est le "social" qui m'a poussé à rejeter la religion; je n'ai pas perdu la foi, j'ai voulu ne plus croire. Pascal m'y a aidé!¹³

Mais son vocabulaire restera entaché d'expressions qui sont celles des cérémonies religieuses comme l'"oraison", la "prière", le "démon", et surtout cette sorte de honte constante d'éprouver sur lui "le toucher de l'ange".¹⁴

/.../ Mais racler sans honte
 Et sans trop d'horreur
 Est un acte, aussi,
 Qui vaut bien vos nuits
 Sous les yeux des anges.¹⁵

Et s'adressant à l'immensité de la mer, il la met en corrélation avec le mystère d'un être qui transcende tout.

Tu es pour quelque chose
 Dans la notion de Dieu, /.../¹⁶

Cependant, à son abandon de la foi coïncident les grandes étapes de la vie de Guillevic qui l'amènent à croire plutôt en l'humain. A dix-neuf ans, il devient surnuméraire à l'Enregistrement et passe ensuite à l'Administration centrale. Il lui fallait assurer sa subsistance, comme beaucoup de poètes; c'est par la voie du fonctionnarisme qu'il le fera. Il y a là un premier élément qui nous amène à mieux comprendre les vers de Guillevic,

cette rigidité, cette minutie et cette économie de mots. Voyons ce qu'il en dit:

La poésie ne nourrissant pas son homme, il faut bien gagner sa vie autrement. A mon avis, le mieux est de faire quelque chose de très différent, pour respecter "sa plume", ne pas la galvauder dans l'infra ou la paralittérature. La bohème est de plus en plus un esclavage et contraint précisément à prostituer sa plume. Et puis, faire autre chose apporte, enrichit. Pour ce qui est de moi, mes fonctions administratives m'ont appris à connaître le monde réel, celui de l'argent, des affaires, du pouvoir et l'attitude des hommes dans ce monde; d'autre part, la pratique du droit et du langage juridique a influencé mon écriture dans le sens de la rigueur, du dépouillement, de la netteté, de la précision.¹⁷

De par ses fonctions notre poète doit venir à Paris où il prend contact avec la vie intellectuelle de la capitale, et surtout avec la montée du marxisme. Ainsi, c'est vers 1937 qu'il lit pour la première fois Karl Marx. Cette lecture l'aidera à "lutter contre les séquelles de spiritualisme, d'idéalisme (rôle "démystifiant")."¹⁸ Cependant nous aurions bien tort de limiter Guillevic au Parti communiste clandestin auquel il adhère en 1943; jamais cet engagement selon son affirmation n'a posé de problèmes quant à son "mode d'expression".

Je veux dire que je me suis toujours exprimé librement (à l'égard de l'extérieur) déterminé que je suis, car si j'écris comme j'écris, c'est que je ne puis écrire autrement. Donc, j'écris à ma façon ou je me tais.¹⁹

Même s'il dit ne pouvoir échapper à l'"individualisme formel," nous savons qu'il se laissera entraîner dans le courant de la poésie nationale et du vers régulier, à la suite des directives d'Aragon. Si les grands événements de l'histoire qui tiennent la manchette des journaux (guerre d'Espagne, occupation allemande, indépendance politique de la Grèce, ségrégation raciale aux Etats-Unis, guerre de Corée) soulèvent son âme de militant, il saura en faire mention mais à l'intérieur d'un recueil, qui lui, conservera l'approche guillevicienne de la matière brute.

Nous avons dit que Guillevic commence à écrire à une époque où le surréalisme faisait encore beaucoup d'adeptes en France. Sans doute les surréalistes avaient-ils libéré l'imagination et fait du poème une "débâ-

cle de l'intellect," mais Guillevic est alors trop retiré dans son art pour se laisser convaincre. Son poème a un rôle bien précis à remplir, il doit se faire porteur d'une réalité qui aidera à faire s'évanouir la peur. Il lui faut dominer son mode d'expression, aussi rabote-t-il ses vers, il les réduit jusqu'à ne plus conserver que quelques mots qui seront l'armature du poème et le poème lui-même. Guillevic n'ignore pas ce qu'il va écrire, il n'y a pas chez lui, comme le proposait Aragon, de renoncement de l'auteur devant la poussée du poème.

L'homme qui tient la plume ignore ce qu'il va écrire,
ce qu'il écrit, de ce qu'il le découvre en se relisant,
et se sent étranger à ce qu'a pris par sa main une vie
dont il n'a pas le secret, de ce que par conséquent il
lui semble qu'il a écrit n'importe quoi, on aurait bien
tort de conclure, que ce qui s'est formé ici, c'est
vraiment n'importe quoi /.../20

Guillevic connaît la peur qui le tourmente, le poème cherche à le réconcilier avec le réel. Son attitude, avant tout têtue, est aussi mêlée d'inquiétude, d'hésitation. Il ne s'agit pas d'isoler les mots, il faut les mettre en pleine lumière, leur faire exécuter une sorte de synthèse de l'univers cosmique: rétablir le dialogue entre cette présence qui habite encore les alignements de menhirs et l'homme. Pourtant l'exercice de la parole présente aussi une menace, celle de l'échec. Aussi faut-il s'acharner en espérant la maîtriser.

Les mots, les mots
Ne se laissent pas faire
Comme des catafalques.

Et toute langue
Est étrangère.²¹

Ces deux derniers vers illustrent particulièrement bien la situation de Guillevic puisque le français restera pour lui, jusqu'à l'âge de vingt ans, une langue qu'on apprenait à l'école mais qui n'était pas d'usage quotidien. Ce n'est qu'au cours de son service militaire (1927) qu'il découvrira le français comme langue autre que celle de l'administration. Même s'il connaît bien son outil, il craint d'en faire un mauvais usage et de compromettre à jamais le message. Il lui faut presque supplier les mots pour les apprivoiser:

/.../ Il fallait que la voix
 Tâtonnant sur les mots
 S'apprivoise par grâce
 Au ton qui la prendra.²²

Mais cet instrument de la parole exige une technique approfondie, alors seulement permettra-t-il au miracle de la forme de se produire. Il s'agit pour le poète "De prendre pied, / De s'en tirer / Mieux que la main du menuisier / Avec le bois."²³ Comme l'artisan il doit connaître son métier et l'aimer.

J'ai vu le menuisier
 Tirer parti du bois.
 J'ai vu le menuisier
 Comparer plusieurs planches.
 J'ai vu le menuisier
 Caresser la plus belle /.../
 Moi j'assemble des mots
 Et c'est un peu pareil.²⁴

L'homme est limité dans son aveuglement par un mur élevé qui l'entoure et l'empêche même de sentir directement toute présence de l'autre côté. Le poète, selon Guillevic, est celui qui doit "longer ce mur"²⁵ et chercher à le surmonter. Comment faire s'évanouir l'ombre si ce n'est par les mots, eux seuls peuvent donner nom et forme à ce qui n'en a pas. Nommer suffirait à chasser la peur, car:

Les mots
 C'est pour savoir
 Quand tu regardes l'arbre et dis le mot: tissu,
 Tu crois savoir et toucher même
 Ce qui s'y fait
 Tu t'acharnes avec lui
 Pour finir à la fraîche,
 Et la peur
 Est presque partie.²⁶

Mais les mots ne disent pas tout, Guillevic le sait. Par contre ils subsistent comme signes tangibles, ils sont la permanence de l'homme un peu à la façon des grands monuments élevés dans le désert pour signifier le passage d'une race. Si l'homme change d'instant en instant, le mot qu'il

écrit sera le même qu'il aura déjà utilisé la veille. L'écriture se découvrait un caractère social qui dépasse largement l'individu. Le mot devenant de l'humain figé, donc de la responsabilité.

Enfant, déjà Guillevic fait des vers, mais alors son désir n'est plus tellement de dire que de vouloir donner une autre dimension à la langue: "Ecrire procédait, je crois d'un besoin de faire: faire avec la langue quelque chose d'autre que ce qu'en fait l'usage ordinaire."²⁷ C'est ainsi que dès l'âge de huit ans, il imite une fable de La Fontaine; plus tard il sera influencé par Racine... Coppée, Sully Prudhomme; or, l'"ivresse poétique", la grande révélation se fera vers quinze ans avec Lamartine. Nous retrouverons certains accents romantiques dans sa poésie, sans toutefois qu'ils en arrivent aux épanchements ou même à la confidence murmurée. Guillevic est direct, il ne se camoufle pas derrière des images alambiquées. Il dit sèchement les choses.

Il y a dans cette approche respectueuse de la poésie un certain mysticisme, semblable à la conception que se faisait Mallarmé du Livre. Guillevic ne pousse pas aussi loin son interrogation face aux mots, il ne veut pas recréer la langue d'"avant les mots", mais il accepte le retrait du poète devant l'oeuvre proférée. Redonner aux mots leur sens premier faisait dire à Bachelard que tout poète doit être bilingue, c'est-à-dire de connaître la signification usuelle des mots et l'autre plus mystérieuse. "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole."²⁸ Cet isolement pourra aussi se faire par l'agraphie typographique où les mots, posés dans le silence de la profération, glissent au-delà de leur existence comme éléments essentiels du langage. Mallarmé atteindra le sommet de sa théorie avec le poème "Un Coup de dés".

Guillevic malgré son inspiration sera parfois menacé par le silence, mais c'est toujours le mot lui-même qui sauve le poète puisqu'il en appelle d'autres, non pas d'une façon purement automatique, mais dans la mesure où la spontanéité permet un contrôle de l'image.

Un mot n'est pas un clou
Qu'on pique sur la page et qui, là, reste seul,
Egaré sur la page au milieu d'autres mots.

Un mot.
C'est plein de mains
Qui cherchent à toucher.

Un mot, ça va
A la recherche d'autres mots
Pour quelque chose. /.../29

Le mot devient la synthèse des silences accumulés dans l'histoire de l'homme. Il sert à marquer le passage de l'homme car, "si meurt un homme, tout de lui meurt. Du poète seul se survit quelque chose en les paroles qu'il a gravées."³⁰ Mallarmé considérait que le seul devoir du poète était de donner l'"explication orphique de la Terre."³¹ Guillevic cherchera dans sa vision de l'objet à rejoindre les autres hommes. "Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit."³² Guillevic n'est pas sans ignorer ce qu'une telle entreprise impose comme difficulté. N'écrit-il pas son trouble à ne pouvoir imiter le cri de l'oiseau? Serait-ce un échec de l'assonance même?

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.³³

Ces mots qu'il faut arracher à leur destin précaire de moyens pour les élever à la célébration de la parole, dans la nécessité même du rythme, manifestent cependant la présence essentielle de l'homme dans la nature.

/.../ Ce n'était pas pour dire ou appeler,
C'étaient nos corps pressés d'aller plus loin
encore,
D'arriver quelque part où plusieurs ne se crie.
Mais non! la terre ... la terre où tout se joue,
La terre chargée de nous.³⁴

TROISIEME PARTIE

GILLEVIC FACE A SON OEUVRE

CHAPITRE I

TERRAQUE: SYNTHÈSE DE TOUS LES THÈMES A VENIR

Terraqué marque le début de cette poésie au caractère insolite: une attitude déterminée, presque agressive, quelques vers elliptiques mais au contour net; ainsi Guillevic se fraie un chemin parmi les monstres qui peuplent son univers. Il les force à se dévoiler, qu'ils soient objets inanimés ou animaux, cela au moyen de formulations décisives qui souvent n'appellent aucune réplique. Pourtant c'est la peur qui domine l'ensemble de ce recueil, c'est d'elle qu'il faut se libérer, en disant du mieux qu'on peut les choses. L'homme ne vit pas en retrait des choses, il en dépend; elles le hantent. C'est par le lent cérémonial du langage que Guillevic veut rétablir le contact. Deux voies se présentaient à lui, celle de la logique, que suivra plutôt Francis Ponge, et l'autre, mystique, qui se rapproche intimement du merveilleux. Le rêve permettra à l'homme de prendre conscience de sa profondeur secrète. Les objets, eux, ne rêvent pas puisqu'ils sont le rêve et le suscitent, mais leur caractère insolite éloigne l'homme: isométrie de l'homme en proie aux choses parce que conscience. Il y a donc dans cette attitude une différence fondamentale avec celle de Baudelaire qui, lui, affirme la supériorité de l'humain dans une sorte de narcissisme où l'homme se trouve penché sur soi, créant ainsi une distance infranchissable entre son point d'observation et la nature qu'il regarde d'un oeil critique. La réalité n'a que le seul but de faire sentir à l'homme sa propre réalité, c'est pourquoi s'imposent les "forêts de symboles", immanentes à la nature et correspondant chacune à l'appel des sens. Mais Baudelaire néglige ainsi la conscience des éléments, il ne leur prête aucune volonté sinon celle de s'imbriquer dans un tout et d'observer le poète avec des "regards familiers".¹ Reverdy s'opposait à une telle conception qui ne semble permettre, ni à l'homme ni aux choses, de s'élever au-dessus du quotidien.

Baudelaire ne concevait pas la Beauté en Art, sans l'idée de malheur, de morbidité, de souffrance.

Ce n'est pas du tout ce que je pense moi-même.
 Bien au contraire, je crois que le but de l'art, le rôle de l'art n'est pas d'enfoncer encore davantage l'homme dans sa misère, dans sa souffrance ou sa tristesse - mais de l'en déliyrer, de lui donner une clef de sortie en le soulevant du plan réel, lourdement quotidien, jusqu'au libre plan esthétique où l'artiste se hisse lui-même pour vivre et respirer.²

Or, pour Guillevic, chaque élément sollicite l'intimité, même au risque de sa propre destruction, que ce soit l'animal qu'il faut abattre pour en sentir la chaleur en se glissant sous la peau, ou le gland que l'on connaît en fracassant l'écaille. Prendre les choses à témoin, ce qu'elles n'acceptent pas sans une certaine peine.

Déjà Terraqué marque un aboutissement dans l'oeuvre de Guillevic, tant au niveau du poème qu'à celui des thèmes majeurs; tout s'y trouve parfois latent et insoupçonné. Nous sommes au début d'une longue marche vers le calme et le repos.

Toute cette oeuvre en effet est une lutte, et une lutte de recueil en recueil toujours plus victorieuse, contre la peur et l'intime sentiment, sans cesse, d'être exclu ou rejeté. Cette peur est partout dans Terraqué, où l'on dirait que l'être n'échappe à l'agression qu'en se faisant lui-même agresseur.³

Requiem, petite plaquette de huit pages, d'un tirage très limité, représentait de fait le premier regroupement des poèmes de Guillevic. Il y avait le souci de vouloir tirer de l'anonymat le cadavre le plus minime, celui de la fourmi.

Parle t'on
 D'un cadavre de fourmi?
 Cadavre à peine
 Sur l'herbe verte. /.../4

Mais cette présence insoupçonnée de la mort se retrouve dans le poème initial de Terraqué, et ce n'est pas sans raison qu'elle occupe cette place privilégiée dans l'oeuvre. Cependant, c'est au niveau de l'anticipation que nous nous trouvons. Le premier objet que le poète nous montre, est le résultat du travail de l'homme: l'armoire est là, posée dans son existence de chêne transformé. Le poète l'observe, il ne cherche pas à la forcer de dire son contenu, de dévoiler son secret. Peut-être est-il avant tout mal

à l'aise devant la chose qui peut attendre? Il en respecte la liberté de se livrer. Mais nous savons que cette armoire représente un microcosme fermé, que les parois sont déjà les murs auxquels se butera Guillevic durant toute son oeuvre à la quête d'une fissure lui permettant de regarder vers l'intérieur. Il lui faut imaginer ce qu'elle pourrait contenir.

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

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

Beaucoup de morts,
Beaucoup de pain.⁵

Henri Jones soulignait la part importante jouée par l'automatisme dans ce dernier poème. Il insistait en particulier sur le sens noématique accordé à l'objet par l'intuition du poète. Il y aurait alors analyse immanente nous permettant de saisir l'essence de la chose.

Chaque vers, dans ce cas, constitue en lui-même une phrase. Le schème logique a pour ainsi dire disparu. Que nous reste-t-il de l'interprétation noématique? Une suite d'images visuelles, obsédantes par leur dépouillement ainsi qu'un double jugement de réalité, si l'on peut dire, extraordinairement banal et limité au dernier vers. Conclusion du noème? L'idée d'une vaste capacité qui prend assurance, de plus en plus, au terme de chaque vers et nous laisse sur une angoissante question. Alors, notre conscience passe à la noèse. Ambiance paisible de la maison bretonne? Ambiance de la messe noire? Chacun se posera "ses" questions et elles demeureront sans réponse. Toutefois l'auteur, en écrivant cela, a sentí quelque chose; a-t-il seulement posé des schèmes? Peut-être pas, mais il a été affecté et c'est avec son affectivité créatrice, avec l'aspect noétique de sa conscience, que nous voulons faire corps.⁶

Cette conception de la poésie semble être tirée directement du cubisme. En effet, n'y a-t-il pas reconstruction du monde objectif? Guillevic considère, dans un premier temps, l'objet brut dans son rôle neutre et "objectif", banal et utilitaire. Alors joue la subjectivité du poète précédant l'émergence du poème. Nous pouvons donc dire que l'objectivité recréée et imposée par le talent, laisse une impression de poésie brute parce

qu'elle tient compte des éléments les plus obscurs qui rattachent l'objet à la matière d'une part, et à l'homme de l'autre.

Devant tout au geste de l'homme, l'armoire lui résiste. Elle prend ici la relève des monstres. Position critique pour le poète qui sait ne pouvoir rien tirer d'elle, sa fierté d'objet l'empêchant de dire ce dont elle a besoin et ce qu'elle pourrait exiger.

Du bouton de la porte aux flots hargneux de l'océan,
Du métal de l'horloge aux juments des prairies,
Ils ont besoin.

Ils ne diront jamais de quoi,
Mais ils demandent
Avec l'amour mauvais des pauvres qu'on assiste.⁷

A la fois s'imposant et se dérochant, l'objet tisse le drame de l'impossible réconciliation (du moins en apparence) des choses avec l'homme dans l'unité originelle. Cependant n'ont-ils pas un destin commun? Celui de disparaître pour retourner dans le sein de la terre, qui à son tour par l'érosion, se fondra à la mer, élément premier, sorte de paradis visqueux. L'homme se sent surveillé par des milliers d'yeux, que ce soient ceux des étoiles ou de la forêt. Les monstres réclament un sacrifice, il y a menace:

/.../ Que je ferme un instant les yeux
Ils s'abattront sur moi,
Ils me dissoudront dans l'humus
Où depuis toujours
Je sens mon odeur.⁸

Anticipation d'un destin préparé depuis toujours. Entre l'apparence et la réalité, il y a le passage difficile à accepter, celui de la vie à la mort. Cette prise de conscience du poète l'entraîne dans une sorte de danse macabre où, sous la chair bonne à toucher des femmes, il sent maintenant le squelette qui s'y cache. Mais ce squelette est lui aussi appelé par sa destinée matérielle, par sa disparition.

/.../ Un squelette égaré que la tiédeur étonne
Et que le sol appelle
En ses cavernes grises.⁹

Le processus d'évolution étant déjà commencé, ce monde épais que Guillevic nous présente, a depuis longtemps éliminé son élément le plus dynamique, le

feu, se contentant de l'air, de l'eau et de la terre. Mais dans une tentative ultime d'échapper au temps, le feu s'est réfugié dans sa forme figée, le rocher:

/.../ Le temps, le temps
A pu faire d'une flamme
Une pierre qui dort debout /.../10

Partout, même au coeur de ce qu'il y a de plus résistant, le granit, la flamme n'est pas à l'abri du temps puisqu'elle a:

Tant attendu que les granits
Ont eu le temps de s'effriter/.../11

C'est un peu avec dépit que le poète doit se résigner et admettre que le maître incontesté de ce monde en voie de parachèvement est le temps qui "tricote à loisir".¹² L'homme est aussi prisonnier dans la spirale du temps qui s'incurve autour de lui pour l'encercler. N'est-il pas condamné à un destin commun à celui de son univers? Mais alors quelle serait sa mission, lui qui a conscience de ce qui va arriver? Doit-il avertir les rocs du danger qui les guette? Car une fois devenus "Sable sec au goût de désespoir / Strié du vent"¹³, ils seront rejetés et jugés inexorablement par une mer qui n'en voudra plus.

L'homme cherche désespérément à vaincre toute attitude de non-recevoir de l'objet. A première vue l'objet se ferme sur lui-même, certain de se suffire et de pouvoir résister seul:

Mais c'est bon pour les rocs
D'être seuls et fermés
Sur leur travail de nuit.

Et peut-être qu'ils savent
Vaincre tout seuls leur fièvre
Et résister tout seuls.¹⁴

Les rocs paraissent former un tout parfaitement monolithique. Il ne leur est besoin d'aucun exorcisme, ni d'aucune ivresse "Car jamais / Ils n'ont craint la mort. / De la peur / Ils ont fait un hôte."¹⁵ Leur grandeur semble les satisfaire, même si pendant leur sommeil, ils sont attaqués par le vent et la mer.

Et puis la joie

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.¹⁶

Mais leur règne achève car dans le spectacle qu'ils s'offrent à eux-mêmes de leur flamme, ils ont oublié "qu'ils avaient une voix".¹⁷ Inconsciemment, ils en viennent à réaliser, trop tard cependant, qu'ils ne sont fondamentalement que de la pierre et qu'ils ne jouissaient que d'une vie de rocs.

Il arrive qu'un bloc
Se détache et tombe,

Tombe à perdre haleine
Dans la mer liquide.

Ils n'étaient donc bien
Que des blocs de pierre,

Un lieu de la danse
Que la danse épuise.¹⁸

Dans leur fierté, ils ont oublié leur rôle annonciateur et le pire destin les attend, celui de n'être plus que "Le souvenir d'un roc et l'étendue/
Vers le dehors et vers la vague".¹⁹

C'est là un des rares moments de la rêverie guillevicienne où l'objet a conscience de sa propre puissance, ce qui entraîne son auto-suffisance - et par conséquent sa propre destruction. Ailleurs, toujours la chose rejette l'homme parce qu'elle ignore tout d'elle-même et de l'autre: attitude purement négative. Nous n'avons pas cette expérience existentielle de la chose qui d'un "en-soi" deviendrait un "pour-soi", dans une quelconque extase matérielle. Guillevic voudrait observer ce moment de fulgurance, là joue son imagination de poète. Il surveille les moindres transformations de l'objet, respectant l'ordre dans lequel elles se présentent, car il a foi dans le rôle ultime de l'homme.

Or, comme les rocs, ne se trompe-t-il pas lui-même en se prêtant des pouvoirs que peut-être il n'a jamais eus? N'y a-t-il pas une distance infranchissable entre l'objet qui occupe sa position statique, essentielle

dans l'univers, et l'homme, primat existentiel, qui lui se trouve constamment en mouvement vers... vers sa propre déchéance? Dans ce "règne de l'objet", il y a, comme le signale Alain Bosquet, une attitude de la part du poète qui annonce ce que depuis les critiques ont appelé le "nouveau roman", soit de:

restituer à l'objet, au geste détaché de son auteur,
au décor, à la minute vécue ou non, au centimètre
parcouru ou non, leur importance, c'est-à-dire, leur
défi contre l'esprit analytique, /.../20

donnant ainsi à l'objet son droit légitime de tenter de se libérer par ses propres moyens.

Cependant nous ne pouvons faire abstraction de l'imagination du poète qui envahit l'objet. L'oeil, dans l'ordre du réel, se bute à ce qu'il voit, l'imagination seule pouvant percer les obstacles qui protègent le secret de la matière. Les rocs, ci-dessus cités, n'ont-ils pas manqué d'imagination? Le poète se présente comme un sauveur. Il est l'"envoyé" qui pourra se poser la question face à sa propre souffrance alors que la matière est aliénée dans son processus de transformation.

Un vague sentiment de culpabilité incite le poète à franchir les parois qui le séparent du "noyau de braise",²¹ au coeur même de la matière. Mais Guillevic fait une pause, et déclare qu'il n'en va pas ainsi, car alors nous aurions l'impression de trop simplifier la complexité de la tâche.

Ç'eût été bien trop simple qu'il parût,
Le grand garçon timide ignoré du destin
Que pas un mur n'arrête.

/.../ Ç'eût été bien trop simple qu'il entrât,
Gêné un peu de tant savoir et de pouvoir,

Et qu'il posât, comme un silence,
Un doigt puis l'autre sur nos plaies.²²

Même si nous franchissons l'arête épineuse de la matière, nous sommes alors comme aspirés par un vide immense, par un gouffre démesuré, noir et terrifiant, qui ignore sa propre infériorité puisque:

C'est la distance à l'intérieur
Qui perd mesure,

Jusqu'à l'immense. /.../23

Dans ces confins perdus, se meut un "corps de monstre". Double niveau de la problématique: comment espérer, en premier lieu, que celui qui observe puisse vaincre sa propre peur et, en second lieu, comment faire de l'objet le véritable interlocuteur?

Mais Guillevic ne cherche pas à éviter le problème par l'absurde, facilité dans laquelle tombe souvent Henri Michaux.

Cette complaisance à l'absurde (et, pourquoi ne pas dire, au malheur), est totalement étrangère à Guillevic qui s'enrichit par le combat perpétuel qu'il livre à son inquiétude. Car il est vain d'affirmer que les monstres n'existent pas si on ne les a préalablement vaincus. Il est vain de les nier sans les avoir touchés: c'est vivre dans un monde sec. Il faut traverser la nuit pour en sortir.²⁴

Toute l'oeuvre de Guillevic manifeste sa foi en la langue. Elle reste avant tout l'instrument qui lui permettra de sortir des ténèbres, elle n'aboutit pas à un cul-de-sac. Aussi ne cherche-t-il pas à détruire le mot pour le laisser tomber parce que trop peu signifiant. Mais pour Michaux, il s'agit:

/./ surtout de moquer le langage, de l'humilier, de le détruire en le réduisant à l'absurde - ce langage impuissant à dire l'indicible de la sensation, de l'imagination ou de la pensée. A travers la destruction du langage, réduit à n'être plus qu'oripeaux sonores et dérisoires, se consomme une autre destruction: celle des choses qu'il représente, de leur réalité prétentieuse et exorbitante.²⁵

Ici l'objet semble endormi, perdu dans son attente, signe de rien comme un astre refroidi. Ainsi cette maison et son mur de briques, tel un ventre énorme qui ne se suffit plus et "où le rouge a froid".²⁶ Elle n'est qu'absence, et à jamais bannie de l'ordre cosmique. C'est à cet ordre cosmique que Guillevic intente un procès; infirmant la puissance de Dieu, il retombe parfois dans une sorte de panthéisme.

Les objets refusent cette aliénation dans leur trop grande matérialité; il y a transfuge douloureux entre l'engourdissement de l'objet dans le temps et sa fureur. Ils cohabitent avec l'homme mais ne s'habituent pas à sa présence, surtout à sa veille.

Ces meubles qui ne voulaient pas
Se faire à notre chambre,
A nos journées de veille, /.../27

Dualisme de la matière certes, mais avant tout antinomie, il y a toujours ces murs clos qui étouffent l'objet, l'empêchant de se dire, créant ainsi un monde terrifiant de silence et de solitude.

Murs sans trompettes - quels cris
Vous jetez dans la chambre,
- Quel silence et quelle horreur.²⁸

L'homme se devait de tenter d'imiter le cri du chat-huant, malgré la difficulté, car toute fête a ses cris, et lui aussi a les siens. Mais l'objet chaque fois reste emmuré dans son silence, il souhaiterait d'autres contacts. Son geste reste inutile et répété dans l'échec "Comme la mouche-à-viande / Qui cherche et qui se cogne."²⁹ Il n'est plus pour la chose qu'une seule destinée, celle de poursuivre sa halte. Mais le poète se refuse au désespoir, espérant qu'un jour enfin viendra où tout sera transformé dans un long dialogue, où chacun pourra s'exprimer totalement par un acte d'amour unique: l'objet surpassant sa matérialité, l'homme sa peur. Car la chose ne se sent pas comblée. Là joue le rêve.

C'est en rêvant à cette intimité que l'on rêve au repos de l'être, à un repos enraciné qui a une intensité et qui n'est pas seulement cette immobilité toute externe qui règne entre les choses inertes.³⁰

N'est-ce pas ce manque d'intimité que Roquentin (La Nausée) éprouve devant la racine de l'arbre. Elle n'a plus de signification parce que pétrie dans sa propre existence. Alors tout être est en trop, parce que non-rattaché à l'ensemble cosmique.

Nous étions un tas d'existants gênés, embarrassés de nous-mêmes, nous n'avions pas la moindre raison d'être là, ni les uns ni les autres, chaque existant confus, vaguement inquiet, se sentait de trop par rapport aux autres. De trop: c'était le seul rapport que je puisse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux.³¹

Mais Guillevic nous montre que l'objet le plus inanimé, qu'il soit "écuelle", "bouteille", "horloge", "armoire", ou même "assiette", son contact seul a déjà permis à l'homme de faire un pas en avant dans le processus de la connaissance.

Assiettes en faïence usées
 Dont s'en va le blanc,
 Vous êtes venues neuves
 Chez-nous.

Nous avons beaucoup appris
 Pendant ce temps.³²

Aussi, trouve-t-il aux choses des vertus d'émerveillement. Il ne veut pas leur prêter une logique, comme fait Ponge en les retournant, les soupesant et analysant chaque facette. Il évite d'entreprendre une conquête trop méthodique du "non-recevoir" de l'objet, lui prêtant par le fait même une forme de responsabilité. L'objet se trouve ainsi "en acte". Mais quand le poète veut prévenir la chose du danger qui la menace, il prend alors conscience de sa propre déchéance, tragique parce que lucide. Il lui arrive même d'envier l'insoumission de la chaise. Aussi demande-t-il qu'on ne fasse pas autant de bruit autour d'elle, car "elle n'est pas du crime"; tout simplement cherche-t-elle à oublier l'arbre d'où la main l'a tirée. Elle veut exister, mais dans le repos d'un destin qu'elle ignore, sa rancune est sans pouvoir:

/.../ Elle ne veut plus rien,
 Elle ne doit plus rien.
 Elle a son propre tourbillon,
 Elle se suffit.³³

Il y a danger de se méprendre sur l'approche que propose notre poète, et c'est ce qui se produit quand le critique Claude Roy en donne le jugement suivant:

Cette espèce de sorcellerie papoue, d'animisme constipé, cette oreille constamment au guet des bonshommes invisibles qui chantent par la voix de l'eau qui bout, des monstres qui poussent dans nos arrières-boutiques d'âmes pour venir à la clarté du jour.³⁴

Guillevic respecte beaucoup trop le réel, son monde brut, pour l'idéaliser. Il se méfie tout autant de son intelligence. Sachant que les objets s'habituent mal à l'homme et qu'ils préfèrent garder une distance parfois cosmique, il se demande si cette "disproportion", dont a déjà parlé Pascal, n'est pas due uniquement à l'imperfection humaine. Notre corps laisse partout les marques de ses sécrétions.

Le pain du condamné, la sueur des aisselles,
Le gras du doigt sur la fenêtre.

Aux alentours du froid
Pouvoir soigner la rose.³⁵

Ailleurs, dans Terraqué, nous avons la même image où les gens d'un quartier sont venus "essuyer leurs mains grasses au rebord des fenêtres,"³⁶ espérant que la fête du destin s'accomplisse quand même. Le corps semble être un empêchement qui veut se "faire voyant".

/.../ Nous avons la furie en nous
Et trop de chair.³⁷

Or, toutes ces laideurs que la vie impose à l'homme, doit-on les mettre à sa charge?

Qui te ferait lécher la crasse des lessives?
Qui voudrait que ta peau, ta chair, tes éruptions
Te soient à charge?³⁸

Le poète ayant sans cesse sa propre matérialité devant les yeux, en lui plus qu'en tout autre être, le temps s'est établi. Malgré tout, une certaine complicité tend à s'établir. Cette acceptation de la matière lui permettant enfin de se sentir admis au milieu des choses puisqu'"Il suffit d'une pierre / Pour y penser-".³⁹

Il existe divers modes de rapprochement et de communication avec le réel. Ici, l'arbre joue un rôle d'intermédiaire entre la vie au niveau du sol et des puissances souterraines. Cet arbre qui puise son existence au sein même de la préhistoire de la terre, annonce la réincarnation, ou du moins la transformation radicale de l'inanité par la vie de sa sève montante.

Sans fin la forêt creuse la terre sèche
Où la préhistoire est restée couchée. /.../⁴⁰

Il aura fallu la venue de l'arbre pour en connaître toute la potentialité. Il y a une différence fondamentale entre l'attitude de Ponge et celle de Guillevic face à l'arbre. Ponge le considère comme muet et vain.

Ils n'ont pas de voix. Ils sont à peu de choses près paralytiques. Ils ne peuvent attirer l'attention que par leurs poses. Ils n'ont pas l'air de connaître les

douleurs de la non-justification.

/.../ malgré tous leurs efforts pour "s'exprimer,"
ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de
fois la même expression, la même feuille.⁴¹

L'arbre pongien ne peut se dire que par des moyens d'arbre, tandis que celui de Guillevic se manifeste malgré une certaine passivité. Il demeure un "signe" favorable.

Au dehors l'arbre est là et c'est bon qu'il soit là,
Signe constant des choses qui plongent dans l'argile.⁴²

Sa patience en fait un catalyseur. Il attend que l'eau qui coule au creux de la terre coule aussi au coeur de ses fibres. Or, cet embryon d'état de conscience, cette intériorité qu'il assume, ne lui permettent pas de dépasser son atavisme d'arbre. Condamné "A vivre longuement / Comme le bois se fait."⁴³, il souhaiterait éclater de toutes parts. Ce désir le faisant encore plus souffrir.

L'arbre qui se fait mal
A durer sous l'écorce,
Et davantage encore à vouloir se briser
Parfois, depuis le faite.

- Pour décider après de tenter d'autres branches
Par où s'éparpiller
Dans des milliers de feuilles.⁴⁴

Cette violence soudaine de l'arbre annonce celle de l'animal. Cependant la fleur restera la grande absente de Terraqué. Elle aurait pu s'opposer à la brutalité et à la froideur du monde incolore qui l'entoure. Toute fragilité, elle aurait apporté le témoignage d'un certain calme, d'un apaisement. Mais, dès que Guillevic, dans les recueils à venir, parviendra à maîtriser la peur, nous verrons la fleur aussitôt livrer son message d'espoir.

Les racines ancrées dans le sol guident nos rêves vers les écluses du temps. De cette vie anticipée qui se manifeste à l'état liquide dans la sève qui monte nourrir la moindre branche, il n'y a qu'un pas à franchir pour cheminer du sang de l'arbre à celui des animaux.

Autrefois quand l'automne
 Etait sève pesante et comme un corps coupé
 Dont le sang lentement partait par les sous-bois, /.../45

C'est pourquoi dans ce premier recueil avec les mots "peur" et "mort", celui qui revient le plus souvent, est celui de "sang". Ainsi le critique Jean-Pierre Richard parle-t-il du "vampirisme de l'objet" chez Guillevic:

Faute d'aller à nous la chose nous implorera peut-être d'aller à elle. Elle nous demandera d'apporter, au plus sec, au plus désertique de sa matérialité quelque soulagement concret à son tourment. L'objet guillevicien a soif, il réclame donc d'être abreuvé. Béant, bien que clos, il veut que nous fassions glisser en lui le suc d'une durée, d'une fluidité vivante et nourricière.⁴⁶

Nous en arrivons au troisième niveau de la vie dans le monde. Nous avons vu le frisson ou le tourbillonnement des objets inanimés, puis celui de la flore, et maintenant c'est l'animal qui nous intéresse. Imagerie étrange puisque cet animal domestique, chien ou cheval, devient tout à coup enragé et cherche à mordre la main amie qui venait le caresser, pour se révéler "bête des grands chemins et du hasard".⁴⁷ Mais comme toujours, il y a unité chez Guillevic. Le chien, qui fut autrefois compagnon de l'homme, se retrouve:

Gardien d'on ne sait quoi
 De nocturne et du sang
 Contre l'humain.⁴⁷

Marquant la menace, l'auteur emploie pour la désigner les mêmes adjectifs que ceux donnés à l'étang, tous deux sont caractérisés comme bêtes à muqueuses et assoiffées, rôdant dans la noirceur. L'image est plus terrifiante pour l'étang qui, lui, semble se nourrir plutôt de pourriture.

/.../ Poursuivants de toujours qui suçaient leurs ventouses,
 Pendant que les étangs
 Radotaient de mangeailles. /.../48

Le taureau aussi cherche à explorer le corps déshabillé de l'homme, sanglant sous sa peau blanche. Parfois Guillevic, comme pour laisser subsister un doute, ne précise pas quels sont les antagonistes. Alors il utilise la forme impersonnelle:

/.../ Il aurait voulu boire à même ta chair
 L'humus, le gravier, la lave et le sel
 Dont tu fis le sang qui pointe à tes lèvres. /.../49

Mais quand survient la mort chez l'animal, elle est toute récente, car le sang conserve encore "l'incompréhensible chaleur des corps".⁵⁰ Il importe donc qu'elle ne soit pas totale puisque l'homme pourra une dernière fois poser la tête sur le flanc "et chantonner contre la peur".⁵⁰ Ainsi, le besoin humain que nous avons de connaître l'animal, afin de pouvoir nous identifier à notre monde, ajoute beaucoup de violence et de sensualité à ces rapports. Besoin d'affection et de chaleur, réciproque sans doute, comme pour le cheval venant chercher son maître afin de livrer sa croupe magnifique à ses caresses et à ses morsures.

Il y a dans cette violence un certain sadisme qui entraîne le narrateur à vouloir arracher les yeux du chat et d'en contempler l'agonie.

Les monstres semblent régner sur les ténèbres. Contre la nuit, les pierres froides, le temps et la peur, la chaleur du sang animal ne suffit pas, elle ne permet pas l'oubli. Tout cela n'est qu'un échec puisque malgré tout:

Les menhirs la nuit vont et viennent
 Et se grignotent.

Les forêts le soir font du bruit en mangeant. /.../51

Alors, Guillevic se tourne vers son ultime espoir: la femme. L'amour peut-être lui réapprendra à franchir la distance qui le sépare de l'objet brut. Il lui faut découvrir les rites exigés par l'objet.

/.../ Et si l'étang se lève, libidineux,
 Il n'aura pas raison
 De notre clame;
 Nos mains, qui caressent les femmes,
 Sauront l'atteindre et lui percer le ventre. /.../52

Alors seulement, il lui sera permis de construire, car la peur sera liquidée. Il n'aura plus besoin de l'exorcisme des peaux, de la nuit, il se sera fait un jour plus tendre. Si l'homme a pour vocation de vivre, vivre est identification au monde. Pour Guillevic il n'y a pas de connaissance sans amour; elle implique son instinct de vivre.

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.⁵³

Nous l'avons vu, ce recueil est avant tout marqué par une série de présences aussi obsédantes que terrifiantes. Cependant, l'homme guillevien a la foi, il croit en la rédemption réciproque de la matière et de l'humain. Il est ouvert et prêt à dire oui à tout objet, même le plus éloigné de son mode de connaissance. Nous en sommes encore au premier stade de cette démarche contre la peur. Notre poète demande que nous soyons patients, il faudra peut-être quelques siècles avant que l'homme et les choses puissent se faire ensemble une raison. Terraqué est donc le recueil de la peur et de l'espoir.

CHAPITRE II

PREMIER CYCLE: D'EXECUTOIRE A L'AGE MUR

OU L'ENGAGEMENT SOCIAL DU POETE

Ce n'est qu'après la Seconde Guerre Mondiale que Guillevic publie son deuxième recueil, Exécutoire (1947). Entre temps, il a vécu une série d'aventures nouvelles qui le pressent de prendre une position politique. En 1942, il se lie d'amitié avec Paul Eluard, l'année suivante, il devient membre du parti communiste clandestin. Dans l'Honneur des Poètes, ce recueil clandestin de plusieurs poètes français rassemblés par Eluard, Guillevic donne, sous le pseudonyme de Serpières, deux poèmes qu'il inclut plus tard dans Exécutoire. C'est toujours à mi-mot qu'il dit la réalité, il ne dénonce pas ouvertement les maîtres qui occupent la France. S'il semble en marge au niveau de la parole, cette hésitation disparaîtra dans sa troisième oeuvre, Gagner (1949). Cependant, il ne modifie pas la structure ou l'accent de son poème, la morale seule devient plus engagée. De cela, la chanson qui figurait dans l'Honneur des Poètes est très significative.

La ration de vin
Qu'il peut se payer
Ne lui suffit pas
Dans les jours amers
Sa ration de vin -
Ah l'on sait qui règne.
La mort est pour rien,
Pas encore le vin.¹

Tous ses poèmes les plus militants sortent directement de Terraqué, ils s'y préparaient dans le silence, préfigurant l'action future.

La "nouveauauté en poésie" ne surgit pas pour /Guillevic/ de l'Honneur des Poètes. Il était au contraire un de ceux qui l'apportaient déjà, avec ses premiers textes, écrits en 1932, dans la solitude. Qui l'apportaient par le changement de direction du regard, désormais projeté sur l'objet.²

Cette chanson et l'engagement politique ne sont pas accidentels chez le poète, ils résultent d'une grande lucidité dans la réflexion. Chez lui tout se tient. Aussi, Exécutoire obéit-il à la même éthique que Terraqué, ce qu'Alain Bosquet a qualifié "d'amputation volontaire de la métaphore ou de la sentence, laissées en suspens comme par pudeur."³ Même les titres de chaque suite de poèmes sont identiques: "Conscience", "Créanciers", "Choses", "Rites", "Art poétique"; cette fois les "Rites", pour chasser la peur, sont donnés avec plus de précision, ils se divisent en "Amulettes", "Manies", "Formules" et "Fractures". Non seulement les choses sont les témoins de l'homme, mais il leur faut prendre conscience de la responsabilité que l'homme leur donne. Guillevic laisse aller son émotion plus librement, il a tendance à beaucoup moins interroger l'espace qu'à lui rendre hommage. Le réel est pris dans un certain cheminement vers une fin, il faut donc que l'ordre des choses passe à l'exécution de son projet. Y aurait-il une sentence commune à l'homme et à l'objet? Guillevic voudrait savoir l'objet heureux de son propre poids, garant de son essence et ne cherchant pas à la définir. Tout doit se passer dans l'acceptation.

parfois
 Un autre temps/vient se donner en nous
 Le volume ou le poids.
 Et nous voici pareils
 A la pomme acceptant
 De s'enfoncer dans l'air, chargée du bleu des jours
 Et de la peur qui fait les nuits,
 /.../ On ne possède rien, jamais,
 Qu'un peu de temps.⁴

Mais le dialogue vers la survie ne peut s'établir sans l'image car, avant d'éprouver ce besoin, l'homme et la chose étaient "Tapis / Dans un lieu sans figure, / Bien au-dessous de la parole".⁵ C'est dans le souvenir d'une intimité extrême et cachée que le poème naît, produit d'une antériorité.

On retrouve son jour avec le souvenir
 D'avoir été soi-même à l'intérieur du sang,
 D'avoir déjà coulé à travers des tissus
 Qui voulaient s'opposer par des bouches de rien,

D'avoir été liquide lourd et devinant
Que pour ceux du dehors /.../6

Malgré une certaine forme d'espoir, Terraqué laissait l'homme avec des plaies ouvertes; ici Guillevic précise qu'elles⁶ cicatrisent avec beaucoup de mal. Cette fois, même si la nuit se fait plus claire, moins menaçante, le poète ajoute à sa quête du repos un élément nouveau pour "liquider la peur", la solidarité: vouloir s'unir à la nature se posait comme prémice essentielle, mais cette union ne peut se réaliser sans le rapprochement des hommes entre eux.

A cette époque l'humeur de Guillevic est à l'optimisme et à la solidarité. Ne pas comprendre les phénomènes doit conduire les hommes à s'unir, marcher côte à côte /.../7

Aussi, utilise-t-il abondamment le "nous" pour la première fois. Mais, il ne délaisse pas pour autant la notion de "sacré".

Dans les vastes régions de l'univers poétique moderne, les choses de la terre, un caillou, un arbre, revêtent l'allure solennelle et mystérieuse des choses de la religion. Tout objet y devient comme sacré (chez Guillevic notamment). Peu à peu, la terre entière se métamorphose, s'ennoblit, se charge d'un recours spirituel, au point de constituer un monde complet, permettant ou suscitant l'espérance d'un au-delà de la mort, d'une espèce de paradis (ou enfer), au moins des corps. Ainsi la poésie non orientée vers Dieu ne diffère guère, dans son origine, sa démarche et son but, de celle qui est orientée vers Dieu. Il s'agit toujours de déceler et d'aménager un gîte pour une part de l'homme vivant.⁸

Les monstres existent toujours, ils traquent l'homme; Terraqué nous l'a montré. Ce n'est pas tout de les savoir, il faut maintenant les vaincre - cela implique de les toucher. Il ne faut pas que le trouble causé par l'apparition de l'inhumain s'empare du poète. Exécution se veut une tentative de délivrance contre la nuit sous toutes ses formes. Mais, ce qu'il y a de terrible dans le monde, c'est ce mur qui n'a pu s'habituer, se dressant à travers champs, insouciant de l'espace qu'il divise. Position désespérante, car "Voir le dedans des murs / Ne nous est pas donné."⁹ On a beau les réduire en mille morceaux, seule leur façade nous est montrée. L'homme, parce que têtue, pourra percer le secret, et s'habituer. Il n'y

aura plus, alors, ni portes ni temps; il lui sera donné de voir même dans le noir et de dire le mot "amour".

Quand il eut regardé de bien près tous les monstres
Et vu qu'ils étaient faits tous de la même étoupe,
Il put s'asseoir tranquille dans une chambre claire
Et voir l'espace.¹⁰

Il est important de noter combien souvent revient l'image de la chambre, parfois close et sombre, parfois claire. Elle est la représentation de cet univers touché qu'imposent au poète les monstres et la nuit. N'est-ce pas la même démarche quand Mallarmé veut trouer "dans le mur de toile une fenêtre"?¹¹ Même si pour Guillevic le destin de l'homme se joue ici-bas, il ne peut nier qu'il y ait un "ciel antérieur où fleurit la beauté!"¹² Car, sur terre, toute créature est marquée par la faute originelle de sa matérialité, donc livrée au temps:

/.../ Et rien ne va
Que vers mourir et vers le froid.
A moins que ce peuple un jour s'y refuse,
Aussi désirant que du feu de bois,
Et troue la paroi vers dehors,
Pour vivre.¹³

Cependant, cette démarche vers le dehors, contre ce qui enserre et étouffe l'homme, cette renaissance de l'individu fait dire à Bachelard qu'elle camoufle peut-être un certain complexe de Jonas. Guillevic exprime cela très clairement dans le poème de Terraqué, intitulé "Naissance", où il est dit que "les choux étaient plus ventres que tous les ventres."¹⁴ Poète, il cherche à créer une légende par l'image:

Guillevic, ce profond rêveur d'objets, découvre le fond onirique des images claires. Dans notre langage envahi d'adjectifs formels, il faut parfois méditer pour trouver l'objet, pour revivre le ventre en voyant des objets ventrus.¹⁵

Parfois même, avant de renaître, l'homme doit retourner dans la sombre ambiance du sein qui l'a conçu:

Dans le ventre rouge et noir où il fallut donc entrer,
Avec sa tête, avec ses pieds,

Dans le ventre pareil au vieux morceau de viande /.../16

Bien qu'à la grande difficulté de s'approcher des choses vienne s'ajouter l'horreur de la guerre, c'est alors que pour la première fois Guillevic ose tutoyer ce qu'il touche: démarche nouvelle et fort signifiante. Si nous sommes condamnés au temps, il y a cependant en nous un désir de toujours pousser plus avant dans la connaissance, de s'enfoncer dans la masse de l'objet, annonçant ce qui n'existe pas encore. Précéder le temps, le devancer dans sa course afin de connaître la pureté de la chose qu'il n'aurait pas encore contaminée:

/.../ De saisir un objet
Que le temps n'aurait pas encore habitué
Et, couché contre lui près de la rive obscure,
De voir le temps peiner vers nous
A travers siècles et nuages.¹⁷

En arriver à l'harmonie, même si l'objet est devenu créancier du dehors. Durant les veilles de l'homme, il se réfugie derrière un masque de sommeil afin de venir avec tant de force et d'empressement, hanter la nuit. Mais le poète sait les rites qui lui permettront de chasser les présences obsédantes, il peut, dans le noir, allumer un flambeau pour le très grand plaisir de regarder la flamme. Dans Terraqué, il suffisait de rêver pour voir un peu; ici, "voir se fait dans la lumière".¹⁸ Il ne sera plus nécessaire de venir se réchauffer sous la peau de l'animal qu'on vient d'écorcher, puisque nous sommes au printemps et qu'il fait bon vivre.

Chaque détail sur l'objet observé devient une aventure. Le galet et le caillou, ramassés par hasard, portent le message que le poète veut mettre à jour. Tristan Tzara accordait la même potentialité à toute chose.

Savoir reconnaître et cueillir les traces de la force que nous attendons, qui sont partout, dans une langue essentielle de chiffres, gravés sur les cristaux, sur les coquillages, les rails, dans les nuages, dans le verre, à l'intérieur de la neige, de la lumière, sur le charbon, la main, dans les rayons qui se groupent autour des pôles magnétiques, sur les ailes.¹⁹

On se souviendra du conseil que donnait Flaubert à Maupassant, soit de se mettre devant un arbre et de le décrire. N'est-ce pas la même optique

quand, devant un caillou, Guillevic déclare:

/.../ Que plus tu le regardes
Et plus sa force est grande
A t'éclater les yeux que tant de choses appellent
Et que l'ombre choisit. /.../20

En cette saison nouvelle de la lumière printanière, les fleurs ont pu croître. Le métal est condamné à rester seul sous la rouille; il souffre d'autant plus qu'il sait maintenant "Qu'il y a des fleurs / Qui osent"²¹ faire le pas vers la communication. Or, le silence est à redouter, même si au fond de ce silence on peut tout savoir. Car il y a maintenant sur le sol plusieurs victimes de la guerre et les morts font "Un silence / Plus fort que le sommeil".²²

Guillevic, dans cette suite extraordinaire que sont les "Charniers," malgré sa rage et sa peine, n'oublie cependant pas les objets. C'est ainsi que pour montrer l'atrocité du massacre, lui, qui pour la première fois, suggérerait d'aller voir dans la fleur si c'était meilleur, nous présente des cadavres privés de leur plus grand désir:

Passez entre les fleurs et regardez:
Au bout du pré c'est le charnier.

Pas plus de cent, mais bien en tas,
Ventre d'insecte un peu géant
Avec des pieds à travers tout.

Le sexe est dit par les souliers
Les regards ont coulé sans doute.

- Eux aussi
Préféraient des fleurs.²³

Ce poème n'est pas sans ressembler au "Dormeur du Val" de Rimbaud, où dans un paysage printanier et fleuri, gît un jeune soldat. Si nous pouvions affirmer que Terraqué contenait déjà tous les thèmes, avec Exécutoire, Guillevic entreprend la conquête des plus obsédants. Les moyens de son langage restent simples, mais la progression est bien grande depuis le poème de l'armoire qui refusait de s'ouvrir.

Avec Terraqué, nous étions encore dans la peur, encore traqués dans un univers élémentaire. Exécutoire est une sentence, et nous sommes entrés dans le monde de l'homme

où la poésie devient nécessairement une morale. La poésie de Guillevic s'est élargie en même temps qu'elle s'est précisée. Je pense qu'elle a pris sa figure définitive.²⁴

C'est sur ce pigment fort encourageant de Jean Tortal que nous abordons maintenant le troisième recueil, Gagner, publié en 1949. Dans Exécutoire, un médiateur était nécessaire entre les objets et l'homme; il s'agissait alors de la femme, la femme aimée à qui le poète disait: "Mais toi tu savais / T'approcher des choses".²⁵ Ici la confrontation dialectique se passera même de ce médiateur; Guillevic donne à son poème une "allure sociale", c'est en se tournant vers les autres hommes qu'il résoudra son conflit avec l'objet. Ainsi la peur se trouve chassée par la fraternité, la solidarité.

Guillevic, désormais, n'a plus peur des mots. Il n'a plus peur des choses. Il est désormais possible de suivre le cours des événements dans ce que Guillevic en dit. Ses vers collent au réel, à l'histoire de son pays et du monde.²⁶

Depuis sa quête antérieure vers le bonheur avec les choses, Guillevic semble maintenant vouloir les excuser de leur réticence à faire le premier pas, il les présente comme ayant été des obstacles nécessaires à sa prise de conscience d'homme parmi les hommes. Les choses ne changeront pas, seule l'attitude de l'homme aura évoluée, puisqu'il ne sera plus isolé au milieu des monstres.

Quoi! vous ne serez pas meilleurs,
Plus tard, mes prairies, mes étangs.

Toujours machoires
Toujours suçoirs: /.../

Tandis que nous, quand même,
Nous aurons plus de joie
Et surement moins de peur

De vous aussi
Mes noirs étangs, mes noires prairies.²⁷

Remarquons ici la grande tendresse du poète envers ces objets qui, jadis, le terrifiaient. Il les fait siens: "mes prairies, mes étangs". La peur s'est plutôt établie dans l'objet, ainsi le taureau ne peut ni saisir sa

vision ni l'exprimer, car la terreur du jour est en dehors de lui. Il est condamné à chercher en vain, son mufler n'en finissant pas de humer pour lui seul. Lui, qui aurait voulu dévorer l'espace, en est maintenant réduit à se laisser guider par l'enfant vers des prés meilleurs, "Car c'est en lui pourtant / En lui qu'est le ravage."²⁸

Gagner appelle une victoire. Il faut donc livrer un combat, mais contre qui? Contre ceux au sujet de qui Guillevic écrit avec une certaine ironie:

Si c'est être vainqueur
Que réduire à merci
Ceux qui font à la terre
Donner ce qu'il vous faut,
Alors, vous êtes forts
Très souvent et vainqueurs.²⁹

Ces vainqueurs apparents, ce sont les patrons, retirés dans leurs "bureaux de velours", qui jettent leurs malédictions sur les ouvriers. Pour régner, il leur faut diviser; voilà dénoncée ouvertement la nouvelle menace contre l'espoir d'un salut pour tous les hommes.

Vous creusez du vide
Autour de chacun.
Vous posez des murs
Autour de chacun.
Vous aspirez tout
Et laissez du vide /.../³⁰

Mais le prolétariat "observe"; il n'attend que l'occasion favorable pour renverser cet état de choses. Les maîtres dominent tout, mais d'en-bas "Monteront les hommes / Avec de grands visages"³¹ épanouis vers la lumière et la liberté. Ils viendront pour arracher les patrons à leur lot, alors la victoire sera: "Orage et grand vent / Sur le capital."³² Guillevic ne renie pas Terraqué, car le monstre terrifiant du capital n'est qu'un nouvel objet fabriqué par quelques-uns contre tous. C'est ainsi qu'"insensiblement, de signe sa poésie s'est faite outil."³³ Si là se trouve toute sa force, là aussi est sa faiblesse. Il y a danger de tomber dans une poésie moralisatrice. Guillevic était certain de son originalité quand il parlait des choses inhumaines, mais en voulant devenir réaliste, il risque de faire

banal, de s'insérer dans le grand courant de cette époque d'après guerre avec des poètes comme Léon Moussinac, Jean Fréville ou même Pierre Seghers. Pour les critiques Pierre Daix et Jean Tortel, Guillevic n'est ni propagandiste ni sentencieux, mais ses textes ne laissent "aucun doute sur l'intention gnominique du poète".³⁴

Il serait intéressant de rappeler ici les considérations d'Henri Bremond sur la poésie didactique. Selon son affirmation, "l'idée même de la poésie didactique est un monstre, une absurdité."³⁵ Mais dans un débat sur la poésie qui figure dans les pages de ce livre intitulé La Poésie pure, Robert de Souza semble plus conciliant à l'idée d'une poésie gnominique, reconnaissant à chaque écrivain une forme d'atavisme qu'il doit cependant dépasser.

Ainsi l'imitation par le langage des premiers gestes humains et de leur mimique gnominique, inhérente à la moindre phrase, fait que le poème où l'on vise à la pure, à la seule beauté comporte malgré les intentions du poète, des bases qui semblent lui être les plus étrangères. Toute poésie est d'abord forcément une énonciation; mais si elle est celle qui nomme, elle sera d'autant plus elle-même qu'elle nous le fera oublier, que le didactique sera, dans l'expression émouvante ou transfigurante, indiscernable du lyrisme.³⁶

Guillevic a retrouvé sa foi en l'Homme, cela seul doit importer: cette foi, pour notre poète, se pratique dans la religion du socialisme. Sa poésie prend place au coeur même de l'action. Les travailleurs pourront vaincre, au moment des grandes grèves de 1947 chez Renault, qu'en se servant les coudes.

Chacun dressé plus grand que soi
Près des autres qui sont debout
Dans la rue ou dans l'atelier.

Bientôt victoire. /.../ 37

Il faut reconstruire la France ravagée par la guerre. L'homme communiste qu'il est devenu, ne se laisse plus fasciner par son impuissance face aux objets. Il les accuse, il prend la décision de se transformer lui-même en opérant sur la matière. Les hommes peuvent donner un sens à l'univers, à la condition de s'unir. Il y a là une morale de la fraternité identique à celle de Saint-Exupéry. On ne pourra pas entrer dans la

chose si on est seul, semble dire Guillevic:

/.../ C'est quand on était
Avec ces hommes
Jusqu'à bout de souffle
A pousser plus loin,
A boire avec eux
Et à rire aussi,
Que ça s'est ouvert
Et qu'on est entré.³⁸

Le carrier n'avance plus inutilement au coeur de la pierre comme dans Exécutoire, mais des milliers d'hommes descendent dans les mines reconquérir leur monde. Creuser ainsi dans le magna refroidi, "C'est attirer le jour / Où les yeux de leurs frères / Seront profonds de joie."³⁹ Si Guillevic dénonce les grandes injustices sociales comme la ségrégation raciale aux Etats-Unis dans son poème "En Amérique", ce qu'il dénonce, avant tout, c'est l'homme qui fait marche à part, celui qui se ferme. Cet homme calcule, mais n'a aucun désir de connaître, "Il ne s'arrache pas des morceaux de chair / Pour voir comment c'est".⁴⁰ Il va et vient comme la mouche-à-viande, se retrouvant toujours "au même endroit de la spirale."⁴¹ Son monde est fait de glu et de terreur.

Comment voulez-vous
Qu'il se porte bien,
L'homme qui se ferme?
Tant qu'il ne sait pas
Ce que l'angle dit,
Tant qu'il ne sait pas
Ce qu'on veut de lui.⁴²

Malgré une certaine euphorie, Guillevic reste très conscient des réticences du réel à se laisser modifier et surtout à se laisser connaître: il est difficile de saisir le feu sans être le feu lui-même. Cependant, il y aura un premier jour quand le peuple se sera libéré.

Il sera beau
L'arbre que trouvera la lumière au matin,
Le premier jour.
Quand l'étouffoir sera tombé,
Quand les maîtres seront jetés,

Quand le peuple se verra seul dans la lumière
Avec lui-même. /.../43

Notre poète a su élever le drame intime des choses à une dimension humaine. Les monstres, que la nuit et ses cauchemars lui faisaient anticiper et craindre, ont perdu leur rôle de terreur. Il fallait craindre parce que la chose ne se livrait pas, or, maintenant, ce sont les semblables de l'homme qui ont participé à façonner le mur les séparant des choses. Ici se trouve la différence majeure entre Gagner et Terraqué.

Ce drame immobile est fini qui se jouait entre l'esprit et les choses, où la table et la chaise et le mur semblaient l'emporter, vivant de cette vie qu'ils volaient à la vie. - Aujourd'hui Guillevic tourne avec les pages de ses livres, la page de tous les livres et l'homme s'équilibre et s'éclaire dans notre univers mystérieux.⁴⁴

Depuis cette époque où Guillevic n'était admiré que d'un public fort réduit, il est devenu, selon son expression, un "homme public", mais sans l'avoir recherché. On l'invite de par le monde à participer à des colloques sur la poésie. Voyons ce qu'il déclarait à Knokke le Zoute et à Montréal sur le rôle du poète dans le monde social. Le premier but du poète devant être d'adapter l'homme à son univers.

Le poète est un homme en contact avec le monde; il l'explore, l'expérimente, il veut y voir clair, il le force à se révéler. Et c'est ainsi, enrichi par cette confrontation, qu'il exquise, projette, modèle les contours de l'homme, de cet homme qu'a produit le monde.⁴⁵

Le poète se pose un peu comme le chimiste, qui à partir de certaines matières premières, tire une synthèse de ces éléments et fait progresser l'humanité. Il puise dans le monde qui l'entoure pour rapporter vers sa communauté de semblables ce qu'il a vu ou seulement entrevu. Il n'y a plus place, selon Guillevic, pour cette conception du poète isolé dans sa tour d'ivoire. Guillevic est marxiste, et le réflexe de l'homme marxiste est un réflexe laborieux comme le précisait Engels:

C'est avec le travail que commence la domination de l'homme sur la matière. Le langage naquit du travail et avec le travail. Travail, langage et sociétés; tels sont les fondements de toute l'évolution humaine.⁴⁶

Le travail du poète étant l'écriture, en cela il participe à vaincre la résistance de la nature. Il pourra alors émerger comme conscience libérée afin d'humaniser et de spiritualiser cette nature brute. Il lui faut admettre que le monde puisse être changé. Le poète devant parler "au nom de ce qu'il est consciemment, de ce que consciemment il devient."⁴⁷

Cependant, le danger de se laisser entraîner, même inconsciemment, à parler au nom d'un parti politique, le menace, ce contre quoi toujours les artistes s'élevèrent. Lors d'un discours prononcé à Moscou, André Malraux soutenait que l'"art n'est pas une soumission, c'est une conquête."⁴⁸ Pour Breton, l'art devait être délié de toute espèce de but pratique. Ainsi pourrait s'expliquer sa rupture avec Aragon:

/.../ le surréalisme (ne pouvant) maintenir sa confiance à un homme que des raisons strictement opportunistes pouvaient déterminer d'un jour à l'autre à condamner par ordre toute son activité passée, et qui se montrait ensuite incapable de justifier si peu que ce fut cette volte-face.⁴⁹

Mais Guillevic fera les frais d'une critique semblable. Alain Bosquet lui reprochait de tomber dans la platitude en voulant choisir ses mots en fonction du public qu'il voulait convaincre.

Il /Guillevic/ est devenu un partisan, un porte-parole, un citoyen qui sait obéir aux consignes de son parti... peut-être aussi sa conviction communiste est-elle plus forte que son indépendance de poète?⁵⁰

Accusation contre laquelle Guillevic se défendra toujours.

Ici non plus, il n'y a pas, pour moi, de problème. Je n'écris pour aucune catégorie sociale, pour aucune classe. J'écris pour d'autres moi-même. Je ne sais pas. J'écris aussi haut que je peux.⁵¹

Dans sa correspondance, il déclare même qu'il écrit pour le meilleur lecteur qui soit, lui-même: "Pourquoi écrire, si ce n'est pour m'étonner."⁵²

L'oeuvre seule pouvant trancher définitivement la question, nous verrons qu'après la tentative des Sonnets, Guillevic en reviendra à son mode original. Même dans Gagner, qui est sans doute l'un de ses recueils les plus engagés politiquement, nous sommes bien loin des vers de mirliton

que pouvait traduire du russe le journal l'Humanité. Ce n'est plus un homme qui cherche sa voie parmi les choses, mais l'espèce humaine toute entière.

Il s'agit de voir
 Tellement plus clair
 De faire avec les choses
 Comme la lumière.⁵³

Comment reprocher alors au poète de faire à l'occasion mention des événements qui pourraient changer les rapports entre les hommes, son but étant de rendre la Terre habitable.

N'est-ce pas sans raison et pour éviter toute critique du genre de celle que nous avons déjà citée que Guillevic place, à la fin du recueil, un nouvel "Art poétique"? A nouveau, il recommande d'arracher des "lambeaux comme avec les mains,"⁵⁴ de toucher afin de pouvoir dire, malgré les difficultés de l'hiatus entre les choses et l'homme.

Peut-être qu'il sera possible de le dire
 Sans effroi.

Mais les pommiers
 Et la lumière?⁵⁵

Or, et c'est là sans doute l'apport le plus important à sa poétique depuis Terraqué, il nous présente le poète comme un messager anonyme, s'effaçant devant la grandeur de sa mission, pour se faire humilité et renoncement.

Je ne parle pas pour moi,
 Je ne parle pas en mon nom,
 Ce n'est pas de moi qu'il s'agit.

Je ne suis rien
 Qu'un peu de vie, beaucoup d'orgueil.

Je parle pour tout ce qui est,
 Au nom de tout ce qui a forme et pas de forme.
 Il s'agit de tout ce qui pèse,
 De tout ce qui n'a pas de poids. /.../⁵⁶

Ne pourrions-nous pas rapprocher cette position avec celle de Mallarmé quand il écrivait à Cazalis, en 1867, qu'il était devenu impersonnel, non plus le Stéphane que ce dernier avait connu, "mais une aptitude qu'a l'univers spirituel à se voir ou à se développer à travers ce qui fut moi."⁵⁷

Guillevic croit maintenant dans l'abolition du poète devant l'oeuvre, instrument d'une évolution future.

/.../ Ne croyez pas entendre en vous
Les mots, la voix de Guillevic.

C'est la voix du présent allant vers l'avenir
Qui vient de lui sous votre peau.⁵⁸

A partir de Gagner, Guillevic publie beaucoup, mais ce sont des oeuvres de moindre importance: Les Chansons d'Antonin Blond (1949), Les Murs (1950), Envie de Vivre (1951), Nita (1952) et Terre à Bonheur (1952). De tous ces titres, nous n'en retiendrons que deux, le premier et le dernier. Les Chansons d'Antonin Blond forment un petit recueil écrit en l'honneur du personnage principal du roman d'Elsa Triolet, L'Inspecteur des Ruines. Après la guerre, Antonin Blond revient chez lui, mais une bombe a tout rasé. Ce pourquoi il a combattu n'existe plus, il est donc condamné à errer anonyme, se mêlant à la foule, essayant de faire une synthèse de ce qu'on lui avait appris avec ce qu'il a vu. Ce type de personnage peut nous intéresser, car nous le retrouvons ailleurs dans l'oeuvre de Guillevic. N'est-ce pas l'image du poète qui, devant l'impondérable, doit se réfugier en lui-même et attendre. Écoutons le plutôt chanter:

L'extase - moi, ça m'intéresse,
L'extase.

J'ai comme une idée
De ce que c'est
Une petite idée...⁵⁹

Il faut s'y faire, le bonheur ne poussera pas en nous comme les légumes dans un champ, c'est bien regrettable. Il y a une trop grande disproportion entre l'homme et les choses.

L'arbre
On a beau le regarder
On a beau vouloir:
On n'est pas pareil
C'est plutôt dommage.⁶⁰

Antonin Blond n'a qu'un seul espoir, celui de se donner le soleil, d'essayer de le retenir dans ses poches afin de "montrer aux gens comment

c'est, la lumière."⁶¹ Dans Terraqué, il y avait aussi cet "Homme en extase / Qui bénissait les paysages"⁶² et qui n'aimait rien d'autre que deux objets qu'il avait faits; il se cachait pour les chérir. Exécutoire nous montrait encore des gens à qui la guerre avait tout retiré.

A ceux qui sont hagards
 Dans les salles d'auberge
 Et qui devant les murs
 Se défont en passant
 Comme autant de nuages /.../63

Et cette situation terrible peut pousser jusqu'à la folie celui qu'elle touche, Gagner nous en prévenait.

Le demi-fou
 Est à errer
 Pas bon pour les travaux
 Pas bon pour les plaisirs, /.../64

Mais c'est là toute l'importance de ce recueil. Terre à Bonheur sera beaucoup plus consistant. Pour la première fois depuis qu'il a entrepris sa démarche vers le réel, Guillevic regarde un autre paysage que celui de la Bretagne. Il découvre le soleil du Midi de la France, sa poésie en sera peuplée d'oiseaux et de fleurs. Il y a une grande intimité qui s'établit entre le poète et la nature plus accueillante. Dans une première suite intitulée "Exposé", le poète se lève par un matin d'été, "sans regretter longtemps la nuit et le repos."⁶⁵ La nature est à l'oeuvre, il voit le buis attardé et l'abeille qui s'affaire, il ne peut retenir son émotion:

/.../ Déjà, c'est victoire.⁶⁶

Après avoir fait le tour de son royaume, avoir nommé chaque fleur, chaque oiseau, il se prend à rêver de voyages futurs, en compagnie du merle, vers les choses, puisque "l'heure est au jour qui s'ouvre grand."⁶⁷ Mais, ce lieu qui l'enchanté, en même temps le dépayse, et c'est alors que Guillevic commence à parler au passé, surtout quand il observe la Méditerranée bien différente de la mer qui vient battre les côtes de la Bretagne.

J'ai vu souvent la mer
 Et jamais ce ne fut avec indifférence /.../68

Voulant éviter toute équivoque, il dit son attachement à la terre, "sentiment" qu'il renouvèlera après Carnac:

La terre
Est mon bonheur. /.../69

A nouveau le souvenir de la solidarité humaine lui apporte beaucoup de calme. Sans tous les hommes qui luttent pour sauvegarder la paix, la guerre pourrait encore semer la terreur. Notre poète peut alors réaffirmer son besoin de s'approcher du réel.

Tout ce qui est réel
Mérite d'être vu.
Tout ce qui est réel
Mérite qu'on l'approche.

Tout ce qui est réel
Suit la ligne du beau./.../70

Selon Jean Tortel, Terre à Bonheur est à la fois une plaque tournante de l'oeuvre, malgré les longueurs qu'il présente, et aussi une synthèse de tout ce qui l'avait déjà précédé.

Pour la première fois la réflexion, la méditation, un certain retour sur soi-même prennent la place aussi bien de la constatation angoissée de Terraqué que de la volonté d'action combattante de Gagner.⁷¹

Terre à Bonheur marque cependant la fin du premier cycle de l'oeuvre de Guillevic. La suite "Vouloir" annonce très clairement la chute prochaine. Le poète se sent attiré par l'entonnoir de la solitude. Il réalise, vers la fin du recueil, que l'échéance est venue bien rapidement, ne lui laissant pas la chance de descendre jusqu'au fond des choses: il n'a rien vu!

/.../ Et tu croyais
Descendre et descendre
Et tu croyais que tu finirais

Pour aboutir là
Où l'on voit les choses.

Et qu'as-tu donc vu
A la fin du compte?

Car la fin
Est bien vite venue /.../72

Cette spirale l'a conduit vers des lieux où les choses ne se laissaient pas deviner. Reprenant alors une image qui était très chère au poète au moment de Terraqué, celle de l'armoire close, pouvant contenir du pain ou des morts; cette fois il nous montre l'armoire ouverte, mais l'image est beaucoup trop précise, le réalisme tuant le rêve. Ce poème manqué, en quelque sorte, nous fait pressentir le silence futur du poète. Guillevic cherche à vouloir dire avec trop d'insistance, la forme des sonnets se prêtera bien à cet exercice didactique. Avec ce chat ensanglanté qui sort de l'armoire, réapparaît aussi la peur de se tromper face au réel.

C'est une armoire
Qui s'est ouverte.

Il en sort un chat qui a bien du sang
Là où sont les yeux et qui vous demande
D'y mettre le doigt.

Il en sort bientôt, ça n'a pas de nom,
Ça n'a pas de forme
Plus que noir et ça s'en va /.../73

Guillevic, maintenant, désigne et nomme plutôt qu'il ne peint l'effet produit par la chose. Ses poèmes deviennent des chants d'hommage tout au plus envers l'U.R.S.S., ou la résistance des femmes et des enfants de Corée.

/.../ Petits enfants des Coréens
Qui désignent les assassins.⁷⁴

La relation est directe entre ces deux vers et l'armoire désormais ouverte sur une absence, celle de la poésie. De fait, si on en juge par les quelques propos de Jean Tortel, Guillevic connaissait dès l'année 1950 une crise verbale. Il cherchait sa voie et pour la retrouver, il doit se livrer à l'exercice et faire des gammes. Certaines circonstances historiques le poussant, il en vient à la forme du sonnet. Il lui fallait écrire, aussi adopte-t-il ce mode traditionnel.

Dans les conditions idéologiques étouffantes où s'étaient laissé réduire les écrivains communistes vers 1952, une abstention littéraire aurait pu être interprétée comme une défection. Guillevic se voulait solidaire de son parti, serviteur ou imposable. Les sonnets furent, au sens strict du mot, une contribution. Un sacrifice poétique, certainement.⁷⁵

Nous retrouvons dans la Revue de Paris, une critique similaire au sujet des Trente et un sonnets, qualifiant cette expérience de "sujétion à des directives stalinistes sans le moindre discernement".⁷⁶ Mais Guillevic s'est-il trompé ou fut-il trompé? Il est certain cependant que Pierre Daix et surtout Aragon vinrent donner à cette "affaire du sonnet" une importance que notre auteur n'avait sans doute pas prévue ni voulue. Daix voyait dans cet événement le plein épanouissement tant attendu de Guillevic. Selon lui, ces sonnets répondaient enfin à Terraqué:

Le poète Guillevic sort de sa chrysalide sans rien perdre justement de ce qu'il a appris au cours de vingt années de recherches et d'efforts, sans rien abandonner, non pas de ce qui a fait son originalité, mais de ce qui la fait.⁷⁷

Mais c'est Aragon qui a donné toute son ampleur à l'affaire. A l'époque, soit en 1954, il écrivait dans Les Lettres son article intitulé "Du Sonnet", où il proposait un retour au "rythme national": donc, retour au vers majeur, l'alexandrin, et surtout renoncement à l'individualisme formel en poésie. Il y a coïncidence entre cet article publié en février et les premiers sonnets de Guillevic qui datent des 3 et 6 janvier 1954. Il semble bien qu'on ait mal interprété les intentions d'Aragon. Son but n'était-il pas de refaire de la poésie un enseignement du monde réel, mais en y ajoutant la rime?

Alors la rime cesse d'être dérision, parce qu'elle participe à la nécessité du monde réel, qu'elle est le chaînon qui lie les choses à la chanson, et qui fait que les choses chantent.⁷⁸

Selon Aragon, les sonnets de Guillevic tirent leur valeur du réalisme où les "éléments naturels y figurent non comme un but final, mais comme un moyen. Qu'ils ont ici valeur éducative."⁷⁹ Il fallait, à notre poète, enseigner, mais il n'aura qu'un pas à franchir pour tomber dans la propagande. Voulant prouver son exposé, Aragon, dans la bien longue préface qu'il a écrite pour ce recueil, fait la nomenclature des poètes qui ont déjà utilisé le sonnet. Il cite ainsi Ronsard, Nerval, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé. C'est par l'exemple de ce dernier qu'il veut apporter la preuve irréfutable à son argumentation quand il dit: "Un Stéphane Mallarmé a usé de cette forme, le mépris que vous en marquez l'atteint, lui."⁸⁰

Cependant, c'est d'un oeil bien différent que le critique René Ménard voit le problème.

La prosodie traditionnelle offre ses havres de grâce. Va pour les mesures classiques, la rime et même le sonnet. Il s'agit de "retrouver un public," "d'assumer le siècle," de prendre une "place fonctionnelle". Ainsi sera écartée la malédiction qui empêche de vendre les plaquettes et décourage les éditeurs sérieux.⁸¹

Même si Guillevic ne publie qu'une cinquantaine de sonnets, nous y retrouvons le même langage simple et dépouillé. Mais parce qu'il tend à se faire chroniqueur, ses sonnets prennent l'allure des articles de la grande presse; à titre d'exemple, ces deux quatrains d'un poème intitulé "Affaires":

Des affaires? bien sûr qu'on en fait, des affaires.
Exemple: un Parisien achète en Israël
Des camions d'Amérique et vend ce matériel
Au Maroc. Pour payer son vendeur il espère
Que l'Administration voudra bien qu'il opère
Dans le clearing franco-yougoslave officiel
Dont la balance, comme il est habituel,
Du côté yougoslave est trop déficitaire ...⁸²

Son ami, le poète Jean Tortel, lui reprochera une telle utilisation pratique de la poésie. D'ailleurs, ajoute-t-il, ces sonnets ne sont plus ce qu'ils étaient, car "ils nous parviennent commentés, glosés, proposés pour une destination particulière."⁸³ Il ne faut pas voir ici un aboutissement, mais un moment d'arrêt. Tortel, toujours confiant, prédit à Guillevic un retour prochain à la forme triomphante de Terraqué, puisque le vers libre est un nouvel instrument, une nouvelle tradition: "Nul n'y peut rien, et si Aragon le rejetait, il rejettrait un acquis. Dialectiquement, c'est une position intenable."⁸⁴

Guillevic cherche bien généreusement à défendre ses convictions politiques:

Puis-je ainsi séparer dans l'homme le poète?
Ne pas me souvenir que je suis militant
Du Parti de la classe ouvrière, à l'instant
Où j'écris mon poème, /.../⁸⁵

Mais cette mobilisation de la poésie, au service de l'actualité, ne produit jamais de résultats heureux.

Les meilleurs poèmes d'Aragon, d'Eluard, de Char, de Guillevic, d'Emmanuel, sur des thèmes d'actualité, ne résistent pas à une seconde lecture, la paix revenue. Le courage national n'est pas compatible avec la poésie moderne, quand il s'exprime par exclamations pures et simples. Dire "J'écris ton nom partout: Liberté," c'est restreindre la liberté de la poésie: on n'a pas le droit de l'asservir à une liberté qui ne fût point sa propre émanation.⁸⁶

Par contre, dans les quatorze sonnets que Guillevic écrit en réponse à la correspondance de Jean Tortel, dans la revue Europe, nous pouvons deviner le passage futur du poète à sa forme initiale. Il y dit son besoin de chanter la matière, et que tout ce qu'il a déjà publié sur ce mode du réel, n'était pas accidentel.

/.../ La science et le poème ont devoir d'attaquer
La masse encore énorme où sans nous vont les choses.

Et ce combat demande au moins tout le savoir
Qu'on a. Ou bien quel est le sage qui propose
Qu'on s'en aille explorer le noir avec du noir.⁸⁷

Même si plusieurs des poèmes contenus dans les Trente et un sonnets avaient une allure fortement politique, il n'en reste pas moins que certains autres conservaient l'approche guillevicienne de l'objet brut. Délaissant complètement le primat de dire la révolution sociale en marche, notre poète publie dans une édition de luxe, avec des dessins de son ami, le peintre Boris Taslitzky, sept nouveaux sonnets qui, eux, sont dans le "goût ancien"; la forme seule reste nouvelle, du moins pour Guillevic. Ce recueil, L'Age mûr, pourrait avoir pour thème l'expression "j'ai chanté".

/.../ J'ai chanté. Je savais que j'étais feudataire
Des hommes de mon temps. Je me suis acharné
A chanter nos bonheurs et nos deuils alternés.
J'ai chanté notre espoir. Je ne peux plus me taire.

Je n'aurai pas fini. Je crois que je commence
Et je chante et la tâche est immense.
Je chanterai plus haut, je chanterai plus fort /.../⁸⁸

En effet, c'est au passé que tout se situe. Retour en arrière, non pour se satisfaire dans le déjà fait, mais plutôt afin de mieux entrevoir le chemin à parcourir. A ce point de vue, L'Age mûr est vraiment une première guérison, celle qui annonce le jaillissement à venir. Il marque la fin de l'"affaire des sonnets" et du premier cycle de l'oeuvre qui allait de la prise de conscience du monde menaçant qui entoure le poète, jusqu'à l'engagement social, où la volonté de dire les faits l'entraîne dans le silence poétique. Déjà pointe une parole nouvelle, le poète retrouvera la plénitude de son être et celle de la matière brute.

En effet, c'est au passé que tout se situe. Retour en arrière, non pour se satisfaire dans le déjà fait, mais plutôt afin de mieux entrevoir le chemin à parcourir. A ce point de vue, L'Âge mûr est vraiment une première guérison, celle qui annonce le jaillissement à venir. Il marque la fin de l'"affaire des sonnets" et du premier cycle de l'oeuvre qui allait de la prise de conscience du monde menaçant qui entoure le poète, jusqu'à l'engagement social, où la volonté de dire les faits l'entraîne dans le silence poétique. Déjà pointe une parole nouvelle, le poète retrouvera la plénitude de son être et celle de la matière brute.

CHAPITRE III

DEUXIEME CYCLE: DE CARNAC A EUCLIDIENNES

OU PASSAGE VERS LES FORMES GEOMETRIQUES ET L'ABSTRACTION

Quand il terminait son étude sur Eugène Guillevic, Pierre Daix précisait que le poète était maintenant "un des chemins de notre poésie".¹ Selon son dire, cette poésie avait évolué malgré telle ou telle tendance, elle en était venue à sa forme ultime, pouvant désormais se renouveler. "Bref qu'elle est vivante et appelée, comme telle, à durer."²

Heureusement ces lignes furent écrites en avril 1954; le temps a montré depuis qu'il se trompait. Pendant sept années, Guillevic ne publie rien. Ce retrait volontaire fut bénéfique, car le poète en revient à la source même de son inspiration, à son lieu d'enfance, à Carnac. Il avait décidé de retrouver sa propre vérité; le recueil qu'il publie en 1961, Carnac, marque un nouveau départ, mais combien plus serein que la grande lancée de Terraqué. Pour la première fois, le dialogue semble établi entre la chose et l'homme; l'armoire fermée de Terraqué, ou les rocs, semblaient se suffire à eux-mêmes. Ici, c'est le contraire qui se produit, le poète s'adresse directement à la mer: l'objet brut étant comme dépouillé de son mystère. Guillevic n'écrit plus ces suites de poèmes attaquant chacune un aspect du réel pour le forcer à se dévoiler, mais, Carnac n'est qu'un long poème recouvrant plusieurs petits poèmes.

Il y a aussi un retour au couple antinomique de l'humidité et de la sécheresse que nous retrouvions principalement dans Terraqué. Si l'eau est la forme matérielle dont tout participe, elle vit par contre d'érosion.

En particulier, l'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes de combinaison des puissances. Elle assimile tout de substances! Elle tire à elle tant d'essences! Elle reçoit avec égale facilité les matières contraires, le sucre et le sel. Elle s'imprègne de toutes les couleurs, de toutes les saveurs, de toutes les odeurs.³

Guillevic réalise avec une certaine terreur qu'il est lui-même la mer, et qu'elle se trouve dans tous les regards.

/.../ tu regardes des yeux
Et tu y vois la mer.⁴

Cependant, cette mer en état de perpétuel recevoir, elle qui voudrait se donner des "attributs terrestres,"⁵ pénétrer dans les terres pour s'y allonger et se reposer avec l'herbe, malgré son immensité, se trouve "au bord du néant".⁶ Le néant la guette comme une bête vorace. Aurait-elle perdu l'unité première qui la protégeait?

/.../ Mais là tu te perds
En perdant ta masse
Et le néant
Qui te traverse.⁷

Il s'éprend alors de pitié pour la mer prise au piège dans les marais salants.

/.../ Où je ne savais pas si je devais pleurer
De n'avoir plus de toi que ces tas de sel blanc.⁸

Guillevic comprend bien ce sentiment de vouloir s'unir avec le monde terrestre. Il est le terrien qui va vers la mer comme hypnotisé par elle, sachant toutefois que les entrailles du sol lui ont déjà préparé une place, il y sent l'odeur de son corps devenu humus, comme nous l'avons déjà prouvé pour Terraqué. Il demande à la mer de ne pas se courroucer si un caillou, ramassé dans quelque chemin, lui en dit plus que le galet de la plage. Mais la mer attire l'homme d'une façon toute sensuelle, et ceux qui l'ont quittée, la recherchent dans les blés, dans l'herbe et la pierre. De plus, pour un Breton, le pays natal est aussi bien la lande que la mer. Gaston Bachelard était bien placé pour comprendre ce sentiment.

Mais le pays natal est moins une étendue qu'une matière; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries; c'est en lui que notre rêve prend sa juste substance; /.../⁹

Pourtant, notre poète refuse cette abolition dans la mer. C'est sur terre

qu'il se trouve, là il veut apprendre. Le message issu de la terre passera sans doute par la médiatrice mer, mais elle ne sera que l'intermédiaire:

J'ai joué sur la pierre
De mes regards et de mes doigts
Et mêlées à la mer, /.../
J'ai cru à des réponses de la pierre.¹⁰

Démarche similaire à celle des premiers hommes à Carnac, il y a des millénaires, pour y dresser leurs autels de pierre. Ils obéirent à l'appel de la terre et de la mer. Ils sont venus pour chasser la peur; leurs menhirs s'élèvent au centre du ciel, de la mer et de la terre. Nécessaire était cette triple présence, mais terriens, c'est la terre qu'ils imploraient.

/.../ Chantant, eux,
Pas loin de la mer,
Pour être admis par la lumière.

Regardant la mer,
Lui tournant le dos,
Implorant la terre.¹¹

L'élément humain s'imposant, le poète tutoie la mer. Georges-Emmanuel Clancier s'est efforcé de saisir cette relation filiale et puis amoureuse avec la mer.

On ne peut d'ailleurs reprocher au poète de projeter ses songes sur la masse protéiforme de la mer originelle, car il y a correspondance profonde entre l'enfant de Carnac et cette voix qui l'a bercé.¹²

L'eau devenant l'élément transitoire, car "l'être voué à l'eau est un être en vertige,"¹³ elle personnalise la féminité de l'univers. Avec elle débute le cycle de la vie, toujours l'eau rend compte de son essentielle maternité. Guillevic a comme été "séduit par l'idée qu'il n'y a pas de médiateur plus sûr que la femme entre l'homme et la mer, ambiguë, floue, inachevée comme elle."¹⁴

Femme vêtue de peau
Qui façonne nos mains,
Sans la mer dans tes yeux,
Sans ce goût de la mer que nous prenons en toi, /.../¹⁵

Sans cette relation intime avec la mer, nous serions tous condamnés à n'être que des animaux. Nous pouvons noter ici que ce poème est composé de vers de six pieds et d'un alexandrin; y aurait-il là un souvenir des sonnets? D'ailleurs, partout dans l'oeuvre de Guillevic se retrouvent des vers réguliers de six, huit ou douze pieds.

Or, cette tentative de vouloir caractériser la mer, ne débouche-t-elle pas sur une forme d'anthropomorphisme qui irait à l'encontre de l'attitude marxiste du poète? Il semble bien qu'il y ait là divergence: l'homme ne veut plus dominer les éléments comme dans Exécutoire, et surtout Gagner, mais il observe leur transformation afin de comprendre leur entité et la sienne. Attitude beaucoup moins combattante, mais en revanche plus calme, car il faut avoir fait l'expérience de son univers pour en noter les changements. Cependant, à nouveau pointe le danger du panthéisme. Se débarrasser de l'image d'un Dieu qui vient tout régler pour se laisser conduire par d'autres présences cachées, ne serait pas une victoire contre la peur.

C'est sans doute pour éviter toute mystique et toute magie que Guillevic nous manifeste sa relation amoureuse avec la mer. Certes, l'imagination de la matière demeure omniprésente, il est difficile au poète de "Garder sa raison / Des assauts de la mer."¹⁶ Il envie alors les crabes et les poissons dont elle est la nourricière, car cette mer, pour l'homme, est "Trop large / Pour être chevauchée. / Trop large / Pour être étreinte."¹⁷ Mais, si l'homme descend dans la mer, il en oublie immédiatement sa propre totalité, elle n'en fait qu'un objet de plus à la dérive:

/.../ Qui n'a pour avenir
Que d'être plus défait
Au rythme régulier
De la tranquille exécution de tes sentences.¹⁸

Chacun ignorant l'autre et poursuivant son chemin dans la loi qui lui est propre. Il y a ici désespoir, car on ne pourra jamais comprendre la mer à seulement la regarder, il faudrait être son amant. Alors Guillevic se tourne vers la femme pour l'exhorter à jouer non pas son rôle de médiatrice, mais bien celui de compagne unique de l'homme.

Femme, femme, au secours
Contre le souvenir
Enrôleur de la mer.

Mets près de moi
Ton corps qui donne.¹⁹

C'est un appel direct et singulier à la femme, épouse et mère, génératrice, elle aussi, de la vie. Tout se passe comme si le poète découvrait tout à coup que l'homme peut lui aussi défier le temps par sa descendance. Mais, porter témoignage contre le temps ne suffit pas, c'est le secret des choses qu'il faut percer, à ce niveau, la tentative de Carnac sera fort intéressante. Le poète reprend la vieille interrogation de Terraqué, pourtant cette fois, il part en quête de l'absolu. Non seulement y a-t-il la mer qui occupe tout et la terre, mais, cette fois, le soleil a aussi un rôle important à jouer. Le soleil et la mer, ennemis de toujours, cherchent à dépasser l'"extrême du désir" dans une intimité sublime. Ils veulent s'enlacer sans jamais "se perdre au sein de l'autre."²⁰ Espoir inutile puisque Guillevic sait que s'il y a rencontre, ce ne sera qu'un frôlement. Mais, seul le soleil aurait pu ajouter à l'infini de la mer.

Contre le soleil
Tu as voulu t'unir,

Mais avec quoi
Sauf avec lui?²¹

L'eau porte dans sa fluidité sa propre condamnation. Elle cherche à s'épaissir pour mieux durer, mais elle n'y parvient qu'en diluant ce qu'elle touche. Le temps prend ici l'apparence du liquide, c'est d'ailleurs ce qu'a voulu exprimer Salvador Dalí par sa peinture où des montres molles s'étirent jusqu'à dégoutter au coin d'une table. L'obsession de la mer serait "D'être un jour dressée / A la verticale / Au-dessus des terres,"²² et de se faire un squelette avec les rochers.

Nous disions que la vision du poète, dans ce recueil, était totale; cependant, après avoir fait le tour des différents aspects de la mer, à nouveau, il est comme désespéré devant la diversité de cet élément qui ne se laisse jamais saisir. Toujours une facette de la mer lui échappera.

Ainsi, peu à peu, mot à mot, le poète tente de cerner ce qui ne se peut pourtant laisser enfermer dans le seul cercle de la conscience: la totalité de la vie, du connu et de l'inconnu, sa propre présence au monde

confondue avec la présence de la mer, et, en marge,
la terre, les menhirs de Carnac.²³

Multiplicité de la mer, multiplicité de chaque objet dans la nature, nous verrons l'importance que Guillevic donnera à la sphère dans son prochain recueil. La grande liberté de la mer et de l'homme ne résout en rien la complexité du problème. Ils doivent tous deux obéir à une loi qui leur échappe, celle du mur, de l'imperméabilité de l'objet.

/.../ Nous avons en commun
L'expérience du mur.²⁴

Même s'il partage avec l'eau une certaine complicité, toujours, l'homme est tenu à l'écart.

On est à la porte,
On a l'habitude,
On ne s'y fait pas.²⁵

Ainsi, la mer, dans sa peur de n'être pas, en vient-elle à "copier les bêtes."²⁶ Quand elle s'approche des terres, alors le "néant" et le "noir" l'envahissent et la traversent; il n'y aura jamais d'accouplement véritable avec le solide. Le poète aussi se sent rejeté, mais par son impuissance à dire tous les secrets de la mer; d'ailleurs, quand il parle de la mer, "c'est toujours à Carnac".²⁷ Il sait maintenant qu'elle échappera à toute définition, et que le seul mode d'approche encore valable reste le mot. Peut-être l'imagination viendra-t-elle suppléer au manque de communication?

/.../ De toi je parle à peine,
Je parle autour de toi,
Pour t'épouser quand même
En traversant les mots.²⁸

C'est à la suite de cette observation que sa parole se fera désormais de plus en plus abstraite. Il nous montrera plutôt les objets dans leur réalité première, par conséquent brute, mais luttant "pour être dimension," afin de passer "à l'échelon de la géométrie."²⁹ Ainsi annonce-t-il le dernier recueil sur lequel portera notre étude, Euclidiennes:

/.../ Ce sera comme un cercle
Qui se réveille droite,

Une équation montée
 Dans l'ordre des degrés,

D'autres géométries
 Pour vivre la lumière.

Alors, que seras-tu pour moi?
 Que dirons-nous?³⁰

Question essentielle, puisque c'est par un échec que se clôt Carnac; le mystère subsiste, la mer se berce en retrait, dans ses profondeurs, refusant toute allégeance ou tout compromis. Malgré la ligne horizontale de son étendue, un mur se dresse, infranchissable pour le moment, entre la vie sous les flots et celle sur la terre. Alors Guillevic doit se résigner à accepter enfin qu'il avait beaucoup trop rêvé de vouloir refaire l'harmonie première.

Toi, ce creux
 Et définitif.

Moi qui rêvais
 De faire équilibre.³¹

Il y a échec aussi parce que le poète se sent limité à devoir parler autour des choses sans les pénétrer. Sa recherche d'un ordre absolu l'aurait sans doute entraîné à tourner le dos à la vie, se détruisant lui-même. Pour demeurer fidèle à l'humain, il doit rester en deçà du mystère et du mythe, même si parfois la tentation est grande de s'y réfugier. C'est avec ce regard serein qu'il aborde les deux recueils qui suivent, Sphère et Avec. Son expérience lui a montré qu'à jamais la question restera posée, et que ce serait sans doute accorder beaucoup trop de sens "A ce qui peut / N'en pas avoir."³² Il faut éviter d'"ennoblir de l'horreur".³³ D'une façon encore plus directe, Guillevic prend conscience du monde qui lui est extérieur, mais il fait alors un retour sur lui-même, vers le centre de son être. Aller vers soi doit être ici pris comme une attitude de sagesse:

/.../ Maintenant je vais
 Plutôt vers le centre.

J'ai trop à savoir
 Et maudire est loin.³⁴

Si le monde de Carnac était désertique, envahi par la seule présence de la mer voulant se suffire à elle-même, Sphère est une méditation sur la solitude. L'homme ne pourra se sentir respecté par les éléments que s'il prend en charge sa propre tranquillité, sachant ses limites. Ainsi, ce recueil s'ouvre sur une suite de poèmes, "Chemin", où se manifeste immédiatement une grande intimité entre tous les objets. S'il est permis aux buissons d'être entre eux, aux animaux de se replier sur le temps qui leur est donné, c'est la présence de l'homme qui domine tout; elle est à la fois un retour vers le pays familier et une reconnaissance:

Souriant pour ceux du pays et pour lui
Qui fut reçu, /.../³⁵

Les objets n'ont que leur épaisseur, l'homme, même s'il est soumis à des lois naturelles similaires, affirme la liberté de son intelligence. Il peut tout ramener à sa dimension, à celle de la sphère. Il n'aura plus besoin ni de Dieu ni de l'illusion, ni même du salut.

Le malheur peut venir
Du souvenir d'un Dieu
Par honte rejeté.³⁶

Certes, tous les objets restent menacés de mort, l'homme aussi, mais c'est pour mieux connaître l'échéance qu'il interroge le premier, lui demandant: "Dis-moi ce que tu sais / Du terme qui déjà / Vient se figer en toi."³⁷ Il n'y a chez-lui aucune crainte, même si le principe de la mort lui semble atroce; elle est cette "gueule qui a faim,"³⁸ car, au moment de l'échéance finale, le poète aura cessé de voir, donc de souffrir.

Du moins je n'aurai pas
A me connaître alors,
Pas à me voir cadavre.³⁹

Ainsi, dans ce long poème intitulé "De ma mort", Guillevic, tout en affirmant son stoïcisme, nous lègue comme son testament de poète. Jamais il ne renoncera au combat pour la parole, jamais il ne suppliera pour qu'un terme soit mis à son séjour ici-bas. Il y a chez-lui une trop grande disponibilité face au réel pour demander quelque repos. Gagner nous avait déjà montré son dégoût pour l'homme qui se fermait; agir de la sorte serait la

pire lâcheté.

Ce n'est pas moi
 Qui fermerai,
 Pas moi qui crierai
 Pour la fermeture.
 C'est qu'on me fermera.⁴⁰

Pour mieux résister, Guillevic, en terrien indéfectible qu'il est demeuré, a besoin de s'accrocher au solide; il "oppose à la mer, à la mort, à la fluidité, toutes les choses dures."⁴¹ Du rocher, il se fait un complice dans la veille: "La nuit passera / Sans pouvoir nous réduire."⁴² Mais, il importe aussi de toucher, de vivre l'aventure des mains, car en elles "Gronde la fureur / Qui permet aux rocs / De tenir encore."⁴³ Cependant, cette action seule ne suffit pas à délivrer les objets de leur trop grande individualité. Il y a même un certain désespoir ou plutôt une certaine déception que de croire aux vertus tactiles. En effet, si l'homme sent ce qu'il tient entre ses doigts, si cela suffit à lui donner un certain "poids de confiance et d'appel,"⁴⁴ l'objet ne répondra pas nécessairement. L'objet tenu se retrouvant sous la main qui l'enserme, aussi seul qu'avant, "Car tout ce que je touche / Tourne autour / Sans toucher."⁴⁵ L'homme aura du moins beaucoup appris en leur compagnie.

Si l'homme a fait les objets, à leur tour les objets façonnent l'homme qui les utilise, qui les contemple; ils le rendent plus sûr, plus dense, à leur image.⁴⁶

Il y a une grande différence entre l'image que Guillevic nous donne ici des choses et celle de Terraqué. On se souviendra de l'armoire refermée sur son secret, de l'assiette en faïence dont s'en allait l'émail, de l'écuelle où l'eau pourrissait; ici le bol reste fidèle à sa mission, celle de contenir, puisque tout autour "toujours c'est le passage",⁴⁷ le clou "n'est qu'un peu rouillé,"⁴⁸ le marteau attend que la main le guide contre le fer et contre le bois, le bahut ronronne à se sentir frotté et ciré. Tous ces objets possèdent une vie neuve et l'homme la reconnaît, seul le ciment n'aura pas à craindre car, "Il ne sait rien, / N'est pas relié, / N'habite pas, / N'est pas habité."⁴⁹ Devant chaque objet, le poète semble toujours proposer une recherche de la profondeur et du volume, cela en fait la durée.

/.../ Apprends, toute une vie,
 A peser leur lumière,
 A contempler l'alliance
 Du volume et de l'heure.⁵⁰

Il n'y a pas d'autre recours: "La peur / Nous devons la trafter,"⁵¹ en allant au centre et à la limite de tout ce qui existe. La terre idéalisée devient "Mère", en communication avec les profondeurs, reliée aux racines de la pesanteur. Guillevic entretient avec elle une relation toute filiale, mais elle n'a pas voulu du poète autant qu'il l'aurait souhaité; alors, "Il n'y aurait pas eu / De terme à notre amour."⁵² Mais approche le moment des noces avec la terre, où nos journées prendront la dimension même de la lumière, où sera vaincue l'indifférence du sol.

Terre, arrive le jour
 Quand nous te connaissons
 Où nous pourrons entrer
 T'épouser, /.../53

Notre poète comprend maintenant pourquoi ses tentatives aboutissaient toujours à un échec, celui du refus de l'objet à se laisser connaître. Chaque fois demeurait "Quelque chose de clos, / De hérissé, de lourd."⁵⁴ Le seul mode pour contourner ce refus, c'est de l'englober dans une sphère de conscience. L'homme a dans son corps une parcelle de chaque élément naturel, mais lui seul possède le tremblement de se savoir.

Ce qui n'est pas dans la pierre
 Ce qui n'est pas dans le mur de pierre et de terre
 Même pas dans les arbres,
 Ce qui tremble toujours un peu,
 Alors, c'est dans nous.⁵⁵

Par ce repli de l'homme sur soi, le dehors pourra être dominé et, selon l'expression de Jean-Pierre Richard, il y aura: "rejet de l'opacité sensible vers une périphérie où l'objet éloigné, perdra de sa puissance d'attraction, mais aussi de sa qualité dangereuse et aliénante."⁵⁶ Nous en sommes au coeur même de la sphère, au centre du poème qui devient la vraie vie. Au-delà de la lumière et de la nuit, le poème peut jouir de sa propre clarté, il est un univers clos dans le dire, sorte de microcosme où tout

serait en équilibre constant. L'esprit de l'homme a pensé même le néant futur pour le situer dans la durée des mots.

La volon^{te} de regarder à l'intérieur des choses rend la vue perçante, la vue pénétrante. Elle fait de la vision une violence. Elle décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peut violier le secret des choses cachées.⁵⁷

Dans sa conception du rôle de l'homme, Guillevic se situe toujours sur un plan à la fois éthique et métaphysique.

S'il y a temple
Nous sommes le temple.⁵⁸

A la fin du recueil, le poète reste seul avec cette fleur qui l'avait accompagné dans sa longue démarche; il est satisfait puisque "Ce qu'il fallait / Nous l'avons fait, / Plus ou moins bien, / Fleur, tous les deux."⁵⁹ Il faut parler ici de sérénité.

Le dernier poème atteint alors à la sérénité. Je ne dis pas sagesse, car la sagesse est une acceptation, une localisation du désespoir. Le désespéré peut rire. Guillevic est bien au-delà. Il est grave. Il y a du patriarche en lui.⁶⁰

La satisfaction est grande, car l'homme peut enfin dire à l'objet: "on a tenu."⁶¹ C'est au niveau de sa conscience que s'est joué son destin et celui des choses, dans une certaine morale.

/.../ Et j'ai tout enfermé
Dans la sphère qui dure, /.../⁶²

Après ce sommet que représente Sphère, Guillevic reprend dans un nouveau recueil, Avec, tous les thèmes qu'il avait déjà abordés, mais cette fois avec beaucoup plus d'insistance et de maturité. Jean Tortel considère ce recueil comme "un seul poème, ouvert et long, ou plutôt une seule délivrance verbale."⁶³ Le poète a confiance en sa parole, il sait qu'il peut aller "Plus avant dans les pierres / Qu'elles ne sont allées."⁶⁴ Il peut désormais vivre l'instant qu'il tient dans un seul et même lieu, celui de la sphère dont il est "Le centre / Et les autres points."⁶⁵ Il n'y a plus aucune menace car "bonnes sont alors les choses";⁶⁶ du fait même disparaît

toute animosité.

A cet instant qui va
Maintenant me quitter
J'aurai donné noblesse
Et le droit de mourir
Sans vouloir se venger
Sur ceux qui le suivront.⁶⁷

L'homme, après avoir donné poids et volume aux choses, quand il les quitte, n'en reste pas moins le temple qu'il était auparavant.

Cette fois, Guillevic a tout le loisir de s'interroger et de vouloir définir clairement la notion de poète, c'est ce qu'il se propose d'accomplir dans la suite intitulée "Du poète". Ce rôle se présente sous divers aspects, illustrés chacun par un poème: l'éthique, l'optique, la génétique, la dialectique, la politique, la sémantique, la tactique et la critique. Mais nous pourrions résumer cette démarche par ces deux vers:

J'étais dans mes profondeurs.
Elles rejoignent.⁶⁸

Après beaucoup de patience, s'est enfin manifesté le rôle essentiel du poète. Il est "Celui qui tremblait / Attendait qu'on le croie."⁶⁹ Ce n'est pas sans une certaine solennité que Guillevic rend compte de son affirmation de l'autorité de la parole, du vers sur l'éphémère. Le vers porte l'instant fugitif "Sur la courbe / Qui tend vers un total."⁷⁰ Il serait trop long de vouloir citer tous les poèmes qui traitent de cette victoire sur l'élément brut; d'ailleurs c'est toujours à peu près le même thème qui revient, celui de savoir et de donner un sens à l'espace.

Savoir nous fait porter
Tout le poids de nos gestes.
Dans l'espace, alors,
Nous faisons du plein.
Sur fond de ciel nous sommes
La marche des vivants.⁷¹

Guillevic se sent emporté par sa joie. Dans Terraqué, quand la mort se présentait, le seul devoir de l'homme était de la constater et de l'accepter:

/.../ Homme et terre s'y sont faits -
Et c'est tout ce que l'on sait.⁷²

Mais, ici, il y a espoir, puisque demeurent des survivants, dont le poète: "Nous continuons / A supporter l'espoir."⁷³ Alors, l'envie lui prend d'affirmer, à l'encontre de Rimbaud, que la vie n'est pas ailleurs.

Il n'y a pas que toi,
Coquelicot.

Ce besoin qui te fait
Eclater dans le rouge,
Etaler des pétales,

Ce besoin de clamer
Par ta forme et le rouge
Que la vie est ici
A prendre sur le vif, /.../74

Il faut donc multiplier les interrogations et soustraire les objets à la durée par un langage dont la plénitude sensible exclut toute référence à rien d'absent: c'est-à-dire de donner aux choses une dimension similaire à celle des mots.

Le dédoublement du concept par l'image donne à l'esprit le moyen de confronter à la Poésie ce qui le stimule, grâce à une dimension, même à une sorte de spatialité que la pensée pour autant acquiert.⁷⁵

Guillevic se rend compte que derrière la face des choses qui nous est montrée, se cache peut-être certaines équations, certaines formules abstraites, qui nous permettraient de mieux saisir le rapport et l'équilibre entre tous les éléments de notre monde. S'approcher encore plus de la chose permet d'en questionner, non plus les apparences seules, mais ce qui la supporte, comme un angle, une ligne, une arête. Par conséquent, il est besoin d'abstraction et de généralisation, Avec en est la preuve.

Alors les choses, le mur par exemple, ou l'oiseau, sont de plus en plus généralisés - merle ou coucou promu au rang de figure. Elles s'éternisent en quelque sorte, fixées dans l'intensité immobile du regard et perdant peu à peu leur caractère de choses particularisées pour aboutir à quelqu'autre "chose" qui n'est pas symbole mais plutôt, et quelque part entre le concret et l'abstrait, éléments d'une mythologie de la morale.⁷⁶

La démarche du poète vers le réel n'est plus faite de terreur ou d'anticipation d'un refus assuré de la chose. Au contraire, il enquête sur l'identité de l'objet! C'est même avec une certaine froideur, exigée par le poète, que les métaux se définissent. Tous répondent par le "je" aux questions posées; l'hydrogène dira: "j'attaque le plafond",⁷⁷ le zinc: "je suis un lent";⁷⁸ et ainsi de suite. Guillevic est devenu un conquérant des choses, il a trouvé le moyen de percer leur silence, mais au prix de tellement d'incompréhension et de souffrance. Dans un des derniers poèmes d'Avec, c'est le chemin parcouru vers la victoire qu'il a voulu résumer ainsi:

Conquérant des choses
Que n'envie personne,
Tu ne t'es pas caché.

Même pas
Derrière la lumière.⁷⁹

Rien ne l'empêche plus d'affirmer: "Ma folie / Est de ce monde."⁸⁰

Poursuivant cette même démarche, Guillevic publie en 1967, le dernier recueil que nous étudierons, Euclidiennes. Même s'il est tenté de se servir de certaines recettes pour écrire ses poèmes, de vouloir "faire du Guillevic", notre poète pousse plus loin sa pointe dans le monde de l'abstraction. Cette fois, les figures géométriques mêmes deviennent le sujet de l'oeuvre. A la question que nous lui posions, à savoir où situer ce recueil dans l'ensemble de l'oeuvre écrite, Guillevic répondait:

A la différence de mes autres poèmes, il y a là une part de jeu, d'exercice. L'exercice comme source de jaillissement. Mais comme les autres poèmes: une aventure, une recherche, une exploration du monde, des rapports de l'homme et du monde. Ceci, bien que le sujet soit abstrait (ce qui fait en partie, sans doute, la nouveauté d'Euclidiennes).⁸¹

Mais, ce que le poète appelle jeu ou exercice, nous pourrions en réalité l'appeler automatisme; c'est la même démarche face au réel que pour les "Métaux" d'Avec. Cette fois, cependant, les poèmes s'imposent immédiatement à l'esprit de l'auteur.

/.../ Et un jour, j'ai positivement vu défiler devant moi un certain nombre de figures avec un commentaire en vers. Des poèmes tout faits. J'ai eu comme une ouver-

ture sur ce monde où les figures géométriques devenaient en somme un bestiaire. Un géométriaire.⁸²

Les menhirs de Carnac annonçaient un événement par leur disposition géométrique même; en rang, ils vont vers quelque chose qui a déjà eu lieu; ils peuvent exiger.

Alignés, les menhirs
Comme si d'être en ligne
Devait donner des droits.⁸³

Il ne s'agit certainement pas là d'une production à part, en retrait sur l'oeuvre entière. Nous pouvons considérer ce recueil comme faisant route parallèle avec les autres recueils, mais il se présente comme un résumé succinct de ce qui avait déjà été fait. Il est un aboutissement du concret assumé dans une nouvelle synthèse abstraite. Le langage y atteint presque la neutralité du monde sidéral. Par une recherche dialectique référentielle avec les éléments mêmes, dans une sorte de métaphysique qui se renie; les choses prennent la forme de figures géométriques. Monde froid sans doute, mais où l'homme a conservé une certaine place; aussi dit-il au cercle:

Tu es un frère
On peut s'entendre.

Fais-moi pareil,
Enferme-moi.

Réchauffons-nous,
Vivons ensemble
Et méditons.⁸⁴

Si le poète tutoie les choses, celles-ci lui répondent à la première personne. Mais, c'est par le mode réflexif qu'il nous donne une définition de l'objet, ayant atteint son degré ultime de perfection. Ainsi, avant chaque poème, retrouvons-nous un graphisme de la figure géométrique qui est présentée; nous pouvons, en voyant cette figure, reprendre la démarche du poète. Devant le graphisme de la sphère et le poème qui l'accompagne, nous comprenons tellement plus clairement la durée qui était exprimée dans Sphère et dans Avec.

Et quand il n'y aurait
Que nous deux pour durer.⁸⁵

L'armoire fermée de Terraqué, les trusts d'Exécutoire, les rocs et la mer de Carnac, n'étaient pas assez stylisés pour figurer en tête du poème, pour l'illustrer. Mais par le mode de l'abstraction, l'homme et la chose semblent avoir reconquis la paix, jusque là compromise. Dans le dernier poème d'Euclidiennes, "Figures", Guillevic nous résume cette démarche.

/.../ Et nous maintenant figées,
Sans colère, intempestives,
Nous collons à vos cornées.

Il faut vous en prendre à vous
Si vous souffrez de savoir
Que nous sommes quelque part.⁸⁶

Non seulement Euclidiennes marque un sommet dans la progression de Guillevic vers l'abstraction, mais il permet aux deux cycles de l'oeuvre entière de se fondre dans un tout, où chaque recueil annonce la venue du suivant et soutient essentiellement celui qui le précède.

La poésie d'Euclidiennes nous semble se situer à l'intersection de ces deux ensembles sémantiques: l'un défini par la rêverie habituelle du poète (ses thèmes essentiels, ses images, tels qu'ils se trouvent formulés dans les différents recueils depuis Terraqué); l'autre défini par une série de figures (re-)données dans leur étrangeté première, à laquelle vient à nouveau achopper la rêverie et comme retrouver à son tour son mouvement originaire, s'y réamorcer en toute fraîcheur de sens.⁸⁷

Si Guillevic domine maintenant sa peur, il ne l'a pas démasquée entièrement. De nouvelles questions seront nécessaires afin de connaître les autres aspects de la trop grande diversité de ce sentiment; elles seront sans doute la source d'inspiration pour les recueils à venir. Guillevic est un grand poète parce que dans son oeuvre tout se tient.

CONCLUSION

Ce qui frappe avant tout l'imagination du lecteur devant cette oeuvre, maintenant considérable, c'est sa grande originalité. Guillevic, surgi du sol de Carnac, essentiel comme les menhirs, est resté attaché à un monde étrange, peuplé de présences obsédantes et légendaires. En effet, sa poésie est marquée, à chaque tournant du vers, par un combat livré pour chasser la peur.

La première réalité, dont il prit conscience, semble être celle du solide, de la chose dure et pleine: cette pierre dressée vers le ciel, dominant la mer, et qui semble attendre que la fête ait lieu, le roc où la flamme s'est figée dans une certaine forme extatique de la matière, un enlacement éternel des éléments les plus opposés. Mais l'originalité de Guillevic ne tient pas uniquement au monde étrange qu'il met en scène. Elle tient encore à sa position face à l'image qu'il contrôle au moment où la "débâcle" surréaliste balayait tout sur son passage. C'est avant tout un découvreur: découvreur du monde qu'il habite, il reste apparemment étranger à sa langue. Cela l'amène à écrire à l'écart des groupes ou des écoles littéraires. De la même façon, il ne croira pas à l'oeuvre collective en poésie, les rapports de chacun avec sa langue étant trop particuliers. Ce respect des mots, qu'il choisit et empoigne comme un artisan son outil, l'entraîne à n'en faire usage qu'avec économie. Aussi, souvent le poème se trouve-t-il concentré en deux ou trois vers. Il y a même, chez ce Breton, une certaine agraphie que nous retrouverons plus tard dans des tendances beaucoup plus mé-

caniques que la sienne, par exemple le spatialisme.

Si Guillevic croit que le poète dirige peu sa poésie, il sait fort bien qu'il peut, dans une plus grande mesure, modifier le cours de sa vie; alors se trouvera transformé son "besoin de poète". Engagé politiquement, notre poète croit que par la révolution sociale qui s'opère, l'homme sera libéré des contraintes qui l'asservissent. Il espère qu'un plus grand nombre d'hommes sera introduit au message du poème. D'ailleurs, ne citait-il pas, au début d'une conférence à Montréal en 1967, ce mot de Lénine: "Il faut rêver!"

L'homme n'aura sa fête sur la terre que lorsqu'il aura trouvé le lieu et la formule des choses, puisque le monde réel est ce qui existe. Nous avons là une constatation pure et simple. L'homme doit y vivre, c'est ce que Guillevic cherche à rendre possible. Mais la chose, dans sa trop grande matérialité brute, l'effraie plutôt qu'elle ne le console. Ce n'est pas en décrivant l'objet sous tous ses côtés, comme le fait Ponge, que nous pourrions en pénétrer le secret, et surtout, que nous pourrions nous y habituer.

Comment comprendre l'unité intime de notre monde sans le réduire à l'image de la sphère, où tous les composants se trouvent en état d'équilibre dynamique. On se souviendra de Platon qui vantait les qualités de la sphère, de Vincent Van Gogh qui disait que la vie était probablement ronde.

Seule l'abstraction permet de saisir les rapports entre les objets et l'homme. Selon Guillevic, il faut qu'une sorte de danse, de chorégraphie s'établisse entre l'homme et la chose. Déjà se trouve annoncée la cybernétique de l'art moderne qui tend à se faire de plus en plus mouvement. Mais, il n'y a chez Guillevic aucune complexité doctrinale: la simplicité étant son fait.

Il est difficile de prévoir l'influence que notre poète exercera, car il ne cherche guère à grouper des disciples; c'est en retrait qu'il écrit. Nous croyons pourtant que ce poète a atteint sa pleine maturité. Dans un recueil qu'il publiait récemment, Ville, le même souci poétique se dégage, celui de recréer un cosmos avec tous les éléments d'une ville. Donc, pareille thématique.

NOTES

Introduction

1. Nathalie Sarraute, l'ère du soupçon, (Paris, Gallimard/Coll. Idées, 1956), p. 9.
2. Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, (Paris, P.U.F., 1958), p. 6.
3. Arthur Rimbaud, Oeuvres complètes, (Paris, Gallimard, Ed. de La Pléiade, 1965), p. 271.
4. Jean Lacroix, Marxisme, existentialisme, personnalisme, (Paris, P.U.F., 1951), p. 30.
5. Jean Rousselot, Les Nouveaux poètes français, (Paris, Ed. Seghers, 1959), p. 359.
6. Eugène Guillevic, Terraqué, (Paris, Gallimard, 1942), p. 19.
7. René Ménéard, La condition poétique, (Paris, Gallimard/Coll. Espoir, 1949), p. 28.
8. Jean Rousselot, Op. cit., p. 359.
9. Dictionnaire Quillet Flammarion, (Paris, Ed. Quillet-Flammarion, 1959), p. 206.
10. Alain Bosquet, Verbe et vertige, (Paris, Ed. Hachette, 1961), p. 94.
11. Eugène Guillevic, Op. cit., p. 185.

Première Partie

1. Pierre Reverdy, "La fonction poétique," Mercure de France, no. 1040, (1 avril, 1950), p. 584.
2. Ibid., p. 587.
3. Pierre Reverdy cité par Jean Rousselot dans Reverdy Pierre, (Paris, Ed. Seghers/Coll. Poètes d'aujourd'hui, 1951), p. 45.
4. Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, (Paris, Lib. José Corti, 1948), p. 216.
5. Pierre Reverdy, "Cette émotion appelée poésie," Mercure de France, no. 1044, (1 août, 1950), p. 580.
6. Ibid., p. 590.

7. Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, (Paris, Gallimard/Coll. La Pléiade, 1965), p. 664.
8. Tristan Tzara, Sept manifestes Dada. Lampisteries, (Paris, J.J. Pauvert, 1963), p. 96.
9. Ibid., p. 25.
10. Ibid., p. 48.
11. Georges Mounin, Poésie et société, (Paris, P.U.F., 1962), p. 76.
12. Tristan Tzara, Op. cit., p. 89.
13. Eugène Guillevic, Sphère, (Paris, Gallimard, 1963), p. 32.
14. Claude Roy, Descriptions critiques, (Paris, Gallimard, 1943), p. 294.
15. Pierre Garnier, Spatialisme et poésie concrète, (Paris, Gallimard, 1968), p. 16.
16. Ibid., p. 12.
17. Cité par Pierre Garnier dans Ibid., p. 9.
18. Cité par Brice Parrain dans Recherche sur la nature et les fonctions du langage, (Paris, Gallimard, 1942), p. 10.
19. Ibid., p. 167.
20. Ibid., p. 154.
21. Jean-Paul Sartre, Situation I, (Paris, Gallimard, 1947), p. 268.
22. Francis Ponge, Le Parti-pris des choses, (Paris, Gallimard, 1942), p. 80.
23. Francis Ponge cité par Alain Bosquet dans Verbe et vertige, op. cit., p. 249.
24. Jean-Paul Sartre, L'existentialisme est un humanisme, (Paris, Ed. Nagel/Coll. Pensées, 1961), p. 23.
25. Francis Ponge cité par Henri Lemaître dans La poésie depuis Baudelaire, (Paris, Lib. Armand Colin, 1965), pp. 315-316.
26. Francis Ponge, Op. cit., p. 31.
27. Ibid., p. 33.
28. Ibid., p. 65.

29. Cité par Jean-Paul Sartre dans L'existentialisme est un humanisme, op. cit., p. 38.
30. Francis Ponge, Op. cit., p. 84.
31. Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, op. cit., p. 11.
32. Jean Follain, poème cité par André Dhôtel dans Jean Follain, (Paris, Ed. Seghers/Coll. Poètes d'aujourd'hui, 1956), p. 123.
33. Ibid., p. 122.
34. Ibid., p. 10.
35. René Ménéard, Op. cit., p. 80.
36. Eugène Guillevic, Avec, (Paris, Gallimard, 1966), p. 161.
37. Correspondance de l'auteur avec le poète Eugène Guillevic.
38. Jean Rousselot, Les Nouveaux poètes français, op. cit., p. 373.

Deuxième Partie

1. Eugène Guillevic, Carnac, (Paris, Gallimard, 1961), p. 7.
2. Cité par Georges G. Toudouze dans La Bretagne, (Paris, Lib. Hachette, 1934), p. 42.
3. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 24.
4. Ibid., p. 93.
5. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 177.
6. Ibid., p. 167.
7. Ibid., p. 39.
8. Ibid., p. 45.
9. Ibid., p. 95.
10. Ibid., p. 167.
11. Eugène Guillevic, Exécutoire, (Paris, Gallimard, 1947), p. 134.
12. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 23.

13. Correspondance de l'auteur avec le poète Eugène Guillevic.
14. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 68.
15. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 40.
16. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 28.
17. Correspondance de l'auteur avec le poète Eugène Guillevic.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Louis Aragon cité par Yves Duplessis dans Le surréalisme, (Paris, P.U.F./ Coll. Que sais-je?, 1967), p. 55.
21. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 185.
22. Ibid., p. 186.
23. Ibid., p. 189.
24. Eugène Guillevic, Terre à bonheur, (Paris, Ed. Seghers, 1952), p. 21.
25. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 11.
26. Ibid., p. 37.
27. Correspondance de l'auteur avec le poète Eugène Guillevic.
28. Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, op. cit., p. 368.
29. Eugène Guillevic, Terre à bonheur, op. cit., pp. 21-22.
30. Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, op. cit., p. 1471.
31. Ibid., p. 663.
32. Ibid., p. 1440, (lettre à Cazalis, octobre 1864).
33. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 187.
34. Ibid., p. 159.

Troisième Partie - Chapitre I

1. Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, (Paris, Gallimard/Coll. Livre de Poche, 1965), p. 21.

2. Pierre Reverdy, "Cette émotion appelée poésie," Mercure de France, op. cit., p. 585.
3. Jacques Borel dans Préface à Terraqué, suivi d'Exécutoire, (Paris, Gallimard/Coll. Poésie, 1968), p. 9.
4. Eugène Guillevic, poème cité par Jean Tortel dans Guillevic, (Paris, Ed. Seghers/Coll. Poètes d'aujourd'hui, 1962), p. 91.
5. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 7.
6. Henri Jones, "L'écriture automatique et son influence sur la poésie d'aujourd'hui," Dialogue, Vol. 2, no. 2, (1963), p. 184.
7. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 29.
8. Ibid., p. 30.
9. Ibid., p. 42.
10. Ibid., p.13.
11. Ibid., p. 59.
12. Ibid., p. 59.
13. Ibid., p. 56.
14. Ibid., p. 148.
15. Ibid., p.76.
16. Ibid., p. 77.
17. Ibid., p. 82.
18. Ibid., p. 83.
19. Ibid., p. 84.
20. Alain Bosquet, Verbe et vertige, op. cit., p. 80.
21. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 64.
22. Ibid., p. 63
23. Ibid., p. 64.
24. Jean Tortel, "Exécutoire," Cahiers du Sud, no. 289, (1er semestre, 1948), p. 513.

25. René Berthelé, Henri Michaux, (Paris, Ed. Seghers/Coll. Poètes d'aujourd'hui, 1957), p. 22.
26. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 22.
27. Ibid., p. 35.
28. Ibid., p. 40.
29. Ibid., p. 30.
30. Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, op. cit., p. 5.
31. Jean-Paul Sartre, La nausée, (Paris, Gallimard/Coll. Livre de Poche, 1965), p. 181.
32. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 8.
33. Ibid., p. 9.
34. Claude Roy, Descriptions critiques, (Paris, Gallimard, 1943), p. 313.
35. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 46.
36. Ibid., p. 177.
37. Ibid., p. 54.
38. Ibid., p. 124.
39. Ibid., p. 13.
40. Ibid., p. 131.
41. Francis Ponge, Le Parti-pris des choses, op. cit., p. 63.
42. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 132.
43. Ibid., p. 60.
44. Ibid., p. 61.
45. Ibid., p. 153.
46. Jean-Pierre Richard, "Un poète du dehors: Guillevic," Critique, XX, no. 202, (mars 1964), p. 202.
47. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 36.
48. Ibid., p. 34.

49. Ibid., p. 33.
50. Ibid., p. 15.
51. Ibid., p. 50.
52. Ibid., p. 72.
53. Ibid., p. 89.

Troisième Partie - Chapitre II

1. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 167.
2. Jean Tortel, Guillevic, op. cit., p. 59.
3. Alain Bosquet, "Avec de Guillevic ou l'évidence du possible," Le Monde, no. 6600, (2 avril, 1966), p. 12.
4. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 57.
5. Ibid., p. 39.
6. Ibid., p. 38.
7. A. Bosquet, "Guillevic ou la conscience de l'objet," N.R.F., (novembre 1963), p. 878.
8. Pierre Delisle cité par Jean Rousselot dans Les Nouveaux poètes français, op. cit., p. 231.
9. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 155.
10. Ibid., p. 124.
11. Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, op. cit., p. 31.
12. Ibid., p. 33.
13. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., pp. 164-165.
14. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 43.
15. Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, op. cit., p. 163.
16. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 164.
17. Ibid., p. 58.

18. Ibid., p. 86.
19. Tristan Tzara, Sept manifestes Dada, op. cit., p. 103.
20. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 42.
21. Ibid., p. 48.
22. Ibid., p. 180.
23. Ibid., p. 191.
24. Hubert Lucot, "L'humanité de Guillevic," N.R.F., no. 19, (1962), p. 574.
25. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 169.
26. Pierre Daix, Guillevic, op. cit., p. 79.
27. Eugène Guillevic, Gagner, (Paris, Gallimard, 1949), p. 99.
28. Ibid., p. 31.
29. Ibid., p. 66.
30. Ibid., p. 64.
31. Ibid., p. 68.
32. Ibid., p. 70.
33. Jean Lande, "La poésie, le signe et l'outil," Critique, IV, no. 30, (novembre 1948), p. 1048.
34. Jean Tortel, Guillevic, op. cit., p. 35.
35. Henri Brémond, La poésie pure. Avec un "débat sur la poésie" par Robert de Souza, (Paris, Grasset, 1926), p. 64.
36. Robert de Souza, Ibid., p. 224.
37. Eugène Guillevic, Gagner, op. cit., p. 169.
38. Ibid., p. 137.
39. Ibid., p. 51.
40. Ibid., p. 218.
41. Ibid., p. 219.
42. Ibid., p. 231.

43. Ibid., p. 188.
44. Jean Laude, "La poésie, le signe et l'outil," Critique, op. cit., p. 1047.
45. Eugène Guillevic, "Le poète et le monde social," Les Lettres françaises, (16 au 22 septembre, 1965), p. 1.
46. Engels cité par Jean Lacroix dans Marxisme, existentialisme, personnalisme, op. cit., p. 31.
47. Eugène Guillevic, "Le poète et le monde social," Les Lettres françaises, op. cit., p. 4.
48. André Malraux cité par André Breton dans "La grande actualité poétique," Minotaure, no. 6, (hiver 1935), p. 62.
49. André Breton, Position politique du surréalisme, (Paris, Ed. du Sagittaire, 1935), p. 77.
50. Alain Bosquet, "Guillevic ou la conscience de l'objet," N.R.F., 11e année, no. 131, (novembre 1963), p. 879.
51. Eugène Guillevic, "Le poète et le monde social," Les Lettres françaises, op. cit., p. 4.
52. Correspondance de l'auteur avec le poète Eugène Guillevic.
53. Eugène Guillevic, Gagner, op. cit., p. 105.
54. Ibid., p. 269.
55. Ibid., p. 268.
56. Ibid., p. 271.
57. Stéphane Mallarmé cité dans "Stéphane Mallarmé (1842-1898)," Les Lettres, no. 9-10-11, (1948), (numéro spécial)., p. 148.
58. Eugène Guillevic, Gagner, op. cit., p. 272.
59. Eugène Guillevic, Les chansons d'Antonin Blond, (Paris, Ed. Seghers, 1949), p. 18.
60. Ibid., p. 12.
61. Ibid., p. 31.
62. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 102.
63. Eugène Guillevic, Exécutoire, op. cit., p. 13.
64. Eugène Guillevic, Gagner, op. cit., p. 162.

65. Eugène Guillevic, Terre à bonheur, op. cit., p. 9.
66. Loc. cit.
67. Ibid., p. 10.
68. Ibid., p. 11.
69. Ibid., p. 15.
70. Ibid., p. 26.
71. Jean Tortel, Guillevic, op. cit., p. 68.
72. Eugène Guillevic, Terre à bonheur, op. cit., p. 51.
73. Ibid., p. 52.
74. Ibid., p. 79.
75. Jean Tortel, Guillevic, op. cit., p. 76.
76. Alain Bosquet, "La poésie donne à deviner," La Revue de Paris, 10e année, no. 9, (septembre 1963), p. 94.
77. Pierre Daix, "Discussion sur la poésie. Lettre à Guillevic," Europe, 33e année, no. 111, (mars 1955), p. 63.
78. Louis Aragon, Le Grève-Coeur, (Gallimard, imprimé au Canada: Montréal, Ed. Variétés, 1941), p. 66.
79. Louis Aragon, préface à Trente et un sonnets, (Paris, Gallimard, 1954), p. 40.
80. Eugène Guillevic, Trente et un sonnets, op. cit., p. 16.
81. René Ménéard, La condition poétique, op. cit., p. 43.
82. Eugène Guillevic, Trente et un sonnets, op. cit., p. 65.
83. Jean Tortel, "Discussion sur la poésie. Lettres à Guillevic," Europe, 33e année, no. 111, (mars 1955), p. 38.
84. Ibid., p. 44.
85. Eugène Guillevic, "Epître," Europe, 33e année, no. 111, (mars 1955), p. 53.
86. Alain Bosquet, Verbe et vertige, op. cit., p. 77.
87. Eugène Guillevic, "Epître," Europe, op. cit., p. 51.

88. Eugène Guillevic, L'Age mûr, (Paris, Ed. Cercle d'Art, 1955), sonnet VII.

Troisième Partie - Chapitre III

1. Pierre Daix, Guillevic, op. cit., p. 119.
2. Loc. cit.
3. Gaston Bachelard, L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, (Paris, Lib. José Corti, 1942), p. 126.
4. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 20.
5. Ibid., p. 9.
6. Ibid., p. 8.
7. Ibid., p. 147.
8. Ibid., p. 17.
9. Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, op. cit., p. 11.
10. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 10.
11. Ibid., p. 93.
12. Georges Emmanuel Clancier, "Carnac," Mercure de France, no. 1180, (décembre 1961), p. 687.
13. Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, op. cit., p. 9.
14. Paul Chaulot, "Guillevic aux confins de l'homme et des choses," Critique, XVII, no. 175, (décembre 1961), p. 1050.
15. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 8.
16. Ibid., p. 86.
17. Ibid., p. 105.
18. Ibid., p. 73.
19. Ibid., p. 141.
20. Ibid., p. 58.

21. Ibid., p. 81.
22. Ibid., p. 91.
23. Georges Emmanuel Clancier, "Carnac," Mercure de France, op. cit., p. 686.
24. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 159.
25. Ibid., p. 88.
26. Ibid., p. 32.
27. Ibid., p. 45.
28. Ibid., p. 44.
29. Ibid., p. 140.
30. Ibid., p. 83.
31. Ibid., p. 164.
32. Eugène Guillevic, Sphère, op. cit., p. 44.
33. Loc. cit.
34. Ibid., p. 93.
35. Ibid., p. 15.
36. Ibid., p. 179.
37. Ibid., p. 27.
38. Ibid., p. 30.
39. Ibid., p. 31.
40. Ibid., p. 19.
41. J. Gaucheron, "Guillevic en '63," Europe, 41e année, no. 415-16, (novembre-décembre 1963), p. 267.
42. Eugène Guillevic, Sphère, op. cit., p. 75.
43. Ibid., p. 81.
44. Ibid., p. 94.
45. Ibid., p. 45.

46. Georges Emmanuel Clancier, "Sphère," Mercure de France, no. 1203, (janvier 1964), p. 113.
47. Eugène Guillevic, Sphère, op. cit., p. 57.
48. Ibid., p. 58.
49. Ibid., p. 61.
50. Ibid., p. 214.
51. Ibid., p. 92.
52. Ibid., p. 33.
53. Ibid., p. 226.
54. Ibid., p. 34.
55. Ibid., p. 64.
56. Jean-Pierre Richard, "Un poète du dehors: Guillevic," Critique, op. cit., p. 215.
57. Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, op. cit., p. 7.
58. Eugène Guillevic, Sphère, op. cit., p. 224.
59. Ibid., p. 227.
60. Jean Malrieu, "Sphère ou les dimensions de la bonté," Cahiers du Sud, (février-mars 1964), p. 294.
61. Eugène Guillevic, Sphère, op. cit., p. 227.
62. Ibid., p. 32.
63. Jean Tortel, "Le second cycle de Guillevic," Critique, 17e année, XXII, no. 233, (octobre 1966), p. 818.
64. Eugène Guillevic, Avec, (Paris, Gallimard, 1966), p. 9.
65. Ibid., p. 61.
66. Ibid., p. 65.
67. Ibid., p. 63.
68. Ibid., p. 77.
69. Ibid., p. 171.

70. Ibid., p. 65.
71. Ibid., p. 167.
72. Eugène Guillevic, Terraqué, op. cit., p. 57.
73. Eugène Guillevic, Avec, op. cit., p. 69.
74. Ibid., p. 121.
75. René Ménard, La condition poétique, op. cit., p. 96.
76. Jean Tortel, "Le second cycle de Guillevic," Critique, op. cit., p. 821.
77. Eugène Guillevic, Avec, op. cit., p. 46.
78. Ibid., p. 47.
79. Ibid., p. 200.
80. Ibid., p. 156.
81. Correspondance de l'auteur avec le poète Eugène Guillevic.
82. Interview de Guillevic aux Lettres françaises (25 mai, 1967), citée par Jean-Louis Houdabine dans "Figures en Regard," Critique, 20e année, no. 247, (décembre 1967), p. 996.
83. Eugène Guillevic, Carnac, op. cit., p. 135.
84. Eugène Guillevic, Euclidiennes, (Paris, Gallimard, 1967), p. 15.
85. Ibid., p. 35.
86. Ibid., p. 61.
87. Jean-Louis Houdabine, "Figures en Regard," Critique, 20e année, no. 247, (décembre 1967), p. 997.

BIBLIOGRAPHIE

I Oeuvres de Guillevic (Eugène)

A) Livres

- Requiem. Paris: Tschann, 1938.
- Terraqué. Paris: Gallimard, 1942.
- Exécutoire. Paris: Gallimard, 1947.
- Gagner. Paris: Gallimard, 1949.
- Les chansons d'Antonin Blond. Paris: Ed. Pierre Seghers, 1949.
- Les murs. Avec des lithographies de Dubuffet. Paris: Les Editions du Livre, 1950.
- Envie de vivre. Paris: Ed. Pierre Seghers, 1951.
- Terre à bonheur. Paris: Ed. Pierre Seghers, 1952.
- Trente et un sonnets. Avec une préface d'Aragon. Paris: Gallimard, 1954.
- L'Age mûr. Avec des lithographies de Taslitzky. Paris: Ed. Cercle d'Art, 1955.
- Carnac. Paris: Gallimard, 1961.
- Sphère. Paris: Gallimard, 1963.
- Avec. Paris: Gallimard, 1966.
- Euclidiennes. Paris: Gallimard, 1967.
- Ville. Paris: Gallimard, 1969.
- Terraqué, suivi d'Exécutoire. Paris: Gallimard, (Coll. Poésie), 1968.
Avec une préface de Jacques Borel.

B) Articles

- "Le poète et le monde social," Les Lettres françaises, (16 au 22 septembre, 1965): 1,4.
- "Epître," Europe, ^{33e année, no. 111,} (mars 1953): 50-57.
- "Expliquons-nous sur le sonnet," Nouvelle Critique, (septembre-octobre 1955): 116-128.

"Le poète dans la société contemporaine," Etudes littéraires, Vol. I, no. 3, (décembre 1968): 355-356, 387-389.

II Ouvrages de critique portant sur l'oeuvre de Guillevic

A) Livres

Daix, Pierre. Guillevic. Paris: Ed. Pierre Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1954.

Roy, Claude. Descriptions critiques. Paris: Gallimard, 1943: 312-315.

Tortel, Jean. Guillevic. Paris: Ed. Pierre Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1962.

B) Articles

Aragon, Louis. "Discussion sur la poésie. Lettre à Guillevic," Europe, 33e année, no. 111, (mars 1955): 64-65.

Bosquet, Alain. "La poésie ^{donne} à deviner," La Revue de Paris, 10e année, no. 9, (septembre 1963): 92-98.

_____. "Guillevic ou la conscience de l'objet," Nouvelle Revue Française, 11e année, no. 131, (novembre 1963): 876-88.

_____. "Avec, de Guillevic ou l'évidence du possible," Le Monde, no. 6600, (2 avril, 1966): 12.

_____. "Les laconismes de Guillevic," Le Monde, no. 7446, (21 décembre, 1968): 1-2.

Chaulot, Paul. "Guillevic aux confins de l'homme et des choses: Carnac," Critique, XVII, no. 175, (décembre 1961): 1046-1053.

Clancier, Georges Emmanuel. "Carnac," Mercure de France, no. 1180, (décembre 1961): 684-689.

_____. "Sphère," Mercure de France, no. 1203, (janvier 1964): 109-117.

Daix, Pierre. "Discussion sur la poésie. Lettre à Guillevic," Europe, 33e année, no. 111, (mars 1955): 63.

Dubois, Jacques. "A l'aube d'un nouveau classicisme," La Nouvelle Critique, 1ère année, no. 64, (avril 1966): 100-116.

- Frémond, J. "Guillevic: un avenir à hauteur d'homme," Strophes, no. 4, (novembre 1964): 3-16.
- Gaucheron, J. "Guillevic en 63," Europe, 41e année, no 415-416, (novembre-décembre 1963): 267-272.
- Gros, Léon-Gabriel. "Le violon de Carnac," Cahiers du Sud, no. 360, (avril-mai 1961):
- Houdabine, Jean-Louis. "Le thème du temps dans le dernier recueil de Guillevic," Nouvelle Critique, no. 177, (juin-juillet 1966): 75-92.
- _____. "Figures en Regard," Critique, 20e année, no. 247, (décembre 1967): 996-1004.
- Lacôte, René. "Guillevic," Les Lettres françaises, no. 977, (9-15 mai, 1963): 2.
- Laude, Jean. "La poésie, le signe et l'outil," Critique, 3e année, tome IV, no. 30, (novembre 1948): 1044-48.
- Liberati, André. "Carnac de Guillevic," La Nouvelle Critique, no. 125, (avril 1961): 100-103.
- Malrieu, Jean. "Sphère ou les dimensions de la bonté," Cahiers du Sud, LVII, no. 376, (février 1964): 292-295.
- Richard, Jean-Pierre. "Un poète du dehors: Guillevic," Critique, XX, no. 202, (mars 1964): 195-214.
- Tortel, Jean. "Exécutoire," Cahiers du Sud, no. 289, (1er semestre 1948): 513-515.
- _____. "Discussion sur la poésie. Lettres à Guillevic," Europe, 33e année, no. 111, (mars 1955): 37-50.
- _____. "Discussion sur la poésie. "Suite en formation" (poème)," Europe, 33e année, no. 111, (mars 1955): 59-63.
- _____. "Le second cycle de Guillevic," Critique, 17e année, T. XXII, no. 233, (octobre 1966): 808-821.

III Autres ouvrages et articles consultés

A) Livres

- Aragon, Louis. Le Crève-Coeur. Gallimard (imprimé au Canada: Montréal, Ed. Variétés), 1941.

- Bachelard, Gaston. L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti, 1942.
- _____. La terre et les rêveries du repos. Paris: Librairie José Corti, 1948.
- _____. La poétique de l'espace. Paris: P.U.F., 1958.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Ed. du Seuil, 1953.
- Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal. Paris: Gallimard, (Coll. Livre de Poche), 1965.
- Béguin, Albert. Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel. Paris: Ed. du Seuil, (Les cahiers du Rhône), 1957.
- Belaval, Yvon. Poèmes d'aujourd'hui. Paris: Gallimard, 1964.
- Bertelé, René. Henri Michaux. Paris: Ed. Pierre Seghers, (Coll. Poètes d'aujourd'hui), 1957.
- Bosquet, Alain. Verbe et vertige. Situations de la poésie. Paris: Librairie Hachette, 1961.
- Bremond, Henri. La poésie pure. Avec "Un débat sur la Poésie" par Robert de Souza. Paris: Grasset, 1926.
- Breton, André. Misère de la poésie. "L'Affaire Aragon" devant l'opinion publique. Paris: Ed. Surréalistes, 1932.
- _____. Position politique du surréalisme. Paris: Ed. du Sagittaire, 1935.
- Caillois, Roger. Les impostures de la poésie. Paris: Gallimard, 1945.
- _____. Art poétique. Paris: Gallimard, 1958.
- Carrouges, M. André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Paris: Gallimard, 1950.
- Champigny, Robert. Le genre poétique. Monte Carlo: Ed. Regain, 1963.
- Dhotel, André. Jean Follain. Paris: Ed. Pierre Seghers, (Coll. Poètes d'aujourd'hui), 1956.
- Duplessis, Yves. Le surréalisme. Paris: P.U.F., (Coll. Que sais-je?), 1967.
- Eluard, Paul. Poèmes pour tous. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1959.

- Emmanuel, Pierre. Poésie, raison ardente. Paris: L.U.F., éd. Egloff, 1948.
- Garnier, Pierre. Spatialisme et poésie concrète. Paris: Gallimard, 1968.
- Guisan, P. Poésie et collectivité. Paris: Ed. des Trois Collines, 1958.
- Lacroix, Jean. Marxisme, existentialisme, personalisme. Paris: P.U.F., 1951.
- Lemaître, Henri. La poésie depuis Baudelaire. Paris: Librairie Armand Colin, 1965.
- Mallarmé, Stéphane. Oeuvres complètes. Paris: La Pléiade, 1965.
- Ménard, René. La condition poétique. Paris: Gallimard, (Coll. Espoir), 1959.
- Monmerot, Jules. La poésie moderne et le sacré. Paris: Gallimard, 1945.
- Mounin, Georges. Poésie et société. Paris: P.U.F., 1962.
- Parain, Brice. Recherche sur la nature et les fonctions du langage. Paris: Gallimard, 1942.
- Pascal, Blaise. Pensées. Paris: Gallimard, (Coll. Livre de Poche), 1962.
- Passeron, René. Histoire de la peinture surréaliste. Paris: Librairie générale française, (Livre de Poche), 1968.
- Ponge, Francis. Le Parti-pris des choses. Paris: Gallimard, 1942.
- Rilke, Rainer Maria. Lettres à un jeune poète. Paris: Grasset, 1949.
- Rimbaud, Arthur. Oeuvres complètes. Paris: La Pléiade, 1965.
- Rousselot, Jean. Reverdy Pierre. Paris: Ed. Pierre Seghers, (Coll. Poètes d'aujourd'hui), 1951.
- _____. Présences contemporaines. Paris: Ed. N.E.D., 1958.
- _____. Les Nouveaux poètes français. Panorama critique. Paris: Ed. Pierre Seghers, 1959.
- Sabatier, Robert. L'Etat princier. Paris: Ed. Albin Michel, 1961.
- Sarraute, Nathalie. L'ère du soupçon. Paris: Ed. Gallimard, (Coll. Idées), 1956.
- Sartre, Jean-Paul. La nausée. Paris: Gallimard, (Coll. Livre de Poche), 1965.

- Sartre, Jean-Paul. Situation I. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. L'existentialisme est un humanisme. Paris: Ed. Nagel, (Coll. Pensées), 1961.
- Seghers, Pierre et Jacques Charpier. L'Art poétique. Paris: Ed. Pierre Seghers, 1956.
- _____. Le livre d'Or de la Poésie française. Verviers: Marabout Université, (s.d.).
- Toudouze, Georges G. La Bretagne. Paris: Librairie Hachette, 1934.
- Tzara, Tristan. Sept manifestes Dada. Lampisteries. Paris: J.J. Pauvert, 1963.
- Vallier, Dora. L'Art abstrait. Paris: Librairie générale française, (Coll. Livre de Poche), 1967.
- Dictionnaire usuel Quillet Flammarion. Paris: Ed. Quillet-Flammarion, 1959.

B) Articles

- Breton, André. "La grande actualité poétique," Minotaure, 3e année, no. 6, (hiver 1935): 61-62.
- Hollier, Denis. "Opinion changée quant à Ponge," Tel Quel, no. 28, (hiver 1967): 90-93.
- Jones, Henri. "L'écriture automatique et son influence sur la poésie d'aujourd'hui," Dialogue, Vol. 2, no. 2, (1963): 182-190.
- Reverdy, Pierre. "La fonction poétique," Mercure de France, (1 avril, 1950): 584-92, (no. 1040).
- _____. "Cette émotion appelée poésie," Mercure de France, no. 1044, (1 août 1950): 577-90.
- Walter, Elisabeth. "Caractères sémantiques dans l'oeuvre de Francis Ponge," Tel Quel, no. 31 (automne 1967): 81-84.
- "Le poète dans la société contemporaine," Etudes littéraires, Vol. I, no. 3, (décembre 1968), (numéro spécial).
- "Stéphane Mallarmé (1842-1898)," Les Lettres, no. 9-10-11, (1948), (numéro spécial).