

Université de Montréal

« Écrire, c'est bien s'inscrire dans le monde ».  
Une lecture d'*Art poétique* d'Eugène Guillevic

par

Teresa Bascik

Département des littératures de la langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du  
grade de Maitre ès arts (M.A) en études françaises

@ Teresa Bascik 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire de maîtrise intitulé :

« Écrire, c'est bien s'inscrire dans le monde ».  
Une lecture d'*Art poétique* d'Eugène Guillevic

présenté par :

Teresa Bascik

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Karim Larose

président-rapporteur

Lucie Bourassa

directrice de recherche

Pierre Popovic

membre du jury

# Résumé

Ce mémoire propose une lecture du recueil *Art poétique* d'Eugène Guillevic. *Art poétique* paraît non seulement comme un livre où se développe la recherche patiente d'un principe directeur, mais aussi comme « l'autoportrait d'un poète qui continue de s'interroger et d'interroger le monde »<sup>1</sup>. Le poète a résumé cette double interrogation dans l'expression suivante : « Écrire, c'est bien s'inscrire dans le monde »<sup>2</sup>.

Cette formule inspire notre réflexion sur le recueil et nous amène à avancer l'hypothèse suivante : la reprise du genre de l'art poétique par Guillevic s'accorde paradoxalement avec sa recherche d'une expression subjective et singulière. Au cours de ce mémoire, nous allons examiner les relations que le sujet guillevicien entretient avec l'espace et le temps. Nous allons chercher notre appui dans la théorie du discours, telle que la décrit Émile Benveniste.

**Mots-clés :** Guillevic, *Art poétique*, poétique d'auteur

---

<sup>1</sup> F. Viriat, « Art poétique » de Guillevic. *Un souffle qui essaie de durer dans : Guillevic. La passion du monde*, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 152.

<sup>2</sup> L'expression d'Eugène Guillevic citée d'après *Vivre en poésie*, entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Paris, Stock, 1980, p. 176.

# Abstract

This dissertation will develop an interpretation of *Art poétique* by Eugène Guillevic. This anthology is not only a treatise on poetry, but also a “self-portrait of a poet who continues to interrogate himself, and interrogates the world”<sup>3</sup>. This issue is expressed by Guillevic himself: “Writing means making ourselves part of the world”<sup>4</sup>.

This sentence leads to the following hypothesis: the genre of “ars poetica” is a means that paradoxically leads Guillevic to write in an intimate manner. This dissertation is an outline of the relations that the poetical subject attempts to maintain with space and time. The theory of discourse of Emile Benveniste will constitute the primary theoretical background for this analysis.

**Key-words:** Eugene Guillevic, *The Art of poetry*, genre ars poetica

---

<sup>3</sup> F. Viriat (2003), « Art poétique » de Guillevic. *Un souffle qui essaie de durer* in : Guillevic. *La passion du monde*, Presses de l’Université d’Angers, p. 152.

<sup>4</sup> Eugène Guillevic (1980), *Vivre en poésie*, Paris, Stock, p. 176.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Avant-propos.....	1
Introduction : Le genre de l'art poétique et la modernité	
1. La poétique d'auteur.....	4
2. Le « je » en question.....	8
Chapitre 1 : Guillevic et son « exercice soutenu de la lucidité »	
1.1. Les arts poétiques de Guillevic.....	13
1.2. Le discours méta-poétique et « les certitudes poético-affectives »....	18
1.3. L'émergence du « je ».....	25
Chapitre 2 : S'inscrire dans l'espace	
2.1. La quête du centre.....	34
2.2. Le toucher et la parole.....	44
2.3. Le dialogue avec les choses.....	49
Chapitre 3 : S'inscrire dans le temps	
3.1. Le temps suspendu.....	57
3.2. « Être à longueur du temps ».....	64

3.3. Le temps et le rythme.....	71
Conclusion.....	79
Bibliographie.....	82

# Avant-propos

L'œuvre de Guillevic a suscité de nombreuses critiques, et du corpus très volumineux créé par l'ensemble de celles-ci, nombreuses sont celles qui portent sur son *Art poétique. Poème*(1989)<sup>5</sup>. L'étude qui suit s'appuie sur ce corpus critique en cherchant à comprendre comment le poète a travaillé l'héritage poétique de la modernité. Notre interrogation se limitera à un seul recueil, mais elle se nourrira de l'ensemble des arts poétiques de Guillevic et de ses nombreux entretiens. Nous enquêterons sur les objectifs que Guillevic cherche à atteindre par la reprise du genre traditionnel de l'art poétique<sup>6</sup>, ainsi que sur les enjeux de la « réflexion sur le rapport du poète et de la poésie à la réalité, sur l'exploration du domaine, les difficultés et les jouissances de l'approche »<sup>7</sup>. L'art poétique, donc « la poétique du je par définition »<sup>8</sup>, pose le problème de la nature du sujet parlant dans le poème. Dans un deuxième temps, nous allons donc « essayer de comprendre comment,

---

<sup>5</sup> Il suffit de mentionner : Jaques Gaucheron, « Guillevic et l'art de la poésie », dans : *Europe*, no 734-735, juin-juillet, 1990; Jean-Claude Pinson, « Guillevic : Art poétique », dans : *La Nouvelle Revue Française*, no 446, mars 1990; Charles Heroche, « Sur art poétique de Guillevic et son œuvre en général », dans : *L'Humanité*, mercredi 3 janvier 1990; Serge Gaubert, « Préface » à *Art poétique*, Paris, Gallimard, 2001, Francesco Viriat, « *Art poétique* » de Guillevic. *Un souffle qui essaie de durer*, *op. cit.*

<sup>6</sup> Dans le sens que donnent à ce terme J. Demers et T. Marois, « L'art poétique comme genre : prolongements à un état présent », dans : *Études littéraires*, volume 22, numéro 3, hiver 1990, p. 115.

<sup>7</sup> J.-M. Gleize, *Eugène Guillevic*, dans : *La Poésie. Textes critiques. XVe-XXe siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 625-626.

<sup>8</sup> J. Demers, « Présentation : En liberté, la poétique », dans : *Études françaises*, Les presses de l'Université de Montréal, no 29, hiver 1993, p. 7.

dans les jeux de langage, un *je* se remet en jeu »<sup>9</sup>. L'examen de la subjectivité construite par le texte constituera donc le fond de notre interrogation sur la nature du « rapport du poète et de la poésie à la réalité »<sup>10</sup>.

Nous posons d'abord que la reprise du genre de l'art poétique, que la critique littéraire de nos jours nomme « poétique d'auteur », s'accorde chez Guillevic avec sa recherche d'une expression subjective et singulière. Désireuse de comprendre la façon dont le sujet guillevien émerge dans le discours, nous examinerons les moyens langagiers qu'il emprunte pour y parvenir. Notre étude s'appuiera donc sur deux méthodes complémentaires. La première consistera à examiner l'organisation des poèmes en faisant appel à la poétique et aux théories de l'énonciation. Par l'entremise d'une lecture phénoménologique, nous analyserons ensuite les relations que ce sujet entretient avec l'espace et avec le temps.

Pour situer l'entreprise poétique de Guillevic dans son rapport avec l'histoire littéraire, en guise d'introduction, nous évoquerons quelques grands principes de la poétique d'auteur ainsi que les principales étapes de son développement au cours des siècles. Dans le premier chapitre, nous nous pencherons sur le recueil *Art poétique* en examinant les moyens langagiers par lesquels la subjectivité émerge à travers le discours métopoétique. Les résultats de ces analyses nous conduiront à

---

<sup>9</sup> M. Collot, *L'Autre dans le Même*, dans : *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 30.

<sup>10</sup> J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 626.



étudier, dans les deux chapitres subséquents, les « relations spatiales et temporelles autour du sujet »<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

# Introduction

## L'art poétique et la modernité

« Les poètes sont seuls avec leur langue, mais seule la langue peut aussi les sauver ».

(Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 311)

### 1. La poétique d'auteur

Le titre d'*Art poétique* revêt plusieurs significations. Il rattache le recueil de Guillevic à une longue tradition d'écrits et de traités qui tentent d'expliquer ce que devrait être la poésie ainsi que d'exposer les façons d'en faire. Le modèle de cette réflexion provient de la Grèce Antique, où se sont d'abord posées toutes les grandes questions sur la nature et sur les principes de la création poétique.

Ce vieux concept de traité sur la production littéraire trouve une continuité à travers l'histoire. Jean-Marie Gleize a distingué trois périodes de son développement<sup>12</sup>. Selon le critique, les arts poétiques de la première période, ayant pour modèle *L'épître aux Pisons* d'Horace et leur point culminant avec *Art*

---

<sup>12</sup> J.-M. Gleize, *Intensifier la question poétique*, dans : *La poésie. Textes critiques XIVe-XXe siècle*, op. cit., p. 15.

*poétique* de Nicolas Boileau, avaient joué un double rôle : celui de la législation des normes poétiques et celui de l'enseignement. En s'appuyant sur la *doxa* théorique, les auteurs de ce type de production littéraire avaient pour ambition de recenser la pratique littéraire de leur temps et de constituer un répertoire de consignes dont les écrivains devaient tenir compte. Leurs propos étaient vastes et embrassaient la question des techniques de la composition, ainsi que des réflexions sur la nature de la poésie.

L'étape suivante de la périodisation de Gleize commence avec les romantiques et aboutit en ce qui est généralement nommé « la révolution poétique mallarméenne »<sup>13</sup>. Selon les mots du critique, c'est une période où « il n'est plus vraiment possible de légiférer »<sup>14</sup>. À cette étape de son développement, la poésie s'est donc « lancée ouvertement à la recherche d'elle-même »<sup>15</sup>. Toutefois, la conscience d'elle-même ainsi gagnée déborde largement du cadre des considérations techniques de la poésie classique. Même s'ils contiennent parfois des réflexions sur l'élaboration des formes poétiques, ce questionnement des poètes modernes consiste surtout en « successives mises en jeu de contradictions fondamentales »<sup>16</sup>.

Ces réflexions de Gleize s'apparentent à celles d'Hugo Friedrich :

---

<sup>13</sup> On emprunte le terme de Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>14</sup> J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 15.

Depuis E.A. Poe et Baudelaire, les poètes modernes se préoccupent d'une réflexion qui se situe au même niveau que leur œuvre poétique elle-même. Les raisons ne sont pas seulement didactiques. Cette réflexion reflète bien plutôt la conviction des poètes modernes que l'acte poétique est une aventure de l'esprit, qui se contemple en train d'agir et qui renforce même la puissance de la poésie par une méditation sur ces modes d'action<sup>17</sup>.

Avec la modernité, nous assistons donc au questionnement général sur la création poétique, sur ses buts et sur ses moyens. En cela, Jean-Marie Gleize rejoint les postulats de Jeanne Demers évoqués dans l'article *Ars Poetica Ars poesis*<sup>18</sup>. Étant le fruit de travaux sur le terrain de la poétique historique, ce texte précise les cadres temporels de ce phénomène avec plus de rigueur. L'auteure remarque qu'à partir du XIXe siècle, nous assistons à la multiplication des « poétiques d'auteur » que nous pouvons considérer comme des formes modernes du genre de l'art poétique traditionnel. Demers précise par ailleurs que le substantif « poétique » porte désormais un double sens. Il signifie la théorie générale de la poésie, ainsi que la conception individuelle qu'emprunte le poète et sa propre manière de la pratiquer<sup>19</sup>.

Les poètes modernes, par l'inclusion des enjeux subjectifs, vont bien au-delà des anciennes interrogations sur des principes de composition. Il est toutefois à remarquer que leurs œuvres constituent souvent des formes autour desquelles

---

<sup>17</sup> H. Friedrich, *op. cit.*, p. 207.

<sup>18</sup> J. Demers, « Ars poética. Ars poesis », dans: *Études littéraires*, vol 22, no 3, 1990, p. 8.

<sup>19</sup> J. Demers, « Présentation : En liberté, la poétique », *op. cit.*, p. 8.

s'opère non seulement la déconstruction des anciennes règles, perçues désormais comme des contraintes et des limites imposées à la création poétique<sup>20</sup>, mais aussi une réflexion aigüe sur les capacités de dire du sujet poétique. Les poétiques d'auteur, au lieu de communiquer les dispositions créatrices de leurs sujets, témoignent souvent de l'impuissance de leur langage.

Après cette période de mise en question, la poésie se retrouve « différente d'elle-même, hors d'elle-même, privée de ses formes et de ses repères ». La dernière étape de la périodisation de Gleize, dans laquelle nous nous trouvons toujours, est donc celle « de la mise en crise, de la *catastrophe* »<sup>21</sup>. Mais selon le critique, nous assistons aujourd'hui, avec la poésie, au processus qui tente de la « re-faire et (re)trouver une ou des définitions la spécifiant ». Ce phénomène consiste en deux mouvements contradictoires, mais complémentaires : la fuite en avant « par l'expérimental, l'expérimentation, le laboratoire, l'atelier », représentée notamment par des « avant-gardes », et « la méditation », donc la vision de la poésie « comme expérience de pensée et pensée de cette expérience »<sup>22</sup>.

Il paraît donc évident que les poétiques d'auteur de nos jours ne fournissent plus des modèles formels ni techniques de la création, mais constituent l'espace

---

<sup>20</sup> Nous pouvons citer comme un exemple *Art poétique* de Verlaine, dans : *Jadis et naguère. Œuvre poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 326-327.

<sup>21</sup> J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 16.

d'une interrogation, en devenant ainsi des « sondes dans l'inconnu d'une poésie en train de se faire »<sup>23</sup>.

## 2. Le « je » en question

On assista donc avec la modernité à une quête de la poésie de sa propre identité. Les poètes de ce temps ne semblent la définir que par une mise en question et par un refus profond de toute autorité. Leur inquiétude concerne principalement une redéfinition du sujet parlant, car celui-ci n'est plus conçu en termes d'identité et ne peut pas être considéré comme un « Je-Origine réel »<sup>24</sup>.

Hugo Friedrich l'explique adéquatement:

Avec Baudelaire, commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques, et cela, à la différence des siècles passés<sup>25</sup>.

En cela, la poésie moderne rompt avec la conception cartésienne du sujet. Envisagé autrefois comme un « moi » stable et définissable, celui-ci perd son statut de conscience singulière. Avec la modernité, on assiste donc à « la disparition

---

<sup>23</sup> J. Demers, « Ars Poetica Ars poesis », *op. cit.*, p 7.

<sup>24</sup> Kate Hamburger a fondé sa définition du genre lyrique sur cette catégorie; dans : *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 243. Sa position demeure vivement discutée, entre autres, dans *Les figures du sujet lyrique*, sous rédaction de Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de la France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

<sup>25</sup> H. Friedrich, *op. cit.*, p. 45.

élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »<sup>26</sup>. Le tournant à cet égard trouve d'ailleurs un écho dans la formule : « Je est un autre »<sup>27</sup>. La disjonction dans la logique grammaticale de cette phrase exprime la rupture entre le sujet de l'énoncé et le sujet énonciateur.

Ce phénomène est une constante dans la réflexion poétique moderne d'autant plus pertinente qu'elle marque également la prise de conscience des poètes de ce temps d'un divorce entre les choses et leurs vocables. Pourtant, il est essentiel à noter que la modernité poétique et la fameuse « disparition élocutoire » ne consistent pas en une simple négation du sujet, mais plutôt en sa « réévaluation »<sup>28</sup>. Quant à la formule de Rimbaud, selon Michel Collot, elle « récuse aussi bien le schéma traditionnel de l'expression, qui réduit le texte à une simple copie de la subjectivité, qu'une théorie moderne qui, rejetant à juste titre cette identification, évacuerait le sujet de l'écriture ou le ramenait à un simple effet de langage »<sup>29</sup>. De même, Collot rejette l'hypothèse d'une coupure radicale entre l'univers du langage et le monde et propose à sa place l'idée d'une « homologie, c'est-à-dire une identité de rapports : les relations unissant les choses à l'intérieur du champ perceptif pouvant être comparées aux rapports

---

<sup>26</sup> Selon la formule de Mallarmé apparue, entre autres, dans *Crise de vers, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. : « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 366.

<sup>27</sup> A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny » du 15 mai 1871, dans : *Correspondance, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 249-254.

<sup>28</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de la France, coll. « Écriture », 1997, p.33.

<sup>29</sup> M. Collot, *L'Autre dans le Même, op. cit.*, p. 30.

qu'entretiennent les mots dans la langue ou dans l'énoncé »<sup>30</sup>. Dans son ouvrage *La matière-émotion*, le critique adopte l'objectif de comprendre la manière dont le sujet, après la « réévaluation » moderne, s'inscrit dans le discours poétique. Il s'appuie sur le postulat suivant:

À travers les objets qu'il convoque et qu'il construit, le sujet n'exprime plus un for intérieur et antérieur : il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une é-motion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème<sup>31</sup>.

Dans cette optique, d'ailleurs largement inspirée par la pensée phénoménologique, le sujet ne peut plus être envisagé en termes d'intériorité et d'identité, car il ne se constitue que dans une relation à un dehors qui l'altère. En cela, les idées de Collot sont conformes avec ce que Jean-Michel Maulpoix propose comme une nouvelle définition du lyrisme :

Épreuve de l'altérité, altération du sujet, soif de l'être altérité : tel serait le lyrisme, en définitive plus remarquable par la manière dont il s'écarte du « moi » et le décentre que par la façon dont il « l'exprime » (...) <sup>32</sup>.

À l'inverse du lyrisme traditionnel, qui se voyait comme une projection des sentiments d'un « moi », la théorie du lyrisme moderne ne considère plus le sujet

---

<sup>30</sup> M. Collot, *Du sens de l'espace à l'espace du sens*, dans : *Espace et poésie*, actes du colloque de juin 1984, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, coll. « Rencontres sur la poésie moderne », 1987, p. 100.

<sup>31</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>32</sup> J-M. Maulpoix, *Les nouveaux horizons du lyrisme contemporain*, dans : *Horizons de la poésie moderne*, Paris, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X, 1998, p. 66-67.



comme une instance qui s'exprime en pleine possession de lui-même, mais plutôt comme le résultat du dialogue qu'il entretient avec sa propre altérité.

La linguistique benvenistienne, quant à elle, vient en appui à cette thèse. En démontrant que les pronoms personnels ne prennent du sens qu'en fonction d'une situation d'énonciation, Benveniste établit une distinction entre le sujet énonciateur, transcendant à la parole, et le sujet d'énonciation qui ne se constitue que dans et par l'énonciation elle-même<sup>33</sup>. Il avance également l'hypothèse que, paradoxalement, c'est seulement en se projetant sur la scène d'énonciation, où il doit demeurer une pure indétermination et entrer dans la relation avec un dehors qui l'altère, que le sujet réussit à se construire et à s'exprimer. De plus, c'est par cet exercice continu de production de la parole qu'il devient capable d'éprouver sa propre cohérence et son identité.

La période de « l'explosion poétique » dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui demeure profondément marquée par la mise en question du « je ». Caractérisée comme « poétique du *je* par définition »<sup>34</sup>, donc régie par un sujet en position centrale, la poétique d'auteur qui connaît actuellement son essor semble être due à ce phénomène. Ce type d'écriture, que Jean-Claude Pinson qualifie notamment de « spéculative »<sup>35</sup>, paraît effectivement non seulement comme un lieu de réflexion sur la création et un objet esthétique en soi, mais aussi comme une quête de l'expression d'une conscience singulière.

---

<sup>33</sup> E. Benveniste, t. 1. *op. cit.*, p. 261.

<sup>34</sup> J. Demers, « Présentation : En liberté, la poétique », *op. cit.*, p. 7.

<sup>35</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 26.

Dès la première approche, la poésie d'Eugène Guillevic s'inscrit dans la logique de l'écriture « spéculative » ainsi définie. Nous lisons dans un des nombreux entretiens du poète breton : « Écrire, faire quelque chose de neuf et se critiquer, voir clair dans ce que l'on fait, cela va ensemble »<sup>36</sup>. Cette formule s'accorde avec la conception de Gleize de la « poésie comme expérience de pensée et pensée de cette expérience »<sup>37</sup>. Au cours du présent mémoire, nous poursuivrons cette longue et patiente « méditation »<sup>38</sup> que le poète a initié depuis *Terraqué* (1945) et qu'il a pleinement accomplie dans son *Art poétique. Poème* (1989). L'écriture de ce dernier, échelonnée de 1985 à 1988<sup>39</sup>, se présente comme un ultime effort de Guillevic pour construire une somme de ses convictions poétiques. Comment le poète réussit-il à s'exprimer à travers les principes poétiques qu'il interroge ? Comment parvient-il à adapter le genre de l'art poétique et la tradition à sa voix personnelle ? Les analyses des poèmes d'*Art poétique* qui suivent permettront de répondre à ces questions.

---

<sup>36</sup> E. Guillevic, *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 146.

<sup>37</sup> J.-M. Gleize, *op. cit.*, p. 16.

<sup>38</sup> Dans le sens que donne à ce terme Gleize, *op. cit.*, p. 16.

<sup>39</sup> Selon les dates à la fin du volume.

## Chapitre 1

# Guillevic et son « exercice soutenu de la lucidité »<sup>40</sup>

« La poésie est la recherche et les recommencements de la poésie ».

(Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presse Universitaires de France, 1985, p. 181)

### 1.1. Les arts poétiques de Guillevic

Dans sa longue trajectoire, Guillevic a mis beaucoup de soin à expliquer sa pratique poétique, ses dilemmes esthétiques et les moyens de s'en sortir. Tout au long de sa vie et de sa carrière, le poète essaye de définir la poésie lors de ses entretiens, ainsi que dans ses « arts poétiques ». Ce titre apparaît sous la forme d'un poème unique dans *Terraqué*, subit ensuite une transformation en une série de poèmes dans *Gagner*, et occupe tout l'espace dans l'un de ses plus importants recueils, *Art poétique*.

---

<sup>40</sup> Nous empruntons l'expression de Charles Haroche, *op. cit.*, p. 23.

Le poète cherchait à exprimer ses idées aussi en dehors du genre de l'art poétique. La section *Du poète* parue dans le recueil *Avec* et ses huit définitions de l'acte poétique, ainsi que la suite des réflexions métapoétiques dans *Inclus*, peuvent témoigner que la définition de la poésie est un souci fondateur et constant de son écriture. Non pas spontanée, mais progressivement élaborée, l'écriture guillevicienne est constamment un lieu où se « définissent en même temps le propos et la visée poétique »<sup>41</sup>. La présence du métadiscours amène Jacques Gaucheron à constater que « toute l'œuvre de Guillevic est un vaste art poétique » et « tous ses poèmes sont, de façon plus ou moins directe, poétologiques »<sup>42</sup>.

*Art poétique*, publié en 1989, récapitule les principes fondamentaux de la poésie guillevicienne. Ce recueil de soixante-neuf parties sous-titrées « poème » au singulier se tisse progressivement de brèves notations constituant pourtant un ensemble cohérent. À cet égard, la dédicace à *Jean de La Fontaine* affichée sur la première page n'est aucunement dénuée d'intérêt. En reconnaissant l'autorité de ce « grand manieur de la langue française »<sup>43</sup>, Guillevic montre la volonté d'encadrer son expérience poétique dans l'histoire littéraire. L'hommage rendu à cette figure du classicisme français répond également au besoin de support d'une tradition et d'un modèle littéraire auquel le poète de nos jours peut s'identifier. L'auteur d'*Art poétique* semble ainsi exprimer une certaine nostalgie des règles

---

<sup>41</sup> J. Gaucheron, *op. cit.*, p. 83.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>43</sup> E. Guillevic, *Vivre en poésie*, *op. cit.*, p. 103.

fixes et des formes closes qu'il a notamment côtoyées dans son travail de traducteur et employées à l'occasion<sup>44</sup>. Cette nostalgie trouve son écho dans la remarque suivante :

Cette forme ramassée de mes poèmes, ce dépouillement dont on a beaucoup parlé, cette division en quasi-strophes, ce jeu dialectique entre elles et cette façon du poème de se briser sur un vers qui à la fois le détruit, le résume et le pose là comme un objet fini et qui maintenant peut servir d'outil; tout cela ne rappelle-t-il pas le sonnet?<sup>45</sup>

Mais le respect de la tradition littéraire et l'acceptation de l'héritage dont elle est porteuse signifient en même temps la conscience de l'assimilation et de l'appropriation nécessaires pour toute l'innovation. Rappelons que :

Le poème :

Un contenant

Qui trouve sa forme

Au fur et à mesure

Qu'il se remplit.

(*Art poétique*, 125)

Nous pouvons observer ce paradoxe de l'écriture guillevicienne notamment sur le plan prosodique. À la lumière de nos lectures, il semble que la reprise du genre de l'art poétique répond chez Guillevic au souci de contenir l'inspiration

---

<sup>44</sup> Il suffit de mentionner le recueil *31 Sonnets* (1954).

<sup>45</sup> E. Guillevic, « Expliquons-nous sur le sonnet », *Nouvelle critique*, no 68, sept.-oct., 1955; cité par Bertrand Degott, *Pour une poétique du sonnet*, dans : *Guillevic : La passion du monde*, op. cit., p. 127.

poétique devant le risque de spontanéité du vers libre. Voici comment s'en explique le poète: « Il s'agit, par le travail, de trouver le jaillissement, l'équilibre entre le jaillissement et la forme : danger de la *perfection*, danger du *spontané* »<sup>46</sup>.

Effectivement, la lecture d'*Art poétique* nous révèle que le choix du modèle métrique n'est jamais le domaine du hasard. L'occurrence des octosyllabes, ainsi que des alexandrins, souvent « découpés » selon le schéma suivant : 4+4+4 ou 4+8, peuvent en témoigner. Nous remarquons également que les unités textuelles de certains poèmes ressemblent étrangement aux strophes d'un poème traditionnel. Fondées sur la structure d'équivalence et de répétition harmonieuse, ces structures mettent en œuvre une apparence de symétrie et de régularité interne. Prenons pour exemple la constatation suivante:

Je suis un ruminant.

Je broute des mots.

(*Art poétique*, p. 94)

Ces deux unités de vers correspondent à des unités syntaxiques séparées. Malgré le caractère bref et fugitif, les liens habituels d'organisation syntaxique de ce poème sont maintenus. Les signes de ponctuation, en conservant leur fonction traditionnelle, viennent en appui à ces derniers. Les majuscules placées au début des vers et les points qui les closent montrent que l'appareil syntaxique du vers

---

<sup>46</sup> L'expression de E. Guillevic dans : Bernard Noel, *L'expérience Guillevic*, Paris, Deyrolle/Opales, 1994, p. 13.

guillevicien est le résultat d'une construction presque aussi « solide » que celle du vers traditionnel.

Il est d'ailleurs à noter que l'apprentissage de la prosodie de ce poète fut celui dicté par la formation classique. Guillevic forgeait son propre vers par le biais des poèmes canoniques, mais en s'appuyant sur des anciennes règles, il a pleinement profité de la grande liberté acquise par la poésie française après « la crise du vers »<sup>47</sup>. Ce travail de transformation des modèles des premiers maîtres a abouti à une prosodie différente de tous les schémas largement connus. Nous pouvons parfois avoir l'impression que Guillevic, en composant certains poèmes, se laisse emporter par le mouvement vif d'une énonciation orale. Pourtant, en brisant les anciennes règles métriques et en renonçant à la « certitude » qu'offrait leur régularité, le poète réussit toujours à entamer l'afflux d'énonciation et à construire les poèmes brefs et concis, dont la plupart compte environ dix vers, alors que les vers ne dépassent que rarement huit syllabes.

Quant au plan sémantique, nous remarquons qu'*Art poétique* est un domaine de reprises perpétuelles. Les nombreuses répétitions concernent surtout le vocabulaire métalinguistique. On note l'abondance des termes « mot », « parole », ainsi que l'emploi quasi obsessionnel de noms « poème » et « écrire », qui apparaissent dans le recueil respectivement soixante-deux et quarante-et-une fois. Toutefois, ce retour cyclique aux mêmes thèmes n'est certainement pas dû au

---

<sup>47</sup> S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 366.

manque d'inspiration. Il a pour fonction d'assurer la cohérence de l'ensemble d'*Art poétique* tout en indiquant une certaine «responsabilité formelle»<sup>48</sup>, donc une volonté du poète de maîtriser la matière langagière.

À la lumière de ces considérations, la poétique d'auteur, telle que la formule Guillevic, paraît comme une ressource féconde, ainsi comme un cadre rassurant pour une réflexion sur la poésie qui s'accomplit à travers sa propre discontinuité. Loin de s'abandonner à l'inspiration, tout en restant attaché à l'idée d'une forme qui puisse lutter contre l'affluence du vers libre, le poète travaille rigoureusement la matière du langage et parvient à donner à ses poèmes «quelque chose du sonnet, par la brièveté, la concision, la pointe»<sup>49</sup>.

## **1.2. Le discours métapoétique et « les certitudes poético-affectives »<sup>50</sup>**

Les poèmes d'*Art poétique* prennent la forme d'une suite d'unités relativement autonomes, mais enchaînées dans un seul *Poème*, ils semblent obéir à un certain ordre discursif. Les traces de la pensée discursive deviennent apparentes dans les énoncés fournissant un certain « savoir-faire » poétique, présentés notamment dans le poème suivant :

Fatalement, rimer

C'est répéter, piétiner

---

<sup>48</sup> Selon J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, p. 13.

<sup>49</sup> E. Guillevic, *Choses parlées*, entretiens avec Raymond Jean, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 59.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 141.



Poser un son  
Pour le retrouver.

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

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

Pourquoi fait-il, d'ailleurs  
Qu'ils s'accordent.  
*(Art poétique, p. 134)*

Au cours de la lecture du recueil, nous rencontrons également des assertions à l'allure normative tirant leur force du vocabulaire simple et précis d'une phrase affirmative :

Le poème  
Nous met au monde.  
*(Art poétique, p. 153)*

Dans cette affirmation, le poète semble afficher que c'est la rationalité fondatrice des arts poétiques traditionnels qui ordonne son entreprise poétique et qui le remmène à formuler des nouveaux principes de la composition :

Il te faut de la pauvreté  
Dans ton domaine.  
(...)

(*Art poétique*, p. 32)

Dans cette assertion, Guillevic affirme son choix décisif. « La pauvreté » de la forme resserrée jusqu'à l'extrême et du vocabulaire réduit au minimum caractérise toute son œuvre poétique. Ce principe d'économie sévère l'amène parfois à exposer les règles de création par l'intermédiaire des infinitifs :

Un travail : créer

De la tension

Entre les mots,

Faire que chacun

En appelle un

Ou plusieurs autres.

(...)

(*Art poétique*, p. 142)

Ce poème montre adéquatement que l'exhibition du métadiscours poétique ne prend aucunement la forme d'un formalisme spectaculaire. Dépourvue de tous les enjolivements de la rhétorique traditionnelle, sa syntaxe simple et ascétique s'approche de la dynamique du discours oral. Les enjambements et les suspensions du sens, en brisant les vers et en morcelant les énoncés, évoquent un mouvement vif de l'énonciation émotive, peu commun dans les arts poétiques traditionnels.

Contrairement à l'impression que nous pouvons avoir dans une première lecture, *Art poétique* n'est pas principalement assertif. L'examen d'ensemble du recueil nous révèle que la négation reste une figure privilégiée de Guillevic. Elle

advient fréquemment au cœur des assertions métapoétiques et crée un effet de rupture en niant leur dimension théorique et, souvent de façon abrupte, en brisant des liens logiques entre des énoncés, comme dans la série d'affirmations suivantes :

On dit. En fait,

On ne dit pas,

Mais c'est

Comme si.

(...)

(*Art poétique*, p, 149)

Dans ce poème, nous observons une forte tension entre les mouvements d'assertion et d'interrogation. La conjonction « mais », utilisée après la négation, renverse le postulat initial, forge ainsi une contre-proposition et introduit une certaine incertitude qui trouve son point culminant dans la brusque suspension finale « comme si ».

Avec *Art poétique*, nous sommes donc en deçà du langage logique, caractéristique pour une pensée qui cherche une résolution dans quelques simples synthèses finales. Des nombreuses questions et des suppositions qui ne trouvent pas de conclusions peuvent en témoigner. Les conjonctions de subordination qui les accompagnent, telles qu' « alors », et « donc », « indiquent incertitude,

possibilité, indécision, etc., ou, délibérément, refus d’assertion »<sup>51</sup>. L’abondance des verbes de supposition (« paraître », « sembler ») fait de ce recueil un réseau d’hypothèses qui incorporent largement une sorte d’indétermination. De plus, le motif d’une quête qui organise sémantiquement *Art poétique* donne l’impression que toutes les assertions métapoétiques n’existent pas de manière définitive, mais qu’ils gravitent dans l’incertitude des questions sans réponse, comme dans le poème suivant, fondé sur la structure du conditionnel :

Et si le poème  
Était une bougie

Qui se consumerait  
Sans jamais s’épuiser ?

(*Art poétique*, p. 79)

Le recueil de Guillevic est un espace d’interrogations plus qu’un inventaire de règles de composition. Les textes rassemblés dans *Art poétique* constituent plutôt une longue méditation sur les principes poétiques sans cesse renouvelée par les reformulations sémantiques. Ils se présentent comme « un site où tout repasse, recommence et se refait sans fin »<sup>52</sup>, où les évidences de la raison se bousculent vers l’obscurité, vers l’indéterminé, et même vers la désespérance:

Vais-je  
M’approcher ?

---

<sup>51</sup> E. Benveniste, t. 2, *op. cit.*, p. 85.

<sup>52</sup> M. Brophy, *Eugène Guillevic*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 73.

(...)

*(Art poétique, p. 168)*

Il convient de noter que Guillevic refuse le statut élevé qu'un poète pourrait s'octroyer. Il tente d'éviter le déluge du discours théorique en le juxtaposant, souvent de façon déconcertante, avec des propos ironiques :

Tu n'en finirais donc jamais?

Encore un poème,

Encore un,

Cette pensée t'agace

Et même elle t'affole.

(...)

*(Art poétique, p. 35)*

Les apostrophes à un « tu » peuvent rappeler le mode épistolaire des anciens arts poétiques, mais dans ce poème, ils se chargent d'une autre signification. Même si encadrés dans le discours métapoétique, ils permettent d'introduire un ton de confiance qui alterne avec l'abstraction et le dogmatisme de ce premier, apparent dans le poème suivant:

Qu'est-ce qu'il arrive ?

Il arrive des mots,

Des lambeaux de phrase.

Laisse-toi causer. Écoute-toi

Et fouille, va plus profond.

(...)

(*Art poétique*, p. 28)

Les traces de doutes et de questionnements qui traversent ce poème impliquent non seulement les problèmes poétiques, mais aussi des enjeux plus personnels. Il devient donc clair que les affirmations sur les normes poétiques, malgré leur apparence « normative », se chargent dans *Art poétique* guillevicien d'exprimer une conscience singulière. Prenons pour exemple le poème suivant :

Ce n'est pas de marbre que tu rêves

Pour ton poème,

Ni rien d'aussi dur,

Ni rien d'aussi froid.

Tu rêverais plutôt

D'un grand bouquet

D'herbes, de feuilles, de pétales

Où l'on pourrait se loger,

N'avoir plus besoin

De regarder ailleurs.

(*Art poétique*, p.66)

Le ton normatif qui s'installe au début de ce poème sert à exposer des convictions poétiques, mais en même temps, il permet de dépasser les limites d'un discours strictement personnel et de se dire dans la façon indirecte.

### 1.3. L'émergence du « je »

Bernard Fournier postule dans sa monographie que « tout le paradoxe de la poésie contemporaine, depuis Mallarmé, consiste à écrire contre le lyrisme »<sup>53</sup>. À première vue, *Art poétique* de Guillevic semble venir à l'appui de cette thèse. Rappelons que Guillevic a choisi la « pauvreté » poétique, la simplification, le minimalisme et a proclamé la tentative « d'éconduire le lyrisme »<sup>54</sup> compris comme l'expression du « moi » et de la subjectivité. Dès son premier poème intitulé *Art poétique*, la syntaxe rudimentaire, façonnée par l'obstination contre l'afflux d'inspiration, apparente le chant guillevicienne à un cri abrupt et « difficile à former dans la gorge »<sup>55</sup>. Pourtant, même si la poésie de Guillevic s'inscrit visiblement dans « l'histoire de la modernité qui est celle d'un progressif étranglement du pathos lyrique »<sup>56</sup>, le propos du poète à ce sujet est ambigu et

---

<sup>53</sup> B. Fournier, *op. cit.*, p. 12.

<sup>54</sup> E. Guillevic, *Choses parlées, op. cit.*, p. 132.

<sup>55</sup> E. Guillevic, *Art poétique*, dans : *Terraqué*, Paris, Gallimard, 1968, p. 139.

<sup>56</sup> J.-M. Maulpoix, *La poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p.28.

variable. Le changement à cet égard suit l'évolution vers « l'adhésion au monde »<sup>57</sup> et vers « la sérénité gagnée »<sup>58</sup> qui a été largement reconnue par les critiques. *Art poétique* est sans doute une étape importante dans cette évolution. Il suffit de mentionner que le sujet s'investit dans la posture actancielle marquée par le pronom grammatical de la première personne à 181 reprises. À la première vue, cette abondance de pronoms personnels se heurte au caractère bref et « objectif » de cette poésie. Pourtant, « il peut y avoir un lyrisme bref aussi »<sup>59</sup>, dit le poète lors de l'un de ses entretiens.

Voici ce que Michel Collot constate dans l'une de ces études : « La poésie objective a pour principal objectif la régénération du sujet et le renouvellement du lyrisme »<sup>60</sup>. Cette observation, même si inspirée de la poésie de Francis Ponge, s'applique aussi adéquatement à l'écriture de Guillevic. Son *Art poétique*, tout en restant « objectif », ne nie pas la conscience singulière. Ce que le poète refuse farouchement, c'est plutôt la conception du « moi » qui était au fondement de la poésie « subjective » et qui se définissait comme une identité close sur elle-même. Quant à l'abondance du pronom personnel « je », elle prouve que le sujet de la poésie guillevicienne, même s'il « émerge et s'articule au plus près de sa

---

<sup>57</sup> Nous reprenons l'expression de J.-P. Richard provenant de son étude *Guillevic*, dans : *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 205.

<sup>58</sup> Selon la formule de Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, Lyon, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1984. Ce critique postule que le cheminement vers l'apaisement et réconciliation avec le monde se fait jour depuis 1960, mais ce n'est que avec le recueil *Inclus* (1973) que nous assistons à une « adhésion entière au réel », p. 175.

<sup>59</sup> E. Guillevic, dans : Anne-Marie Mitchell, *Guillevic*, Marseille, Temps parallèle, coll. « Rencontres », p. 21.

<sup>60</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 48.



précarité »<sup>61</sup>, tente visiblement de se constituer. Et dans l'optique où rien ne demeure fixe, cette répétition constante du « je », ainsi que d'autres manifestations linguistiques de la subjectivité soumises aux répétitions, ne sont pas des signes d'un manque d'inspiration. La théorie du discours de Benveniste révèle le contraire. Selon cette conception, la répétition d'un syntagme n'est jamais une simple redite. Bien au contraire, « chaque fois que la parole déploie l'événement, chaque fois le monde recommence »<sup>62</sup>. En se répétant, le « je » d'*Art poétique* tente de se reconstruire chaque fois de nouveau. Chaque nouvelle reprise est une « nouvelle conceptualisation »<sup>63</sup>, car :

Si je n'écris pas ce matin,  
Je n'en saurais pas davantage,

Je ne saurais rien  
De ce que je peux être.

(*Art poétique*, p. 9)

Toutefois, en se manifestant comme un sujet d'énonciation d'un poème, le « je » poétique ne se constitue pas comme une instance ayant ses propres traits psychologiques ou biographiques. Il se manifeste plutôt comme une conscience apersonnelle, ni autobiographique, ni purement fictionnelle, mais comme l'expression d'un « moi » qui se fonde en s'interrogeant. Nous observons ce phénomène dans le poème suivant :

---

<sup>61</sup> J.-M. Maulpoix, *Les nouveaux horizons du lyrisme contemporain*, op. cit., p. 72.

<sup>62</sup> E. Benveniste, t. 1. op. cit., p. 29.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

(...)

Je ne suis pas Pégase

Et je me sens errer.

Je ne suis pas cravache

Et je me sens frapper.

Je ne suis pas écolier

Et je me sens apprendre.

Je ne suis pas archer

Et je me sens tirer.

Je ne suis pas prélat

Et je me sens bénir.

Je ne suis pas gardien

Et je me sens veiller.

*(Art poétique, p. 92)*

Le « je » qui s'affiche dans ce texte décrit ses propres qualités personnelles par les biais des énoncés négatifs suivis des anaphores constituées à l'aide de verbe pronominal « se sentir ». La nature passive de ce dernier rend compte que le sujet renonce, en quelque sorte, à son pouvoir énonciatif. Malgré cela, tout en restant précaire et anonyme, il maintient le statut auctorial tout au long de son discours.

Ce poème valide donc la formule de Bernard Fournier selon laquelle « le lyrisme de Guillevic se veut en demi-teinte et procède par non-dit »<sup>64</sup>. La lecture d'*Art poétique* révèle également que l'émergence de la subjectivité ne consiste pas à « exprimer des sentiments, mais au contraire, à les taire »<sup>65</sup>. Le silence et la négation fondent sa base, comme l'illustre l'exemple suivant :

(...)

Vivre avec tout

Ce qui est en dehors et en dedans,

Tout ce qui est au monde,

Dans le monde.

Fétu de paille, non !

Cathédrale, non !

Un souffle

Qui essaie de durer.

(*Art poétique*, p. 178)

La présence d'une conscience singulière se fait sentir dans le rythme sensiblement déséquilibré et dans l'alternance des vers pairs et impairs. Pourtant, les disjonctions au sein du poème marquées par les enjambements rendent compte d'une altérité ontologique à laquelle le « je » d'*Art poétique* doit faire face.

---

<sup>64</sup> B. Fournier, *op. cit.*, p. 57.

<sup>65</sup> J.-M Gleize souligne le rôle de l'écriture fragmentaire dans les témoignages de l'existence dans son ouvrage *Poésie et figuration*, *op. cit.*, p. 211.

La figure de suspension finale, comme un souffle brusquement retenu, relève que le sujet n'adhère pas pleinement à l'assertion qu'il avance. Incapable de s'exprimer directement, il reste en appel, sans être assuré de ne pas disparaître.

Selon Émile Benveniste, le langage est nécessairement un lieu de subjectivisation. « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'*ego* »<sup>66</sup>, insiste le linguiste. À cet égard, la constitution du « sujet parlant »<sup>67</sup> se fait progressivement par les indicateurs issus des catégories grammaticales diverses qui « ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du *je* qui s'y énonce »<sup>68</sup>. En poursuivant la pensée de Benveniste, nous apprenons que « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste »<sup>69</sup>. En d'autres termes, le linguiste fait de l'existence d'un « tu », donc une entité avec laquelle le « je » peut se mettre en contraste, la condition de l'expression d'une subjectivité.

L'émergence du sujet d'*Art poétique* s'organise effectivement à partir des relations avec un « autre », le plus souvent marqué par le registre pronominal de la seconde personne. Guillevic s'en explique lors de son entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet :

---

<sup>66</sup> E. Benveniste, t.1, *op. cit.*, p. 259.

<sup>67</sup> Dans le sens que donne à ce terme Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 117.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 260.

(...)

- Tu te mets alors en relation avec qui ?
- Avec le meilleur moi-même, c'est-à-dire avec tout l'autre<sup>70</sup>.

Dans *l'Art poétique*, il s'agit donc d'un lyrisme qui découvre le « je » dans ses relations différentielles avec ce « tout l'autre ». Le lyrisme guillevicien suit le cheminement paradoxal de la nouvelle subjectivité et devient « le lyrisme du dehors »<sup>71</sup>, dans lequel le « je », au contact avec des choses, s'avère un « autre ». « C'est cette condition du dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je* », insiste Benveniste.<sup>72</sup> Mais cette réaffirmation constante par le biais d'une conscience autre que soi-même trace une voie forcément inachevée. La distribution du discours des poèmes guilleviciens s'organise autour de la polarité de « je » et de « tu », mais, dans les méandres du texte, ces deux instances demeurent complémentaires et réversibles. La frontière qui sépare ces deux instances d'énonciation s'abolit au profit de leur communication :

Avec la lune,

Avec la lande

Jouer à : je suis,

Je ne suis pas

---

<sup>70</sup> E. Guillevic, *Vivre en poésie*, op. cit., p. 190.

<sup>71</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 48.

<sup>72</sup> E. Benveniste, t. 1, op. cit., p. 260.

Ton miroir.

(*Art poétique*, p. 41)

L'hésitation entre « je suis » et « je ne suis pas » marque une quête ontologique du sujet qui reste toujours prêt à se redéfinir et à déborder des frontières fraîchement établies. Elle rend compte également du fait que l'acte poétique, comme tout acte créatif, n'est concevable que dans un jeu de miroir dans lequel le « je » se transforme en « tu » et intervient comme un véritable interlocuteur sur sa propre création.

Mais au cours de la lecture d'*Art poétique*, on ne sera pas surpris de rencontrer d'autres pronoms personnels comme « il » et « nous » et « on ». Même si juxtaposés au sein du même poème, ils ne renvoient à aucune entité stable. Ce type de perturbation des instances d'énonciation fut expliqué adéquatement par Philippe Hamon :

« (Le sujet lyrique) ne s'investit pas forcément et prioritairement dans la posture actancielle (donc dans une configuration sémantique et textuelle) de *sujet* plutôt que dans celle d'*objet*, et ne s'investit pas forcément et prioritairement plus dans un pronom grammatical *je* que dans un pronom *on, il, ou ça, ou nous, ou elle, etc.* »<sup>73</sup>.

Après avoir perdu sa position autoritaire et centralisée, le sujet se voit dilué dans l'ensemble de « l'aire actancielle »<sup>74</sup> du poème et devient une sorte de

---

<sup>73</sup> P. Hamon, *Sujet lyrique et ironie*, dans : *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 20.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 20.

ballotement entre tous ces pronoms personnels. L'acte poétique chez Guillevic ne constitue donc plus un processus expressif continu, mais un arrangement de nombreuses instances d'énonciation qui provient pourtant d'un même centre. L'adoption de plusieurs instances ne signifie donc pas la fusion dans une masse anonyme, car « la voix qui s'approprie une parole lacunaire et parcellaire est en premier lieu celle du poète qui s'identifie à son autre par un acte d'imagination et de méditation lucide [...] »<sup>75</sup>.

Pourtant, le « je » d'*Art poétique* qui naît dans « un acte d'imagination et de méditation lucide », toujours présent, mais insaisissable, ne se constitue pas *ex nihilo*, mais à partir des « relations spatiales et temporelles autour du sujet »<sup>76</sup>. C'est donc sur ces relations spatiales et temporelles que nous allons nous pencher dans les deux chapitres suivants.

---

<sup>75</sup> M. Brophy, *Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic*, Amsterdam-Atlante, Radopi, coll. «Chiasma », 1997, p. 166.

<sup>76</sup> E. Benveniste, t. 1, *op. cit.*, p. 262.

## Chapitre II

# S'inscrire dans l'espace

« L'espace et en général la perception marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le monde plus vieille que la pensée ».

(M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1971, p. 294)

### 2.1. La quête du centre

L'espace est l'un des thèmes fondateurs de la poésie de Guillevic. Loin d'être fugitif, l'espace guillevicien est bien au contraire celui d'un être ancré dans le réel qui trouve son réconfort dans la densité tangible de la « chose ». Cet espace concret et compact symbolisé par un des mots-clefs de cette poésie, celui du « menhir » qui, par la résistance qu'il oppose à l'homme, le renvoie à l'existence de son propre corps. En cela, cette approche s'accorde avec le « matérialisme » du poète, souvent évoqué par les critiques.

Il importe pourtant de remarquer que l'*Art poétique* de Guillevic n'est aucunement un lieu de figuration de l'espace mimétique. L'approche du poète relève moins de la géographie que d'une attitude propre à l'homme qui tente d'y



inscrire son expérience singulière. C'est plutôt l'espace de nature phénoménologique, dans lequel le sujet se constitue selon des rapports d'inclusion et d'exclusion avec « le monde des choses », que nous observons dans ce recueil. Guillevic explique cet enjeu en ces termes : « Le poète est celui qui lutte contre cet éparpillement pour la concentration, la découverte d'un centre à sa vie et à la vie »<sup>77</sup>. Même si cet aveu est isolé de son contexte, il révèle jusqu'à quel point la question d'une composition solide ordonnée par la présence centrale est constamment recherchée. Les efforts du poète visent à établir un point d'ancrage à partir duquel il peut organiser son univers subjectif, tout comme son discours poétique. Ce motif est une constante de la poésie de Guillevic. On lit dans *Inclus* :

(...)

Toujours,

Presque toujours, la lutte

Avec l'espace,

Jusqu'au centre.

(*Inclus*, p. 83)

Dans cette optique, l'acte poétique gagne une puissance organisatrice qui permet au sujet de « se placer au centre et, à partir de cette position privilégiée, ramasser et rapporter la variété étonnante des choses pour créer un condensé inépuisable »<sup>78</sup>. En voici un exemple:

---

<sup>77</sup> E. Guillevic, *Humour-Terraqué*, entretiens-lectures par Jacques Lardoux, Saint-Denis, 1997, p. 146.

<sup>78</sup> M. Brophy, *Voies vers l'autre*, *op. cit.*, 149.

Cet entrelacs  
De pensées, de rêves  
De vues, de visions,  
De souvenirs, d'aspirations,

Qui occupe tes loisirs  
Et souvent te pèse,

Cet entrelacs,  
Le poème l'écarte,  
Le chasse  
Au profit d'un centre

Où tu trouves l'espace  
Pour tes dimensions.  
(*Art poétique*, p. 82)

Dans la quête menée à travers *Art poétique*, il s'agit de reconstruire un espace familier et subjectif qui pourrait servir de cadre rassurant pour que le « je » puisse se situer dans toutes ses « dimensions ». Il importe de souligner le rôle des démonstratifs et d'autres indicateurs de spatialité décrits ainsi par Benveniste:

Montrant les objets, les démonstratifs ordonnent l'espace à partir d'un point central, qui est Ego, selon des catégories variables : l'objet est près ou loin de moi ou de toi, il est ainsi orienté (devant ou derrière moi, en haut ou en bas), visible ou invisible connu ou inconnue, etc. Le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser

tout objet en n'importe quel champ, une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère<sup>79</sup>.

Les démonstratifs permettent donc à un « Ego » d'instaurer les notions d'un « ici » et un « ailleurs », un « dedans » et un « dehors ». Ils constituent ainsi des points de repère à partir desquels le « je » peut s'afficher et constater:

Je suis ici.

Je ne fais rien.

Mais peut-être

Suis-je à la chasse.

(*Art poétique*, p. 56)

L'hésitation qui construit ce poème montre bien que la quête menée à travers *Art poétique* n'est jamais une partie gagnée. La menace de la dissolution et de la déchéance pèse comme une hantise sur toute l'œuvre guillevicienne. Selon l'affirmation de Michael Brophy, le désir de se placer au centre de l'énonciation, n'est que « l'interminable tentative de siéger très précisément au centre de ce noyau, qui ne se pose que pour couvrir aussitôt son propre éclatement »<sup>80</sup>. Le mouvement auquel nous assistons à la lecture d'*Art poétique* est donc inachevé et n'aboutit à aucune solution définitive. Les traces de doutes et de questionnement reviennent constamment :

Mais pourquoi, toujours

---

<sup>79</sup> E. Benveniste, t. 2, *op. cit.*, p. 69.

<sup>80</sup> Michael Brophy, « Le poème exponentiel », dans : *Lectures de Guillevic. Approches critique, op. cit.*, p. 188.

Encore écrire ?

Parce que tu sens

Que tu n'es pas

Au centre, dans le noyau ?

(*Art poétique*, p. 83)

Il est remarquable que le texte de ce poème, comme bien d'autres du recueil, n'occupe qu'une petite partie de la page. Même à la première lecture, il devient donc clair que l'organisation graphique des poèmes d'*Art poétique*, leur disposition visuelle et le partage des unités du vers font l'objet d'un travail rigoureux.

Dans son étude consacrée aux représentations de l'espace à partir de composantes visuelles, Marc-André Brouillette explique le rôle de l'espace en tant que facteur structurel et rythmique de l'écriture en ces termes:

La spatialité textuelle, qui regroupe diverses composantes discursives (lexique, syntaxe, disposition visuelle, énonciation, etc.), est un mode d'organisation et de représentation de l'expérience perceptive de l'espace. Entendue comme structuration d'un domaine de la sensibilité, celui de la perception spatiale, elle est toujours présente dans la manière dont un sujet formule son expérience mondaine (...) <sup>81</sup>.

On ne s'étonne donc pas que Guillevic se montre très attentif à la spatialité textuelle. Le poète inscrit son *Art poétique* dans le courant de la poésie moderne qui exploite les ressources visuelles grâce auxquelles « les unités ne se lient pas

---

<sup>81</sup> M-A. Brouillette, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine: le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude, et Gilles Cyr*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2002, p. 79-80.

entre elles uniquement en fonction de leur relation syntaxique, mais aussi du lieu qu'elles occupent dans la page et du rapport spatial qu'elles entretiennent les unes avec les autres (rapport de succession, de proximité, de symétrie, etc.) »<sup>82</sup>. En effet, les mots dans la poésie de Guillevic prennent leurs sens véritables selon leur disposition sur la page et non seulement selon leur fonction dans l'énoncé dont ils sont des constituants. La lecture d'ensemble d'*Art poétique* nous révèle que la méthode que le poète emploie le plus souvent est l'ellipse ainsi que toutes sortes d'excursions aux limites de la nomination. Le caractère resserré de la langue guillevicienne se manifeste dans la brièveté horizontale, pour le nombre de syllabes, ainsi que verticale, pour le nombre de vers. Les suppressions des parties du discours issues des catégories grammaticales diverses rapprochent les syntagmes dans la chaîne syntaxique et produisent un effet de concentration du sens. Nous remarquons alors que l'économie « sévère » qui gouverne *Art poétique* peut se résumer aux principes suivants : élaguer des éléments superflus et ensuite mesurer, peser lentement des mots pour pouvoir les resserrer jusqu'à l'essentiel « qu'on puisse tenir dans la main »<sup>83</sup>. Mais dans la méthode guillevicienne, il ne s'agit pas seulement d'ellipses et de suppressions. Nous observons également des opérations de déplacement et de disjonction textuelle qui ont aussi pour effet la concision, mais qui menacent parfois le développement logique du discours poétique:

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>83</sup> E. Guillevic, *Art poétique, op. cit.*, p. 84.

Un travail : créer

De la tension

Entre les mots,

Faire que chacun

En appelle un

Ou plusieurs autres.

(...)

(*Art poétique*, p. 142)

Nous observons ici le jeu rythmique assez simple obtenu grâce aux enjambements, ainsi qu'au choix des mots, majoritairement monosyllabiques et dissyllabiques. Toutefois, les espaces blancs envahissant les unités textuelles ne résultent pas en effet de rupture. Bien au contraire, soumis à la fréquence régulière, ils donnent l'impression d'alternance et de continuité. À cet égard, les intervalles du silence participent à la construction du sens des poèmes en exprimant ce qui échappe au dire poétique. La lecture d'*Art poétique* exige donc un patient creusement dans le non-dit :

Je voudrais

Parler silence.

Le silence

Parle du centre.

C'est d'eux

Que j'ai besoin.

(*Art poétique*, p. 81)

Les ellipses syntaxiques et la « brutalité » des coupures typographiques expriment davantage la lutte du sujet cherchant son chemin dans la matière brute du langage. Les vers soigneusement isolés sur la page suggèrent pourtant un ordre systématiquement acquis. La disposition typographique, malgré ses marges, ses pauses et ses trous, constitue des unités relativement régulières. Le passage constant à la ligne, la permanence de la majuscule et d'autres signes de ponctuation assurent la continuité d'une structure gérée par une intention méthodique de rigueur, si lacunaire soit-elle. Cela donne l'impression que la signification des poèmes d'*Art poétique* se forge dans les tensions entre l'écriture et l'espace vierge de la page, entre le plein de la parole et le vide du silence. Les mots dans la poésie guillevicienne ne sont donc pas envisagés seulement comme des entités isolées. Ils deviennent plutôt des agrégats phonographiques qui tirent leur force de leurs rencontres, ou plutôt de leurs entrechoquements avec des blancs sur la page :

(...)

Mais en toi

Il y a des mouvements qui tendent

Dans une espèce de sphère

À saisir, à pénétrer,

À donner corps

À je ne sais pas quels flottements

Qui peu à peu devient des mots,

Des bouts de phrases,

(...)

(*Art poétique*, p. 14)

L'une des particularités de la langue guillevicienne, apparente dans ce poème, est l'absence d'adjectifs. « Il m'arrivé, avoue le poète, pour tenir le mètre, d'abandonner des adjectifs et c'est plus souvent tant mieux, car, en français, les adjectifs non savamment employés font tache »<sup>84</sup>. Rares et jamais en position d'attribut, les adjectifs dans *Art poétique* cèdent la place aux substantifs. La prédominance de ces derniers a pour fonction d'évoquer la nature « corporelle » et solide des poèmes dont ils font partie. Par ailleurs, des infinitifs « nus » semblent aussi insister sur la composition physique de ces « mots et bouts de phrases » constitués dans le recueil.

Le poète n'envisage donc pas le langage comme un simple véhicule de la pensée. Il tente plutôt de lui accorder une certaine épaisseur spécifique et, en travaillant la matière graphique de ses poèmes, de renforcer leur dimension « charnelle ». Toutes ces opérations ont un but très précis:

Avec des mots

---

<sup>84</sup> E. Guillevic, « Préface » à *Mes poètes hongrois*; cité par Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 309.



Et leurs souvenirs,

Faire un noyau

Que l'on puisse, ou presque,

Tenir dans la main,

Un noyau de temps.

(*Art poétique*, p. 84)

Le poème se fonde sur le concept suivant : pas de description ni de style décoratif ou oratoire, mais des formules qui cernent les contours des entités dénotées avec autant de précision que possible. Nous avons l'impression que dans son élaboration, il s'agit d'une sorte d'opération « cartésienne » consistant à dégager le langage d'une approximation et à arriver jusqu'aux « mots-choses »<sup>85</sup> tout aussi denses, solides et palpables que leurs référents. Ainsi, on lit dans *Art poétique* :

Lorsque j'écris le mot nuage

Le mot nuage,

C'est qu'il se passe quelque chose

Avec le nuage,

Qu'entre nous deux

Se tisse un lien,

---

<sup>85</sup>E. Guillevic, *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 16.

(...)

(*Art poétique*, p. 12)

Le problème de l'écart entre le mot et la chose reste au cœur de ce poème, mais contrairement aux auteurs des anciens arts poétiques, Guillevic ne le considère pas comme une fatalité. Il tente d'y remédier en accordant un privilège au signifiant graphique et à sa teneur visible, concrète et, en quelque sorte, saisissable. Dans *l'Art poétique*, il s'agit donc d'agir contre la coupure entre le mot et la chose, entre le langage et la réalité. Rappelons qu'« écrire, c'est bien s'inscrire dans le monde »<sup>86</sup>. L'acte de nomination ainsi défini consiste en premier lieu à retrouver la profondeur perdue des choses en enfermant les mots dans l'espace des poèmes et en les rendant saisissables. Toutes ces opérations ont pour but de constituer un centre dans lequel le « je » poétique puisse se consolider et « tisser » des « liens » avec ce « quelque chose » qu'il incorpore dans sa parole.

## 2.2. Le toucher et la parole

Selon Jean Pierrot, dans la poésie de Guillevic « le toucher, beaucoup plus que la vue, est le premier stade et la condition préalable à toute maîtrise possible du monde »<sup>87</sup>. N'oublions pas que le sens du toucher est du domaine de la certitude, alors que le regard s'avère parfois trompeur. L'expérience du dehors permet donc au sujet guillevicien d'établir un seuil de tangibilité rassurante sur lequel il peut

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>87</sup> J. Pierrot, *Guillevic et l'universel naturel*, dans : *Guillevic : La passion du monde*, *op. cit.*, p. 216.

s'appuyer avec confiance. En conséquence, si simple qu'il puisse paraître, ce geste est essentiel pour la construction de *l'Art poétique*. Guillevic va jusqu'à comparer l'acte d'écrire lui-même aux sensations tactiles de l'opacité des choses évoquées :

Tu veux sur le papier

Laisser des coquillages,

Différents de couleurs,

De forme, de contenu

Disant l'univers

Comme le solen

Donne la mer.

(*Art poétique*, p. 70)

Comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent, la parole chez Guillevic entretient un rapport tout particulier avec le silence qui l'entoure. Cette idée est notamment illustrée par la fameuse affirmation du poète:

J'ai déjà « défini » la poésie : les noces de la parole et du silence. Je l'ai définie aussi comme une sculpture du silence. C'est précisément cette inclusion du silence dans les mots qui distingue la poésie de la prose. La difficulté est de faire entendre le silence, de le faire sentir. Je dirais même de le faire toucher<sup>88</sup>.

Le poète établit donc avec les mots un rapport de familiarité qui ressemble au rapport du sculpteur à sa pierre. Les titres des certains poèmes provenant des

---

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

autres recueils sont très éloquents à cet égard. Le poète emprunte des mots qui désignent la matière concrète et dure, tels que *Murs* et *Pierres*, et qui ressortissent au geste du sculpteur de briser l'opacité abrupte et de pénétrer dans la matière. Le geste de toucher est un préalable à l'acte créatif ainsi défini. Guillevic affirme par ailleurs : « la poésie est ce qui permet de tenir »<sup>89</sup>. Il va dans cette pensée encore plus loin, en comparant l'écriture au travail, à l'ébénisterie : « Je travaille. Je considère que c'est ma passion. Je crois voir que mes poèmes tiennent comme un ébéniste voit que son armoire tient »<sup>90</sup>. Le parallèle entre l'ébénisterie et la poésie rapproche cette dernière de son sens étymologique de « poiesis ». À cet égard, l'*Art poétique* guillevicien devient à nouveau « un faire », une fabrication des formes à partir de la matière langagière, qui consiste parfois à déconstruire les structures syntaxiques et typographiques habituelles pour retrouver une forme concentrée et lui donner un sens nouveau. La densité des choses constitue un modèle pour la fabrication des poèmes d'*Art poétique*. Dans cette optique, le « matérialisme » de Guillevic, si souvent évoqué par les critiques, prend une nouvelle signification. Le toucher, donc la sensation de la matière, paraît comme un remède à la complexité des rapports entre l'être et son langage. Mais l'expérience du « concret »<sup>91</sup>, fondamentale pour l'écriture guillevicienne, a aussi toute autre importance : elle devient l'instrument d'une quête ontologique du « sujet d'énonciation qui se distingue de l'entité psychologique du sujet

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 230.

énonçant (...), et qui ne se constitue que dans un certain rapport avec l'objet »<sup>92</sup>.

« Une sculpture », telle que la définit notre poète, devient ainsi une sorte de paroi

contre laquelle le sujet consolide sa forme :

Quelque chose coule

À travers mon corps

Comme un fleuve

Passe par une écluse,

(...)

(*Art poétique*, p. 77)

Par l'appréhension sensuelle de ce « quelque chose » qui traverse son corps, le sujet retrouve un contact immédiat avec la réalité et avance dans l'affirmation comme un « être-dans-le-monde ». Toutefois, malgré sa position qui se veut à l'écoute du monde de la matière, il ne parvient pas à dépasser la distance qui le sépare du monde des choses :

Vais-je

M'approcher ?

Arbre, rocher, talus,

Je vous connais.

La distance

Ne m'empêche pas

---

<sup>92</sup> M. Collot, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 37.

De vous parler,  
De vous écouter,

Mais vous toucher  
Me ferait du bien.

(*Art poétique*, p. 168)

L'interrogation qui ouvre ce poème témoigne que cet enjeu est loin d'être une partie gagnée et que c'est plutôt un long combat marqué par des hésitations et des oscillations entre les tendances contradictoires que nous suivons dans *Art poétique*. Prenons un autre exemple :

Je n'aime pas  
Qu'il y ait en moi

Ces espèces de brouillards  
Qui empiètent sur mon domaine

Et ne me laissent pas voir  
Où je suis, où j'en suis.

Alors j'attaque, je ramasse  
Tout ce qu'au-dedans je trouve

Et tout ce qu'au dehors j'arrache  
Comme clarté ou moyen d'en faire naître.

Dans ce dehors,  
Les mots percent.

Les mots sont des épées  
Contre les ventres des brouillards.

(*Art poétique*, p. 30)

« Ces espèces de brouillards » bannis systématiquement par « des épées » de mots rendent compte de la lutte intérieure du sujet qui, par l'intermédiaire des perceptions sensorielles, tente d'entrer en contact avec la matérialité des choses et, en communiquant avec elles, de nouer une alliance avec le monde matériel.

### 2.3. Le dialogue avec les choses

Cela a été souvent relevé dans les études précédentes: le rapport aux choses est central dans la poésie guillevicienne<sup>93</sup>. Il est pourtant à remarquer que ces rapports dépassent les catégories traditionnelles de l'intériorité et de l'extériorité que nous avons tendance à leur attribuer. « Je suis inclus dans la nature, l'homme est inclus dans le mot... Au centre d'une constante communication, voire d'une communion »<sup>94</sup>, dit le poète. Dans l'*Art poétique* guillevicien, il s'agit donc d'une relation complexe entre le « je » conscient et les objets touchés ou aperçus. Comme nous avons constaté dans le chapitre

---

<sup>93</sup> Le chapitre « Les dialogues avec les choses » de J. Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, *op. cit.*, peut servir comme un exemple.

<sup>94</sup> E. Guillevic, *Choses parlées*, *op. cit.*, p. 65.

précédant, le « je », en accédant à l'expression personnelle, ne se définit jamais comme une identité close sur elle-même. Bien au contraire :

Le sujet qui prend la parole dans la poésie moderne n'est pas « en face » du paysage comme devant un objet sur lequel il projetterait de l'extérieur ses « états d'âme » ; il se confond lui-même avec son horizon, et se définit par son « être-au-monde »<sup>95</sup>.

Rappelons que le « je » qui prend la parole dans *l'Art poétique* se constitue en s'interrogeant. Il est opportun de remarquer que cette interrogation prend souvent la forme d'un dialogue avec les choses qui l'entourent :

Quand aurai-je

Pour le bon

Parlé à la table

Parlé de la table

Afin qu'elle cesse

De m'interroger,

De me demander

De lui parler d'elle ?

(*Art poétique*, p. 155)

Le sujet guillevicien n'apparaît donc jamais dans le texte en vertu d'un principe de transcendance. Le sujet d'*Art poétique* convoque des choses et entre

---

<sup>95</sup> M. Collot, *L'horizon fabuleux*, t. 2, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 16.



en relation avec elles pour sortir de son propre regard, se saisir de l'extérieur, et enfin, pour s'exprimer :

Avec la lune

Avec la lande

Jouer à : je suis,

Je ne suis pas

Ton miroir

(*Art poétique*, p. 41)

Le joyeux balancement entre les affirmations « je suis » et « je ne suis pas » n'est en rien un jeu futile. Dans le mouvement vers l'autoaffirmation, l'autre, tel que « la lune » et « la lande », propose au « je » son être comme un miroir. Ce phénomène peut se résumer en ces termes :

Le moi quitte ses propres labyrinthes, fixe les choses dans leur être propre, les identifie, les nomme et ouvre entre elles et lui, ainsi que de l'une à l'autre, un espace de communication sensible<sup>96</sup>.

Cette « communication sensible » dont parle Serge Gilbert peut s'effectuer avec des éléments de la nature les plus humbles :

Dans la plaine,

Un arbre

Se détache sur le ciel.

Heureusement,

Car je m'y accroche.

---

<sup>96</sup> S. Gaubert, *op. cit.*, p. 15.

(...)

(*Art poétique*, p. 15)

Au lieu de se poser en face du monde extérieur et lui imposer des valeurs préétablies, le sujet accepte de lui accorder de nouvelles qualités sensibles. Par cela, « un arbre » et sa rigidité deviennent pour le « je » qui s'y « accroche » une sorte de soutien contre un vide effrayant et propose « heureusement » un support dans son chemin vers la reconstitution :

Irons-nous plus loin ?

Irons-nous plus

Au cœur des choses ?

Là où tu dirais : c'est bien.

Là où il n'y aurait

Que complicité,

Comme un besoin

De donner à tout

Sa bénédiction,

Là où atteindre enfin

La cinquième dimension,

Là où le fleuve angosse

Finit dans l'océan.

(*Art poétique*, p. 36)

Avec ce poème, nous assistons à la négation définitive de la distinction traditionnelle entre le sujet et l'objet. Dans les relations qu'ils entretiennent dans l'*Art poétique*, le sujet et les choses n'apparaissent plus comme des entités séparées. Ils se présentent plutôt comme des « agents » de l'inclusion réciproque. Fort de cette union conclue avec « les cœurs des choses », le « je » espère entamer « le fleuve de son angoisse ». Mais dans son voyage « au cœur des choses », il rencontre des obstacles parfois insurmontables, comme en témoigne l'apostrophe suivante :

Je sais

Que tu es un arbre.

Toi tu sais

Que tu es toi,

Ferme en toi,

Rayonnant.

Ne me repousse pas.

(*Art poétique*, p. 107)

Le texte se présente comme un dialogue, ou plutôt comme des bribes des conversations avec un arbre que voudrait approcher le sujet. Ce dernier ne parvient pourtant pas à dépasser la distance le séparant de son interlocuteur.

L'interpellation « ne me repousse pas » qui clôt cette invocation porte visiblement des marques de désespoir.

Il y a donc un paradoxe qui surgit au cœur de la poésie de Guillevic. D'une part, le sujet d'*Art poétique* cherche à se placer au centre de l'énonciation, mais en même temps, il est parfois obligé de constater:

(...)

Tout se fait sans moi

Et pourtant avec moi

Qui suis ici

Et suis un peu partout,

Entremêlé à tous

Ces destins qui j'ignore.

(*Art poétique*, p. 80)

Les ellipses du pronom personnel dans les syntagmes « qui suis ici/et suis un peu partout » révèlent que le sujet renonce, en quelque sorte, à sa position centrale et accepte de « s'entremêler » à l'univers qui l'entoure. Le paradoxe de l'écriture guillevicienne consiste donc en ceci : si la matérialité des choses confirme le sujet dans l'existence de son corps, il le confirme aussi dans le sentiment de séparation avec le monde. Le dialogue avec les choses que nous suivent dans *Art*

*poétique* est donc une source de réconciliation perpétuelle, mais en même temps, il résulte en souffrance d'un être séparé, exclu et rejeté au dehors<sup>97</sup>.

Nous observons ce paradoxe dans les phrases nominales, fort présentes dans *Art poétique*. La lecture des travaux de Collot nous apprend que « la phrase nominale, qui ignore la distinction entre le sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation antéprédicative du monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet »<sup>98</sup>. Cette idée trouve son illustration dans les énoncés suivants :

(...)

Pas plus –

Sauf le désir

D'aller plus

Dans 'aventure

Et le besoin d'inventer ce plus

En écrivant

Au corps-à-corps.

(*Art poétique*, p. 49)

À première vue, nous avons l'impression que le texte du poème s'engendre lui-même à travers les syntagmes rudimentaires. Pourtant, l'absence des verbes n'est pas ici un signe de l'épuisement de l'inspiration ni une marque de la véritable

---

<sup>97</sup> Cela semble être une des hantises de Guillevic exprimée notamment dans les recueils *Avec* (1966) et *Inclus* (1973).

<sup>98</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 284.

suppression du sujet. La syntaxe nominale employée ici introduit plutôt une impression de totalisation du « je » qui perd ses contours pour pouvoir :

(...)

Être dans le monde.

Fragment, élément du monde.

(...)

Vivre avec tout

Ce qui est en dehors et en dedans

Tout ce qui est au monde,

Dans le monde.

(...)

(*Art poétique*, 177)

L'absence de groupe verbal signale donc que le sujet « est passé tout entier dans l'énoncé »<sup>99</sup> pour pouvoir embrasser le monde et le faire sien. Mais l'ellipse du verbe soulève encore un autre problème : l'effacement du groupe verbal suspend les références temporelles dont il est porteur et empêche une succession chronologique des énoncés en détournant le développement « logique » des phrases. Il est pourtant à remarquer que l'abandon des verbes dans certains poèmes d'*Art poétique* ne nie pas leur temporalité. Bien au contraire, elle permet d'installer sa nouvelle dimension, soumise au rythme du « je » émergeant dans le texte.

---

<sup>99</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 284.

## Chapitre III

# S'inscrire dans le temps

« Ne disons plus que le temps est une donnée de la conscience, disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps (...) ».

(Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 474)

### 3.1. Le temps suspendu

C'est un truisme que de constater que notre perception du monde est éminemment temporelle. De même, il est évident que chaque acte de parole et le processus de pensée qu'il accomplit s'inscrivent dans la durée. Pourtant, le temps est un continuum que chaque langage humain découpe de façon arbitraire. Dans la pensée occidentale, on a tendance à considérer le temps comme une chaîne d'instantanés qui se succèdent. Le présent est souvent décrit comme un instant ponctuel qui fuit au passé, mais qui demeure malgré cela une abstraction, puisque nous ne vivons jamais un présent qui soit réduit à une durée nulle. Dans la même optique, le passé, quant à lui, paraît comme une accumulation des moments antérieurs, selon des rapports chronologiques de succession. Enfin, le futur considéré comme un ensemble d'instantanés à venir.

Cette conception semble être solidaire de la pensée représentative<sup>100</sup> que la poésie, particulièrement depuis la modernité, s'efforce de dépasser. Pour une poétique rigoureuse comme celle de Guillevic, cet enjeu a une importance toute particulière. Le poète, comme bien d'autres auteurs contemporains, refuse farouchement de soumettre son *Art poétique* à une temporalité linéaire et logique et définit le temps à sa propre façon : « Le temps, c'est l'instant (...). L'instant c'est la sphère. C'est érotique, encore : se donner, tout recevoir, dans l'instant »<sup>101</sup>. Le désir de réduire le temps à « l'instant » et de « se donner, tout recevoir » en lui rend compte du fait que l'écoulement du temps dans le monde guillevicien est une source d'angoisse. Le temps des calendriers et des horloges est une menace, contre lequel le sujet d'*Art poétique* tente de résister. Nous avons parfois l'impression que ce recueil est constitué de bribes d'instantanés saisies juste avant qu'ils ne cèdent à l'oubli :

N'attends pas plus longtemps.

Si tu ne saisis pas le poème

Aussitôt qu'il exige,

Peut-être jamais plus

Il ne reviendra.

(*Art poétique*, p. 121)

---

<sup>100</sup> Selon Jacques Garelli, dans : *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 81.

<sup>101</sup> E. Guillevic, *Un entretien de Guillevic et Serge Brindeau*, dans : *Guillevic : La passion du monde*, op. cit, p. 393.



Le français est une des langues qui distingue les objets et les événements par l'opposition morphologique des substantifs et des verbes. Gustave Guillaume nous apprend que :

« La justesse de cette différenciation est corroborée par le fait que le verbe est chronogénétique, engendre le temps, en prend la marque (...) alors que le nom ne l'est pas. Le nom se tient en dehors du temps : dans l'espace »<sup>102</sup>.

À la lecture d'*Art poétique*, nous pouvons constater que l'usage des verbes reste très restreint. Souvent limités aux prédicats de substantifs, ou bien aux formes auxiliaires et semi-auxiliaires, tels qu'« avoir », « faire », « vouloir », ces parties du discours sont visiblement soumises au souci de la parcimonie du langage. L'économie des verbes en position principale semble être emblématique de la tentative d'éviter le narratif et de la « résistance » à l'écoulement temporel véhiculé par cette partie du discours. Il en va de même avec l'usage abondant des participes, donc des formes nominales du verbe, affaiblissant toute action et associées naturellement à la signification de permanence<sup>103</sup>. En ayant recours à ces catégories grammaticales, le poète introduit une temporalité que Gustave Guillaume appelle « *in posse* »<sup>104</sup> et qui signifie un temps implicite, mais toujours attendant son actualisation.

---

<sup>102</sup> G. Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 90. Cet ouvrage a été largement commenté par Dominique Combe dans *La pensée et le style*, Paris, coll.: « Édition Universitaires », 1991.

<sup>103</sup> Dominique Combe, *La pensée et le style, op. cit.*, p. 151-154.

<sup>104</sup> G. Guillaume, « La représentation française du temps », dans : *op. cit.*, p. 184-207. Dominique Combe se sert de cette notion dans ses analyses de la poésie moderne et contemporaine, *La pensée et le style, op. cit.*

Il est important de remarquer que les propos du poète à ce sujet ne se limitent pas à la simple négation de l'écoulement temporel. Dans l'entreprise poétique de Guillevic, il s'agit plutôt de briser la représentation traditionnelle de la temporalité comme une durée transcendante et objective. Guillevic note bien cette différence fondamentale :

Je n'aime pas ce qui se déroule dans la durée. Ce que j'aime précisément dans le poème, c'est qu'il arrête le temps. (...) le poème, c'est comme une écluse<sup>105</sup>.

Le travail du poète consiste donc à retenir la tendance naturelle et spontanée à s'orienter vers une logique de « la durée » pour créer une temporalité originale. Mais dans cette opération, l'économie des verbes en position principale ne l'empêche pas de construire des syntaxes verbales et de recourir à d'autres stratégies qui ont aussi pour fonction d'« arrêter le temps ». Prenons pour exemple le poème suivant :

Si je fais couler du sable  
De ma main gauche à ma paume droite,  
  
C'est bien sûr pour le plaisir  
De toucher la pierre devenue poudre,  
  
Mais c'est aussi et davantage  
Pour donner du corps au temps,  
  
(...)

---

<sup>105</sup> E. Guillevic, dans : Anne-Marie Mitchell, *op. cit.*, p. 13.

*(Art poétique, p. 85)*

L'action de « faire couler du sable de la main gauche à la paume droite » évoque l'image d'un sablier. Cet instrument permettant mesurer le temps symbolise dans la tradition occidentale le temps qui passe indépendamment de nos intentions, qui nous fuit et nous ramène à la déchéance. Mais dans le monde guillevicien, ce symbole se charge d'une tout autre signification. La matière du sable s'oppose à l'intangibilité du temps et à son impitoyable écoulement. Désireux de construire « le poème comme une écluse », le poète a recours à une représentation du temps dans sa matérialité. Rappelons que « le plaisir de toucher », donc le pétrissage dans l'épaisseur de la matière, est une source de réconciliation ainsi qu'un instrument de la quête ontologique du sujet :

Tous ces frémissements

Que tu sens en toi,

Autour de toi :

Les ramasser,

Les rassembler,

Avant qu'ils ne se perdent,

En faire

Comme une sculpture

Qui définira le temps.

*(Art poétique, p. 64)*

Dans *l'Art poétique* de Guillevic, il s'agit donc de « donner du corps », donc de transformer l'écoulement temporel en substance verbale, afin de le maintenir durablement dans une « sculpture » et y inscrire « ces frémissements » que ressent le sujet. Les enjeux de cette opération semblent se résumer à ce que Jacques Garelli constate dans son étude:

Ce sur quoi travaille le poète de façon prééminente, c'est le processus de transformation des ruptures néantisantes existentielles en une expérience totalisante du temps<sup>106</sup>.

Guillevic l'explique, par ailleurs, en ces termes :

Être relié

À l'immémorial,

Planer à travers les temps,

(...)

(*Art poétique*, p. 170)

La temporalité de *l'Art poétique* ne consiste pas en la dénotation d'une expérience ponctuelle, mais d'une « expérience totalisante du temps », reflétée notamment par des nombreux énoncés à valeur durative. En privilégiant l'aspect statique, le poète donne à son *Art poétique* une dimension généralisante et « omnitemporelle » qui, elle seule, peut permettre au « je » de s'exprimer :

Je suspends mon heure

Au poème

---

<sup>106</sup> J. Garelli, *Le recel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 114.

Comme l'araignée

S'accroche à son fil.

(*Art poétique*, p. 112)

Dans ce poème, le sujet expose sa tentative de « suspendre » la représentation traditionnelle de la temporalité pour pouvoir « se donner, tout recevoir, dans l'instant » et y inscrire sa présence singulière plutôt qu'à se donner à l'usure et la déchéance. La solidité donnée aux « mots-choses », la densité et rigidité évoquées dans le chapitre précédant, est conforme à ce désir de « s'accrocher », donc de laisser une trace, une inscription dans la matière contre le processus d'effacement que représente le temps. Ainsi, Jacques Borel n'a pas tort en affirmant :

« Peser, se rassembler dans l'épaisseur, telle est peut-être pour Guillevic la qualité suprême, celle qui permet de tenir, qui permet d'être et de durer »<sup>107</sup>.

Cette « qualité suprême » se laisse refléter dans le poème suivant :

Je ne sais pas

Si je serai compris.

Je ne sais même pas

Si je me comprendrai.

Je continue

À soupeser la pomme.

---

<sup>107</sup> J. Borel, « Préface » à *Terraqué*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, p. 12.

(*Art poétique*, p. 157)

Dans les quatre premiers vers, le sujet tente de projeter l'avenir et de construire un récit sur la future réception de ses écrits. Pourtant, la négation initiale (« Je ne sais pas »), enchaînée dans la structure du futur simple à valeur modale de conditionnel, reprise et renforcée dans le troisième vers (« Je ne sais même pas »), nous envoie vers un avenir indéterminé que le sujet n'arrive pas à appréhender. De plus, la rupture entre les deux premiers syntagmes et la troisième donne l'impression qu'aucune logique causale ne dirige ce poème et, même si une certaine tentative d'ancrage du sujet dans un point de repère temporel se laisse sentir, aucun récit sur la réception d'*Art poétique* ne parvient à se développer. Quant à l'affirmation « je continue », elle indique que le sujet, visiblement effrayé par un futur inconnu, renonce à toute projection dans l'avenir, « suspend son heure » et se réfugie dans le plaisir de « soupeser la pomme ».

### **3.2. « Être à longueur du temps »**

Du point de vue grammatical, les marques de la temporalisation du discours poétique sont inséparables des marques d'une personne<sup>108</sup>. Chaque énonciation actualisant le temps recourt à un agent et conduit inévitablement à une manifestation de la subjectivité. De là, la temporalisation opérée à travers l'*Art*

---

<sup>108</sup> Comme l'explique Dominique Combe qui consacre un long développement sur ce sujet dans *op. cit.*, p. 151-154.

*poétique* est parallèle à la constitution du sujet comme une conscience individuelle. Nous pouvons ajouter, avec Henry Maldiney, que l'« image verbale est une *projection* de l'action de l'homme – comme déploiement de l'énergie vitale, de la force vive qui le constitue et l'individualise »<sup>109</sup>. Cette « image verbale » dont parle Maldiney fait notamment son apparition dans le poème suivant :

Je suis allé sur la plage,  
J'ai marché le long des vagues.

Je vais et je marche  
Pour être compagnon de l'océan  
(...)  
(*Art poétique*, p. 71)

Rappelons que le poète « n'aime pas ce qui se déroule dans la durée »<sup>110</sup> et qu'il n'enferme jamais son récit dans la chaîne de succession logique des énoncés. Dans le poème que nous venons de citer, les deux premières phases sont constituées au passé composé alors que la troisième nous ramène brusquement au présent. Ces perturbations des énoncés à valeur temporelle indiquent que le poète n'organise son discours que pour « se donner, tout recevoir, dans l'instant »<sup>111</sup>. La reprise de formes syntaxiques construites autour des verbes du mouvement, ainsi que la répétition du pronom personnel, permettent au « je » de s'afficher comme

---

<sup>109</sup> H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, Âge d'Homme, 1977, p. 13.

<sup>110</sup> E. Guillevic, dans : Anne-Marie Mitchell, *op. cit.*, p. 12.

<sup>111</sup> E. Guillevic, *Un entretien de Guillevic et Serge Brindeau*, *op. cit.*, p. 393.

l'agent d'action, de réaffirmer sa position auctoriale et de constater avec assurance: « je vais et je marche ».

L'*Art poétique* ne consiste pas seulement à briser la chaîne de « la durée » et à chercher une forme soustraite du temps. Dans la construction de « l'image verbale » de ce recueil, il s'agit plutôt de libérer le sujet de l'urgence de l'instant et de lui permettre de trouver sa propre façon de « s'inscrire dans le monde ». L'abondance du verbe « être », utilisé comme un auxiliaire et en tant que un verbe à part entière, ainsi que les verbes exprimant une présence singulière, tels que « regarder », « sentir », s'inscrivent dans la même logique et témoignent de la même volonté du « je » de s'incarner dans et par le poème.

Il est à noter que, au cours de notre lecture, nous avons l'impression que la temporalité d'*Art poétique* n'est pas exprimée comme quelque chose de définitivement constitué, mais plutôt comme un processus de la « temporalisation », constamment renouvelé et fondé sur le principe d'un perpétuel « devenir ». « On pourrait croire », note Benveniste, « que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation »<sup>112</sup>. Guillevic exprime ce phénomène en ces termes : « Je prends conscience de ce que j'écris au moment où je l'écris »<sup>113</sup>. Cette affirmation nous conduit à penser que le recueil *Art poétique* s'accorde effectivement à la nouvelle définition de son genre

---

<sup>112</sup> E. Benveniste, t. 2, *op. cit.*, p. 83.

<sup>113</sup> E. Guillevic, *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 183.



comme « une sonde dans l'inconnu d'une poésie en train de se faire »<sup>114</sup>. En voici un exemple :

Attends. Continue

À résister.

La pression n'est pas

Tout à fait assez forte.

N'écris pas maintenant,

Pas tout de suite.

Tu peux encore

Tenir.

(*Art poétique*, 118)

La brièveté des vers signale que l'acte d'énonciation est basé sur une série d'instantanés ponctuels. De même, le rythme, fondé sur une hésitation sur les vers, tantôt plus longs, tantôt très rétrécis, témoigne du travail du poète en train de créer. En évoquant ainsi, par le rythme du vers, le mouvement d'une énonciation spontanée et basée sur des approximations et des corrections, Guillevic renonce à la position du « poète savant » et accède à la pauvreté de la forme qui est la seule à pouvoir accueillir l'instant présent. Cette particularité a été déjà examinée par des critiques, notamment Viriat, qui en tire cette conclusion:

---

<sup>114</sup>J. Demers, « *Ars Poetica Ars poesis* », *op. cit.*, p. 7.

L'enquête menée à travers « Art poétique » n'est jamais assurée de parvenir à des conclusions définitives, car le phénomène d'écriture au présent remet constamment en question toute tentative d'achèvement ou d'apaisement définitif<sup>115</sup>.

Le regard rétrospectif des arts poétiques traditionnels a été remplacé dans *Art poétique* de Guillevic par « ce phénomène d'écriture au présent ». En cela :

Chaque poème  
Est une aventure  
En même temps  
Que le constat de l'aventure  
(*Art poétique*, p. 49)

« Je me situe donc dans le présent »<sup>116</sup>, affirme le poète. Nous pouvons ajouter avec Meschonnic : « Parce que le présent est la présence du monde »<sup>117</sup>. Le sujet des poèmes guilleviciens déploie donc une temporalité qui se fonde sur la célébration de l'instant, car seule sa fugacité, sa quasi-inexistence, peut nous transporter « sous une poussée poétique constante, c'est-à-dire en vibration avec le monde<sup>118</sup> » :

Je me suis abonné  
À l'instant  
  
Et avec lui je vais  
À travers le temps

---

<sup>115</sup> F. Viriat, *op. cit.*, p. 147.

<sup>116</sup> E. Guillevic, *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 121.

<sup>117</sup> H. Meschonnic, « Avec Guillevic », dans : *Les états de la poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 213.

<sup>118</sup> E. Guillevic, *Vivre en poésie, op. cit.*, p. 217.

Qu'il transperce

Pour venir à moi,

(...)

(*Art poétique*, p. 76)

Ainsi, le « présent » dans lequel se situe le poète change complètement le sens. Dans le langage guillevicien, il ne désigne plus un moment défini dans l'espace et dans le temps. Il signifie plutôt un présent « vif » sans cesse renouvelé, expliqué notamment par Benveniste :

Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun moyen de vivre le « maintenant » et de la faire actuel que de la réaliser par l'insertion du discours dans le monde<sup>119</sup>.

L'« instant » auquel s'est « abonné » le sujet d'*Art poétique* ne fait guère la référence à l'actualité, mais il est ce « maintenant » réactualisable avec chaque nouvelle énonciation en devenant ainsi un point de repère de toute parole. En voici un exemple :

Il est minuit

Et cela pourrait être

Le centre du poème

Puisque nous sommes

En plein dans la nuit

---

<sup>119</sup> E. Benveniste, t. 2, *op. cit.*, p. 83.

Et dans son centre même.

Alors, nous qui chercherons

Toujours à saisir

Quelque chose de plus

Nous pourrions profiter

De ce minuit qui s'offre

Et ne demander

Qu'à s'incarner.

(*Art poétique*, p. 87)

Par ailleurs, toujours selon Benveniste, le « maintenant » que nous venons d'évoquer est aussi un « centre générateur et axial »<sup>120</sup> qui « insère » le sujet d'énonciation dans le monde. De là, le « minuit » qui « pourrait être le centre du poème » devient une pause, une brèche d'écoulement temporel dans laquelle le sujet peut se réfugier et « Être/ À longueur de temps »<sup>121</sup>.

En cela, la parole poétique, au lieu de l'enchaîner à la temporalité menaçante, devient pour le sujet guillevicien une voie de sauvetage, un lieu où il peut apparaître non seulement à travers son « image verbale », mais dans tous les aspects de l'énoncé : la particularité d'un lexique, d'une syntaxe, et d'un rythme<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>121</sup> E. Guillevic, *Art poétique*, p. 124.

<sup>122</sup> D. Combe, *op. cit.*, p. 176.

### 3.3. Le temps et le rythme

Traditionnellement, le rythme<sup>123</sup> était défini comme retour régulier des mêmes éléments, ou bien comme « distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers, rendu possible par le retour périodique d'un repère »<sup>124</sup>. Quant aux spécialistes de l'étymologie, ils nous apprennent que ce terme vient du mot grec *rhuthmos*, dérivé à son tour du verbe *rhéo* signifiant « couler »<sup>125</sup>.

C'est ce sens originaire de *rhuthmos* qui est au centre de la problématique du célèbre article « La notion de « rythme » dans son expression linguistique »<sup>126</sup>. Dans ce texte, Émile Benveniste remet en cause l'idée communément répandue du rythme comme séquence ordonnée et mesurée par le retour régulier du même élément<sup>127</sup>. Le linguiste indique que cette interprétation est fortement liée à la conception platonicienne du rythme et à l'association de *rhuthmos* au mouvement de la mer. Il explique également qu'avant Platon le rythme signifiait plutôt « la forme distinctive, l'arrangement des parties dans un tout »<sup>128</sup>, une « forme

---

<sup>123</sup> Les réflexions sur le rythme s'inspirent beaucoup de l'ouvrage de Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993.

<sup>124</sup> *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.

<sup>125</sup> *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1994.

<sup>126</sup> E. Benveniste, *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*, dans : *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, *op. cit.*, p. 327-335.

<sup>127</sup> L. Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. : « Référence », 1997, p. 82-86.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 330.

improvisée, momentanée, modifiable »<sup>129</sup>, ou bien une disposition « sans fixité ni nécessité naturelle et résultante d'un arrangement toujours sujet à changer »<sup>130</sup>.

Henri Meschonnic s'inspire de cette fameuse enquête de Benveniste sur l'histoire de la notion de rythme chez les Grecs pour formuler, entre autres, la définition du rythme qui suit :

(...) l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante (...). Organisation ensemble de la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours<sup>131</sup>.

Meschonnic considère donc le rythme comme organisation subjective du sens et, ce qui paraît encore plus pertinent dans le cadre du présent mémoire, comme révélateur d'une temporalité subjective. Le poéticien affirme par ailleurs : « Le rythme donne son goût au temps, il fait du langage une matière du temps »<sup>132</sup>. Pourtant, cette « matière du temps » est loin de la fluidité de la temporalité linéaire et homogène. « Glissement du je, le rythme est un présent du

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.333.

<sup>131</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 216-217.

<sup>132</sup> H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 358.

passé, du présent, du futur. Il est et n'est pas dans le présent. Il est toujours un retour »<sup>133</sup>, nous apprend Meschonnic.

Le rythme ainsi défini rappelle « l'instant » guillevicien qui, lui aussi, va à l'encontre du modèle chronologique pour s'inscrire dans la logique d'« un retour » perpétuel. Dans l'*Art poétique*, l'« organisation » du discours poétique paraît comme révélateur d'un « temps vécu »<sup>134</sup> propre au sujet d'énonciation qui ne rejoint en rien une simple répétition inscrite dans la durée. Chez Guillevic, le mouvement de l'énonciation se base sur les suspensions et les reprises bien plus que sur le développement linéaire :

Tu sais

Qu'il n'a pas,

Qu'il n'y aura jamais,

Au plein de tes jours,

L'arrivée,

La vraie,

La définitive –

Et pourtant

Tu fais comme si.

---

<sup>133</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 87.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 225.

(*Art poétique*, p. 163)

Répétitif dans sa structure, ce poème, comme bien d'autres provenant d'*Art poétique*, se fonde sur l'alternance entre le plein de la parole et le vide du silence. La dispersion des vers sur la page génère l'impression d'une rétention du sens. Lors de notre lecture, les nombreuses marques de pauses («L'arrivée//La vraie/La définitive - ») nous suspendent dans une attente progressivement accumulée avec chaque vers. La proposition subordonnée (« Qu'il n'y a pas/Qu'il n'y aura jamais »), reprise et transformée au cours du développement de la phrase, contribue à cet affaiblissement de l'élan d'énonciation. Cette tension maintenue tout au long du poème indique que le sujet tente visiblement de « se donner, tout recevoir, dans l'instant »<sup>135</sup> qui pourtant lui échappe sans cesse et qui est donc vécu comme un manque. Nous pouvons voir que la syntaxe, ascétique dans sa structure, manifeste aussi cette crainte. Il semble que le sujet tente de « suspendre son heure » en agissant sur sa structure et sur sa disposition visuelle. Tous ses jeux de ruptures, de retards et de reprises trouvent l'aboutissement dans la suspension finale : la locution « comme si ».

Rappelons un autre aveu de notre poète :

Je veux

Faire de la durée

Mon épouse,

---

<sup>135</sup> E. Guillevic, *Un entretien de Guillevic et Serge Brindeau*, op. cit., p. 393.



Mon amante.

Avoir avec elle des étreintes

Comme clandestines

Qui me laissent

Epuisé, comblé.

(*Art poétique*, p. 78)

Dans ce poème, le sujet semble communiquer son expérience d'écoulement temporel à travers la disposition graphique des blancs qui, comme des silences attendant leur actualisation lors de notre lecture, peuvent être mesurés temporellement. La syntaxe de ce poème, quant à elle, garde une empreinte de l'intime dans son schéma qui, malgré sa simplicité (sujet-verbe-complément), se voit perturbée par la segmentation arbitraire. Mais malgré toutes ces perturbations, les vers semblent être ordonnés par un souci de clarté, marqué notamment par les signes graphiques qui découpent les syntagmes selon l'articulation logique de la phrase. En cela, le poème de Guillevic semble s'accorder avec une autre affirmation de Meschonnic :

Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiante, du faire sens, dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 225.

Dans les deux poèmes que nous venons de citer, la dispersion des vers sur la page et le développement discursif des syntagmes rendent compte d'un véritable « bras de fer » entre les deux constituants du rythme guillevicien : le « continu » (la syntaxe) et le « discontinu » (la spatialité textuelle). Cette discordance « continu-discontinu » entre le découpage aléatoire des unités des vers et la logique syntaxique est particulièrement évidente dans ce poème :

Être

Où et quoi ?

N'importe où,

Mais pas rien qu'en soi.

Être dans le monde.

Fragment, élément du monde.

Supérieur à rien,

Pas à quiconque, pas à la pluie qui tombe,

Se sentir égal

Et pareil au pissenlit, à la limace,

Inférieur à rien,

Ni au baobab, ni à l'horizon,

Vivre avec tout

Ce qui est en dehors et en dedans,

Tout ce qui est au monde,

Dans le monde.

(*Art poétique*, p. 177)

Comme nous l'avons remarqué dans les chapitres précédents, l'économie du langage guillevicien prend souvent la forme de la brièveté des vers. Soumis à ce principe de concision, le poème que nous venons de citer se dresse verticalement sur la page. Son premier vers, « Être », constitue un point de départ à partir duquel les mots s'écoulent lentement jusqu'à leur épuisement. Les coups de l'énoncé introduisent une paisible scansion, mais le rythme qu'ils constituent, même si basé sur certains échos récurrents, n'est aucunement celui d'une simple répétition. Ce sont plutôt les nombreuses interruptions et les disjonctions entre les vers et les syntagmes qui façonnent notre lecture en constituant ainsi « une écluse » pour l'élan de la phrase.

À la lumière de notre lecture, il paraît clair que le rythme chez Guillevic est effectivement une structure « sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer »<sup>137</sup>. Il importe pourtant de noter que la disjonction entre ses deux principaux constituants, la syntaxe et la spatialité textuelle, ne nuit pas à la clarté du discours, mais en dynamisant le mouvement de

---

<sup>137</sup> Benveniste, t. 1, *op. cit.*, p.333.

l'énonciation, elle l'individualise et introduit une temporalité dans laquelle le sujet peut « s'inscrire ».

# Conclusion

« Guillevic ne s'inscrit pas dans le poétiquement correct ».

(M.W. Labidoire, *S'aventurer avec Guillevic et neuf poètes contemporaines*, Paris, Éditinter, 2006, p. 73)

Dans le présent mémoire, afin de situer ce recueil dans son contexte, nous avons évoqué quelques principes de la poétique d'auteur dans laquelle il s'inscrit. À la lumière de nos analyses, il est apparu clair qu'*Art poétique* est le produit d'une longue méditation qui repose autant sur des anciens thèmes que sur des nouveaux défis de la poésie contemporaine. La poétique d'auteur, telle que la pratique Guillevic, se situe très loin des anciens arts poétiques, dont l'enjeu était de fixer des règles, d'imposer des conventions ou de décrire celles qui avaient cours à l'époque. Bien au contraire, son recueil est né d'une double tension. D'une part, en faisant siennes les exigences de clarté et de brièveté, le poète cherche un appui dans l'histoire littéraire et essaye d'y trouver sa position. D'autre part, il n'enferme pas son *Art poétique* dans une structure close, mais le fait converger vers une définition dynamique de la composition.

Au cours de notre lecture, nous avons étudié les moyens langagiers qu'emprunte le poète pour construire le « je » poétique à travers le discours

métapoétique. Les théories de l'énonciation nous ont aidées à comprendre la manière selon laquelle le sujet guillevicien « s'éprouve par contraste »<sup>138</sup>, marqué le plus souvent pas le pronom personnel « tu », sans pour autant se manifester dans processus expressif continu. De même, nous avons remarqué que le sujet guillevicien n'est nullement une instance ayant ses propres traits psychologiques ou biographiques. C'est plutôt une personne constamment « théâtralisée »<sup>139</sup>, constituée à travers des hésitations et des oscillations entre les tendances contradictoires, qui nous énonce *Art poétique. Poème*.

Par l'entremise d'une lecture phénoménologique, nous avons constaté que le sujet d'*Art poétique* tente d'entrer en contact avec le monde matériel qui l'entoure et, par l'intermédiaire des perceptions sensorielles, d'y trouver un réconfort et un cadre rassurant. L'appréhension de la matière, fondamentale pour l'écriture guillevicienne, a donc une double importance : elle apparaît comme un remède à la complexité des rapports entre l'être et son langage, ainsi que l'instrument d'une quête ontologique du sujet.

Dans le dernier chapitre de ce mémoire, nous avons remarqué une tentative de suspendre la représentation traditionnelle de la temporalité comme une durée transcendantale et objective. Le poète a souvent recours aux catégories grammaticales qui affaiblissent l'action et introduisent la signification de la permanence. Il déploie ainsi une temporalité subjective, fondée sur le principe d'un

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>139</sup> J.-C. Pinson, *op. cit.*, p. 238-239.

perpétuel « devenir », et tente d'y inscrire sa présence singulière. Par le biais du rythme, il individualise le mouvement de son énonciation et introduit une dynamique permettant de célébrer l'instant présent, constamment renouvelé contre l'usure et la déchéance.

Lire le recueil d'Eugène Guillevic signifie donc d'aller à la rencontre du poète-penseur qui s'interroge sur des concepts poétiques, mais également à la rencontre de l'homme qui s'éprouve dans l'appréhension de la « chose » et de « l'instant », qui tente « de vivre en poésie » et d'y trouver une source de réconciliation perpétuelle.

# Bibliographie

## I. Textes étudiés:

### 1. Corpus primaire

Guillevic, Eugène, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989.

### 2. Corpus secondaire

Guillevic, Eugène, *Le chant*, Paris, Gallimard, 1990.

-----, *Choses parlées*, entretiens avec Raymond Jean, Seyssel, Champ Vallon, 1982.

-----, *Du domaine*, Paris, Gallimard, 1977.

-----, « Expliquons-nous sur le sonnet », *Nouvelle critique*, no 68, sept.-oct., 1995.

-----, *Gagner*, Paris, Gallimard, 1981.

-----, *Humour-Terraqué*, entretiens-lectures par Jacques Lardoux, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoir », 1997.

-----, *Possibles futurs*, Paris, Gallimard, 1996.

-----, *31 Sonnets*, Paris, Gallimard, 1954.

-----, *Terraqué*, Paris, Gallimard, 1968.



-----, *Un brin d'herbe, après tout-*, entretiens avec Jean-Yves Erhel, 21 janvier-28 mars 1979, Cesson-Sévigné, La part commune, 1998.

-----, *Vivre en poésie*, entretiens avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Paris, Stock, 1980.

## II. Textes critiques :

### 1. Concernant la poésie de Guillevic:

Benoit, Monique, « Eugène Guillevic. Une géométrie obsessionnelle », *Études littéraires*, no 5, 1972.

Borel, Jacques, « Préface » à *Terraqué*, Paris, Gallimard, col : « Poésie », 1968

Bowd, Gavin, *Guillevic. Sauvage de la modernité*, Glasgow, University of Glasgow, coll. « French and German publications », 1992.

Brophy, Michael, *Eugène Guillevic*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. "Littérature Française Contemporaine », 1993.

-----, *Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noel, Guillevic*, Amsterdam-Atlante, Radopi, coll. «Chiasma », 1997.

-----, « Silence et parole chez Eugène Guillevic : l'exemple de *La Mer* », *Dalhousie French Studies*, no 17, Fall-Winter 1989, p. 93-100.

« Clancier, Guillevic, Tortel », colloque du 1 au 9 septembre 1979, Marseille, SUD, coll. « Poésie-Cerisy », 13e année (1983).

Daix, Pierre, *Guillevic: une étude*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1954.

Fournier, Bernard, *Le cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Gaubert, Serge, *Lire Guillevic*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

Gaubert, Serge, « Préface » de *l'Art poétique*, Paris, Gallimard, 2001.

Giovannoni, Jean-Louis et Pierre Vilar, *L'Expérience Guillevic*, Paris, Deyrolle/Opales, 1994.

Gleize, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983.

Gaucheron, Jacques, « Guillevic et l'art de la poésie », *Europe*, no 734-735, juin-juillet, 1990.

Lardoux, Jacques (dir.), *Guillevic. La passion du monde*, actes du colloque les 24 et 25 mai 2002, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.

Heroche, Charles, « Sur art poétique de Guillevic et son œuvre en général », *L'Humanité*, mercredi, le 3 janvier, 1900.

Labidoire, W. Monique, *S'aventurer avec Guillevic et neuf poètes contemporains*, Paris, Éditinter, 2006.

Maillard, Chantal, « Poétique de la perception », dans : *Horizons philosophiques*, vol. 4, n° 1, 1993.

Maître, Luce-Claude, « Guillevic le bref », *Europe*, no 625, mai 1981.

Meschonnic, Henri, *Avec Guillevic*, dans : *Les états de la poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Écriture », 1985.

Mitchell, Anne-Marie, *Guillevic*, Marseille, Temps Parallèles, coll. « Rencontres », 1989.

Munier, Roger, « Face à face Guillevic », *Critique*, no 302, juin-juillet 1972.

Olscamp, Marcel, "Eugène Guillevic ou la folie lucide », *Écrits du Canada Français*, no 62, 1988.

Onimus, Jean, *Expérience de la poésie. Sant-John Perse, Henri Michaux, René Char, Eugène Guillevic, Jean Tardieu, Jean Follain, Pierre Emmanuel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973.

Pinson, Jean-Claude, « Guillevic : Art poétique », *La Nouvelle Revue Française*, no 446, mars 1990.

Pierrot, Jean, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, Lyon, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1984.

Richard, Jean-Pierre, *Guillevic*, dans : *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

Tortel, Jean, *Guillevic*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1978.

Villani, Sergio, Paul Perron et Pascal Michelucci (dir.), *Lectures de Guillevic : Approches critiques*, actes du colloque tenu à Toronto en mai 2001, New York, Ottawa, Toronto, Legas, coll. « Literary Criticism Series », 2002.

Winspur, Steven, *La Poésie du lieu. Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, Amsterdam – New York, Radopi, coll. «Chiasma », 2006.

-----, "The problem of remains" (Barthes, Guillevic), *Sub-Stance*, no 60, 1989.

## 1. Ouvrages et articles théoriques

Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, coll. « Bibliothèque Méditations », 1966.

Bishop, Michael, *The contemporary Poetry of France*, Amsterdam, Radopi, 1992.

-----, *The Language of Poetry: Crisis and Solution. Studies in Modern Poetry of French Expression*, Amsterdam, Radopi, 1980.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tom 1 et 2, 1966.

Bourassa, Lucie, *Henry Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll : Référence, 1997.

-----, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993.

Brouillette, Marc André, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine: le langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude, et Gilles Cyr*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2002.

Clancier, Georges-Emmanuel, *Dans l'aventure du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1987.

-----, *La poésie et ses environs*, Paris, Gallimard, 1973.

Collot, Michel, *L'horizon fabuleux*, t. 2, Paris, Librairie José Corti, 1988.

-----, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989.

-----, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

Collot, Michel et Jean-Claude Mathieu (dir.), *Espace et poésie*, actes du colloque de juin 1984, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, coll. « Rencontres sur la poésie moderne », 1987.

----- (dir.), *Poésie et altérité*, actes du colloque de juin 1988, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure coll. « Rencontres sur la poésie moderne », 1990.

Combe, Dominique, *La pensée et le style*, Paris, Édition Universitaires, 1991.

Delas, Daniel, *Poétique/Pratique*, Paris, CEDIC, coll. « Textes et Non-Textes », 1977.

Demers, Jeanne (dir.), « Ars poetica », *Études littéraires*, vol. 22, no 3, hiver 1998.

----- (dir.), « La poétique de poète », *Études française*, vol. 29, no 3, hiver 1993.

Dessons, Gérard, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006.

-----, *Introduction à la poétique : approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995.

Dessons, Gérard et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Supérieures », 1998.

Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Références Littérature », traduit de l'allemand par Michel-François Demet, 1999.

Frontier, Alain, *La poésie*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992.

Garelli, Jacques, *Le recel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, 1978.

-----, *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983.

-----, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Million, 1991.

Gleize, Jean-Marie, *La poésie. Textes Critiques XIV – XX e siècle*, Paris, Larousse, 1995.

Guillaume, Gustave, *Langage et science du langage*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1964.

Hamburger, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

Jenny, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporaine », 1990.

Maldiney, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Édition l'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

Mallarmé, Stephan, *Crise de vers*, dans : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

Maulpoix, Jean-Michel (dir), *Études sur le temps lyrique (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Université Paris X, 2005.

-----, *Les nouveaux horizons du lyrisme contemporain*, dans : *Horizons de la poésie moderne*, Paris, Centre de Recherches interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X, 1998.

-----, *La poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1983.

-----, *Signes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1960.

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

-----, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.

-----, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

-----, *Les états de la poétique*, Paris, Presse Universitaires de France, 1985.

Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Littéraires », 1996.

Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t.3, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

Steinmetz, Jean-Luc, *La poésie et ses raisons*, Paris, Librairie José Corti, 1900.

### **III. Dictionnaires et encyclopédies :**

Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993

Jerrety, Michel, *Dictionnaire de poésie. De Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

*Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1994.

*Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.