

Notes Guillevic Notes

ISSN : 1925-4393

Sergio Villani

Editor/Rédacteur

Université York University

Genevieve Alvarado

Editorial Assistant

Conseil Consultatif

Alexandre Amprimoz, *Brock University*

Bertrand Degott, *Université de Besançon*

Steven Winspur, *University of Wisconsin*

Monique Labidoire, *Écrivaine/poète*

Bernard Fournier, *Professeur/poète*

Jacques Lardoux, *Université d'Angers*

John Stout, *McMaster University*

Stella Harvey, *Goldsmiths University of London*

Hédi Bouraoui, *York University*

Notes Guillevic Notes is a bilingual online open access journal designed to disseminate knowledge about Guillevic and advance the study of his poetry. The Journal welcomes articles, book reviews, and all unpublished documents related to the life and writing of Guillevic. Every issue of the Journal will feature the rubric Letters to the Editor; here readers are invited to share their views on the Journal, as well as commentary on the published articles. Another on-going feature will be the poet's Bibliography which will be updated with each new issue. Articles submitted to the Journal are refereed by leading scholars in the field. Print version on demand.



Notes Guillevic Notes est une revue bilingue ouverte en ligne engagée à faire connaître Guillevic et à faire avancer les études de sa poésie. La revue reçoit des articles, des comptes rendus et tout document qui a un rapport avec la vie et l'œuvre du poète. Chaque numéro de la revue aura deux rubriques fixes : l'une, Lettres à la rédaction, où les lecteurs sont invités à partager leurs opinions sur la Revue et leurs commentaires sur les articles publiés ; l'autre sera une Bibliographie de Guillevic mise à jour. Les articles soumis sont évalués par des experts bien connus dans le domaine.

Format imprimé sous commande.

Contact :

N 717 Ross, Université
York University,
4700 Keele Street
Toronto, Ontario,
Canada L4L 3L5
svillani@yorku.ca
Fax: (416)736-5086

Protocole

Marges : 3 cm. Titre : New Times Roman 14, gras, centré. Nom de l'auteur : prénom + nom, Times 12 New Roman, centré, italiques. Corps du texte : Times 12 New Roman. Paragraphes : un retrait d'1 cm au début; Interligne: simple. Notes : en fin de texte seulement; suivre les normes suivantes : (Ex.¹Guillevic, *Terre à bonheur*, Paris, Seghers, 1951, 11; ¹Guillevic, « Écrire », *LittéRéalité* IX.1, printemps/été 1997 :15). Veuillez envoyer votre texte en format MSWord ou RTF. Prière de nous faire parvenir aussi une brève bio-bibliographie (200 mots) ; y inclure le nom de votre établissement et vos recherches importantes.



Protocol

Margins: 3 cm. Title: Times New Roman 14, bold, centered. Author's name: first name + last name, Times New Roman 12, centre, italics. Body: Times New Roman 12. Paragraphs: indentation of 1 cm at the beginning; Line spacing: single. Notes: only at the end of text; use the following style: Ex. ¹Guillevic, *Terre à Bonheur*, Paris, Seghers, 1951, 11; ¹Guillevic, "Writing", *LittéRéalité* IX.1, Spring/Summer 1997: 15. Please, send your document (in MSWord or RTF format). Kindly also send a brief bio-bibliography (maximum of 200 words), including the name of the institution where you work and your major publications.

Abréviations des œuvres majeures de Guillevic

Éditions Gallimard/ Collection « Poésie »

AP : *Art poétique*, 1989

AU : *Autres*, 1980

C : *Carnac*, 1961

D : *Du domaine*, 1977

ET : *Étier*, 1979

EU : *Euclidiennes*, 1967

EX : *Exécutoire*, 1947

LC : *Le Chant*, 1990

PA : *Paroi*, 1970

S : *Sphère*, 1963

TQ : *Terraqué*, 1942

Éditions Gallimard/NRF

AV : *Avec*, 1966

CR : *Creusement*, 1987

G : *Gagner* [1949], édition définitive 1981

I : *Inclus*, 1973

MA : *Maintenant*, 1993

MO : *Motifs*, 1987

PF : *Possibles futurs*, 1996

PR : *Présent*, 2004

Q : *Quotidiennes*, 2002

RL : *Relier*, 2007

RQ : *Requis*, 1983

31S : *Trente et un sonnets*, 1954

TR : *Trouées*, 1981

V : *Ville*, 1969

Autres éditeurs

BH : *Un brin d'herbe, Après tout*, La Part Commune, 1998

CP : *Choses parlées*, Champ Vallon, 1982

EG : *L'Expérience Guillevic*, Deyrolles/Opales, 1994

HT : *Humour-Terraqué*, Presses Universitaires de Vincennes, 1997

LCOM : *Lieux communs*, Éditions VVV, 2006

LX : *Lexiquer*, La Tuilerie Tropicale, 1986

PBS : *Proses ou Boire dans le secret des grottes*, Fischbacher, 2001

PP : *Du pays de la pierre*, La Différence, 2006

TAB : *Terre à bonheur*, Seghers, [1951], nouv. éd. 2004

VP : *Vivre en poésie*, Stock, [1980], nouv. éd. Le Temps des Cerises, 2007

Sommaire

Jean-Claude Masson	
« Eugène Guillevic, 1989 »	7
Jean-Claude Masson	
Guillevic ou le Traité de l'être-au-monde	9
Monique W. Labidoire	
Guillevic, Attila József et les poètes hongrois	19
Jacques Lardoux	
Petits objets et détails concrets dans <i>Art poétique</i> (1989)	25
Rolland D. Mpamé	
Guillevic entre pauvreté et richesse : du style attique à la profusion de sens	35
Aaron Prevots	
Guillevic and Jacques Réda as 'Sauvages'	55
Iulian Toma	
Guillevic tératologue	79
Bibliographie	87
Auteurs	117



Eugène Guillevic, 1989¹

Je ne connais pas tous ces visages qui me
saluent bien bas,
ne sais quel nom donner à qui je reconnais,
je suis un enfançon déguisé en barbon, un gamin
au souffle court,
on cède le passage devant moi on murmure on
m'écoute,
je suis fort entouré je préside je suis tout seul à
cette table dans le Midi,
les conversations me parviennent tamisées, je suis
devenu lent dis-je à mon vis-à-vis,
escargot ma non troppo,
il me faut un temps certain pour maîtriser la
fourchette,
songer à la serviette après chaque bouchée.
Ces maudites pilules me font bafouiller,
mais je suis loin d'ici,
je songe aux amis que l'on n'a pu sauver,
à Jacob, à Desnos,
quelqu'un vient de confier à son voisin il faudra
bientôt l'accompagner à l'hôpital,
pardon! a-t-il aussitôt rectifié, je voulais dire à
l'hôtel.
Encore un qui commente mon enfance à
Carnac,
je n'ai pas poussé dans les mégalithes sapristi!
je ris dans mon collier, j'ai mal maintenant
quand je ris.
Oiseaux, oiseaux : j'essayais de dire le cri de
l'oiseau entendu ce matin très tôt,

quoi, comment? Que me veut ce grand gaillard
tout blanc?

 Monsieur, monsieur, glace crème caramel ou
tarte aux fruits?

 Oh la tarte, pardi.

 Ma femme sourit : je dois avoir les yeux qui
pétillent.

 Mourir comme Diderot, en croquant des cerises,
plutôt qu'en réclamant un cure-dent, pauvre
Jarry,

 jamais entendu cet oiseau jusqu'ici, tireli tireli,
le ciel frappe à la vitre,
je me souviens des murs vert amande, de la
pulpe des reines-claude,

 des poires tavelées dans le cellier, des groseilles,
du pêcher, des kakis gonflés comme des bourses...

 Mon dernier plaisir on va gronder mais si je lui
demandais malgré tout à ce jeune homme :

 Vraiment vous ne mangez pas votre tarte aux
pommes?

Jean-Claude Masson

¹ Jean-Claude Masson, *Les saisons brûlées, tombeaux pour un siècle*,
Paris : Editions Garamond, 1999, 184-185.

Guillevic ou le Traité de l'être-au-monde

Jean-Claude Masson

« et le cordonnier soupirait
au milieu des bottes entassées
grasses du suc des herbes et des fleurs. »
Jean Follain

Ces vers de *Transparence du monde* sont dédiés à Guillevic. Quand un poète reçoit l'hommage de celui qu'il tient, de quelque façon, pour un modèle, il convient de s'y montrer doublement attentif. Le poème de Follain s'intitule « Intimités claires et sombres » : on peut y voir l'axe même, le centre de gravité de l'œuvre de Guillevic.

Le texte que Follain dédie à son cadet est au carrefour de deux lignes de force : la prodigalité, la sensualité, la beauté multiple du monde « dans l'ordre merveilleux du temps », et l'étroitesse, la précarité, l'implacable froideur qui traquent la vie humaine, rendant le sentiment d'exclusion, d'iniquité ou d'absurdité, d'autant plus cruel. Jacques Borel a sondé cette tension extrême dans la poésie de Guillevic, la lutte opiniâtre, inégale, contre des puissances obscures, intérieures comme extérieures, conduisant le poète à la tentation d'un « viol profond » — à titre de « chant profond » — comme pour se tapir dans une chair sanglante, à l'abri de la mort. Funestes mirages de l'enfance : rêve clair-obscur, songe mensonge.

Le paradoxe du regard enfantin est dans le mélange inextricable entre l'étonnement devant le monde et l'adhésion à celui-ci. La surprise est distance, l'adhésion abolit toute distance. Les objets ont une fraîcheur, un relief, incomparable. C'est pourquoi le questionnement du monde, chez Guillevic, est indissociable de son *animation*, de cette prosopopée où excellait également Follain — ou le Fargue des *Poèmes* en prose. Tout est étrange, chaque chose est familière; tout est immense, la lune est minuscule, à portée de la main. Tout est incompréhensible, mais toutes choses tissent des rapports intimes. Les plantes parlent, comme les animaux; les murs ont des oreilles. Anthropocentrisme? Oui, dans la mesure où seul le verbe peut assurer des fondations à l'Univers, dans la mesure où le poète est celui qui rassemble (*dichten, dichter*), qui transmue l'éparpillement des signes en un faisceau d'images rédimées. De la poésie comme incitation à l'Être : Orphée se lève dans le rêve de Nietzsche, Hypérion s'assied à la table de Hölderlin et de Keats, Hebel, « l'ami de la maison », fait de l'humble almanach de la monotonie quotidienne une *leçon de naissance* au jour le jour, un cours pratique de Correspondance Universelle. *L'ars artium* de Shelley entre dans chaque foyer quand un poète comme Guillevic nous rappelle à nous-mêmes. Ainsi lit-on dans *l'Art poétique* : « Quand j'écris, / C'est comme si les choses, / Toutes, pas seulement / Celles dont j'écris, / Venaient vers moi/ Et l'on dirait et je crois/ Que c'est / Pour se connaître ».

Ancien inspecteur de l'Économie nationale, avec derrière lui une longue carrière au ministère des Finances, Guillevic était un poète-enfant de quatre-vingt-cinq ans. Comme l'enfant, le poète pressent plus qu'il ne saisit; comme le poète, l'enfant devine plus que ne comprend l'adulte. Depuis Novalis et Chatterton, l'image du poète-enfant hante l'horizon de la poésie moderne; elle se fond avec le mythe Rimbaud et culmine à l'époque surréaliste, avec l'intronisation d'une Gisèle Prassinos, par exemple, qui incarnait les trois vertus cardinales du mouvement : poète-femme-enfant.

Pour illustrer la quête de Guillevic, ces « Intimités claires et sombres », j'ai choisi quatre recueils : *Carnac* (Gallimard, 1961), *Ville* (Gallimard, 1969), *Blason de la chambre* (Les Presses d'Aujourd'hui, 1982) et *L'Hôpital* (Arfuyen, 1988). Quatre livres qui trament de subtile échos, qui s'accordent, se repoussent, se relancent : *L'Hôpital* est au

Blason de la chambre ce que la *Ville* est à *Carnac*. Tel sera notre théorème, notre modeste proposition euclidienne.

Rien ne pouvait mieux se prêter au talent de Guillevic, sur son versant paisible, que l'évocation de la chambre. Parallèlement, ce *Blason* ne pouvait trouver meilleur illustrateur que Denise Esteban.¹ Comme Xavier de Maistre, Guillevic embarque pour un long voyage autour de quatre murs. Je dis bien « embarquer » car le *Blason de la chambre*, d'un bout à l'autre, est traversé par des fantômes de paquebots, de jonques, de trois-mâts : bateaux de papier. C'est encore l'enfance que ce voyage immobile, ce périple tout imaginaire, cette traversée aventureuse de quelques mètres carrés. Et le poème évoquant « L'Aquarelle » qui orne la pièce est comme une mise en abyme des sanguines de Denise Esteban, en même temps qu'il donne le ton, tranquille métronome, à l'ensemble du recueil :

A peine de la couleur,
Quelques traits,
Un espace
qui n'est pas ennemi.

Le petit espace du cadre devient le miroir de la chambre entière. Non pas le miroir de verre, ce frère ennemi qui nous renvoie « cette chose/ Qui ne m'est rien, / Qui se tient / Hors de mon pouvoir », mais le miroir de l'art : l'ardoise magique. Comme la peinture de Denise Esteban, la chambre *se prête à notre présence*, nous donne l'eau de sa lumière, le grain de l'air, elle distille savamment des ombres complices, plie son fauteuil à nos songes (« long-courrier, tas de foin pour la sieste, terrier »), nous ouvre son lit, nous ménage des recoins.

Chambre féminine, comme ces bateaux que nos voisins d'outre-Manche baptisent toujours de noms de femme, et comme l'indiquait, d'emblée, l'utilisation du terme « blason ». On sait que ce mot, à la Renaissance, désignait un genre poétique qui voua ses plus célèbres florilèges à la description détaillée du corps féminin. Clément Marot — le fils du « grand rhétoriqueur », Jean—, Maurice Scève, Claude Chappuys, Lancelot Carle et tant d'autres rivalisaient dans la peinture en gros plan de l'œil et du tétin, des lèvres et du conin, du nez et du nombril, du coude et

de la cuisse, de l'accroche-cœur et du grain de beauté.² Depuis le XVI^e siècle, le blason a connu une fortune diverse, coulant comme les ruisseaux secrets de chantoir en résurgence, se pliant parfois à la prose, comme dans le *Blason d'un corps* d'Étiemble. Et Guillevic ne pouvait se montrer insensible aux charmes de ce genre poétique : aussi place-t-il expressément la chambre sous le signe des traversées « A l'intérieur/ De l'intérieur ».

Si « La table de chevet », au même titre que « La chaise » et « Les pantoufles », ont la vertu apaisante du « Philodendron » — « Les mains que la tendresse/ Fait s'ouvrir et se tendre », — le monde extérieur est toujours à l'affût. Alors, gouvernail et boussole semblent bien fragiles et dérisoires, comparés aux lames de fond, aux vagues déferlantes, coupantes comme les angles droits, les arêtes des murs. Comme le placard, « encombré de malédiction », la descente de lit sait qu'un monde hostile rode alentour, à l'instar des fantômes dans les rêves : ce sont « les rouages de l'enfer des rues » et « les mares nocturnes du sang qui sèche mal ».

Ces notations incisives, tendues, quasi crispées, qui ne sont pas sans rappeler Michaux, figurent les coups de griffe – ou les entailles – de cette aride mélancolie qui fait planer son ombre sur l'univers de Guillevic, depuis ses premiers livres : *Requiem* (1938), *Terraqué* (1942), *Exécutoire* (1947). La sourde menace qui s'insinue parfois dans le cocon de la chambre devient un corps tentaculaire dans *L'Hôpital*. D'ailleurs, l'illustration de Baltazar qui rehausse la couverture est comme un avertissement, une *mise en demeure* : rayures, coupures longitudinales dans des reliefs tourmentés, nuages lézardés, toit frappé par la foudre. Ici encore, pourtant, il y a de la blancheur et du silence; il y a des lits, des fenêtres, des lampes et des radiateurs. Tout ce qu'il faut pour accueillir. Mais c'est aussi tout ce qui sépare « l'intérieur » du décor, de la reconstitution. Et pour quelle *représentation*! Tout ce qui était synonyme de chaleur apaisante devient source d'appréhension et de malaise :

La peur
Trouve à se dire
Par bien des choses,
Par les fenêtres,

Par la blancheur des draps.

Inversion des signes : la transparence est un masque, le silence est un mauvais pansement; le rire étouffe le cri, le non-dit partout s'affiche, avec sa sale gueule. Alors que le bateau de la chambre faisait voile vers un ailleurs gonflé de promesses, ici « La salle vogue/ Et ne vogue pas, / Elle tangué / Et ne tangué pas ». Tandis que l'espace de la chambre était comme une invite, une offrande, ici l'espace est muré, l'horizon aboli. La chambre était le réceptacle de la précieuse solitude, fût-ce à deux; à l'hôpital, au milieu des autres, « On n'est nulle part aussi seul ». L'espace intime, charnel, maîtrisé de la chambre, dégouline maintenant d'abstraction, de froideur, d'incertitude, d'aliénation. Le malade ne s'appartient plus, il ne partage même pas les secrets de son corps. Enfin, alors que la chambre pouvait tenir le rôle de « l'infirmierie », familière est consolatrice, l'hôpital, dans toute son impersonnalité, apparaît comme l'antichambre de la morgue. Ne reste plus, dès lors, que le recours à l'humour noir :

Le voisin a dit assez fort
Que la soupe
Était trop salée,
Puis il est passé pour de bon.
Ce n'est quand même pas le sel
Qui l'a éteint.
Ce n'était peut-être pas la soupe
Qui était trop salée.

*

Le tissu de contradictions qui assure, en quelque sorte, la complémentarité du *Blason de la chambre* et de *L'Hôpital* est également à l'œuvre dans deux livres qui comptent parmi les plus fameux de Guillevic : *Carnac* et *Ville*. Mais le point de vue s'y élargit aux dimensions du Cosmos et de l'histoire universelle : nous passons de la sphère privée au domaine public, de la biographie au mythe collectif, de la famille à la tribu.

Né à Carnac en 1907, Guillevic, qui a grandi et vécu loin des côtes d'Armor, consacre un livre au lieu de ses origines plus de cinquante ans après. Certes, comme l'a vu Françoise Han, *Carnac* est « une adresse de l'adulte à la mer », mais c'est aussi bien la célébration de la terre-mère. Ici, le blason physique, familier, de la chambre se mue en corps pétrifié, couvert d'énigmes : une charade, une figure héraldique à déchiffrer. « Me brisant à vos genoux de granit/ Je renais dans le creux des vagues », écrivait Marina Tsvétaeva. Ainsi de Guillevic errant dans Carnac. Les trois mille pierres levées du « lieu des tombes » sont pour lui le « Centre du ciel et de la mer », comme de la terre. Étrange damier que le site breton, pour quel rite, quel jeu de soleil et de mort? Menhirs parfois tenus à l'écart, ou troués. Mégalithes orientés comme le cromlech de Stonehenge, non loin de Salisbury et du souvenir de Lancelot, cercle magique fièrement dressé qui défie la foudre, nargue le tonnerre. L'animal vertical n'est-il pas d'abord défi aux dieux comme aux lois élémentaires de l'équilibre? Comme la Tortue soutenant le monde dans d'autres mythologies, Carnac est le centre secret, le point archimédique de l'Univers :

Du milieu des menhirs
Le monde a l'air
De partir de là,
D'y revenir.
La lumière y est bien
Pardonne.
Le ciel
A trouvé sa place.

A l'image des *Euclidiennes*, qui ressuscitaient les formes géométriques en leur rendant la parole, *Carnac* est une palingénésie de la Pierre. Les menhirs deviennent les fantassins du Temps, les boucliers de la Terre, les gardiens de la Tempête, les éclaireurs de la Mer. Comme Rousseau aimait à se recentrer dans une île, Guillevic voit dans les alignements de Carnac le levier de l'Histoire, le lieu même du ressourcement :

Il s'est passé quelque chose à Carnac
Il y a longtemps.

Quelque chose qui compte
Et tu dis, lumière,
Qu'il y a lieu
D'en être fier.

Les pierres, dans leur « imploration », prennent langue : paroles pour « s'enquérir d'autres mondes ». Carnac est l'empreinte d'une interrogation, chaque pierre est la trace d'une botte de sept lieues, grasse de tous les suc de la terre. Défi lancé aux cieus en même temps que supplique, « Les menhirs sont en rang / Vers quelque chose / Qui doit avoir eu lieu ».

Si Carnac est le sanctuaire du plus lointain passé, le haut lieu des origines, la ville moderne se pense comme l'incarnation du présent — et la cathédrale du futur. Contrairement aux mégalithes, à leurs assises pérennes et comme indifférentes à l'agitation séculière, la ville ne tient pas en place, toujours se fuyant elle-même, toujours cherchant fébrilement son centre. A l'inverse des alignements du Néolithique ou de l'âge du bronze, la ville trace au cordeau des colonies de béton armé, des blocs de prison à ciel ouvert. Pour un Manhattan ou une Lisbonne redessinée par Pombal, que de cités-brouillons, de villes mortes-nées : quadrillages de clapiers. Souvent, l'homme d'aujourd'hui habite la ville aussi mal qu'il habite le langage. Pourtant, la ville est le lieu par excellence de la liberté, ou plutôt *des libertés* au sens moderne. Mais justement : la ville, invention essentiellement occidentale, s'est retournée contre elle-même, à l'instar de tous les fondements de l'Occident. Elle est en guerre avec elle-même : elle a perdu l'esprit. Ainsi apparaît-elle au détour de nombreuses pages du recueil de Guillevic, *Ville*, comme une « boursoflure », un éclatement.

Autant *Carnac* était synonyme de recentrement, de mémoire, de fusion des éléments, autant *Ville* se définit par l'émiettement, l'oubli, la solitude : « sanglots, hoquets, linge abandonné ». L'ubiquité des lieux de mémoire dissimule une ignorance des racines, un mépris du passé, un déni de la tradition : *déshistoire*. Tous les adjectifs dont on peut qualifier la grande ville ont quelque chose de faux, ils ne *tiennent* pas, ils ne sont pas d'équerre :

Des adjectifs
Qui, comme d'habitude,

Ont l'air d'accueillir
Et qui vous diluent.

Dispersante, la ville, traquée, traquant l'instant qui passe, obnubilée : « Celui qui veut être de son temps est déjà dépassé » (Ionesco). Pour Guillevic, de façon très éclairante, la première rencontre avec la ville a été le bruit, « terrifiant », des canalisations, des chasses d'eau pour tout dire. Comme si elle était née sous l'étoile du Rebut, la ville, comme si l'aube allait « la cracher ».

Enfiévrée, la ville, enragée, toujours « sur les dents », à la fois monotone et imprévisible, machine incontrôlable, « tissu de pierre et de vague-à-l'âme », vociférante et couvant un silence mortel, pullulante et purulente, pontifiante et pavoisante, peureuse et tape-à-l'œil, offerte et fermée, agressive et menacée, « coagulée, coagulante », miséreuse et excédentaire : fabrique à déchets. Elle nie la mort et se bâtit sur des cadavres :

Pour broyer du travail
Qui tout autant vous broie,
Ici où tout se vend
Son poids de juste mort.

La ville est un monument que les hommes élèvent à leur fragilité pour l'oublier — et pour que les autres s'en souviennent. Et un tempérament comme celui de Guillevic devait y lire autre chose qu'une litanie de tares, de souffrance et de vicissitudes. Car l'œuvre de Guillevic se caractérise, avant tout, par l'empathie — *l'einfühlung* que Herder fut le premier à définir—, l'identification au destin de tout ce qui nous entoure. « C'est ça : fais toi complice / Des choses dans la ville / En caressant les noms / Qu'elles tremblent de perdre ». Et c'est la femme qui, chez Guillevic, fait le salut de la cité, en lui assurant des moments de grâce. A la course au futur, à la froideur, la laideur et l'anonymat, elle oppose l'impondérable beauté, une présence dans l'instant pur qui est aussi bien gage de liberté. Guillevic y insiste dans plusieurs poèmes, comme dans ces quatre vers qui rappellent certains enchantements d'Éluard : « Il me faut t'inventer / Ce qui te fera femme / Pour demeurer en toi / La durée d'une

extase ». Car là encore, Guillevic l'affirme sans détour : s'il écrit, «c'est pour posséder ». La femme apparaît comme la gardienne du secret, la messagère de l'espérance :

Dans les caves de la ville
Il y a un mot
Pour ouvrir l'espoir
Lorsqu'il est chuchoté.

Comme Cendrars exaltait la métropole, « Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes », Guillevic renoue avec la légende dorée de la *Città del sole*, le creuset de la modernité, le chiffre de notre destin : « La ville est pourtant / Ce qui compte le plus, / Qui doit compter le plus / Parce que rien / N'est plus nous-même que ça ».

Dans un recueil publié dix ans après *Ville, Étier* (1979), Guillevic intitule un poème « Jean Follain ». C'est aussi bien un des plus beaux textes que l'on ait écrits sur ce que Bonnefoy nommait « l'acte et le lieu de la poésie ». Et l'on pourrait dire de Guillevic ce qu'il écrit de son maître et ami : « Toutes les histoires / étaient la tienne ». La tâche du poète, puisqu'il est à la fois ses multiples lui-même et toutes les épiphanies de l'Autre, est donc d'abord « d'examiner », pour ensuite « s'insinuer au mieux » dans les replis du Temps, dans le secret de l'être-au-monde. Au vrai, en définitive, ce n'est pas sa tâche, mais sa condamnation et sa consolation :

Qui connaîtrait
Tout le réseau
Ne pourrait jouir
Autant que nous
De l'avoir parfois
Entredeviné.

Notes

¹ Depuis Morandi, aucun artiste, sans doute, n'a mieux rendu l'intimité des choses quotidiennes, à la fois dans leur texture et dans la lumière qui en émane. Roger Munier a su accueillir cette « furtive présence » de celle

qui était la familière et l'amie fidèle de nombreux poètes. Voir R. Munier, *Furtive présence. Essai sur la peinture de Denise Esteban*, Solaire, 1983.
² Voir *Blasons anatomiques du corps féminin*, suivi de *Contreblasons*, illustrés par les peintres de l'école de Fontainebleau, Gallimard, 1982.

Guillevic, Attila József et les poètes hongrois

Monique W. Labidoire

Guillevic, on le sait, fut un excellent germaniste et a traduit Trakl, Brecht, Hölderlin et bien d'autres. Il aimait ce travail de traduction qu'il faisait en partie pour son propre plaisir mais aussi à la demande de poètes amis ou d'éditeurs. Mais pour traduire une langue qu'il ne connaissait pas, et ici je veux parler du hongrois, il lui fallait passer par une traduction littérale approfondie en sens, rythme et vocabulaire et adapter le poème en rendant au plus près, comme pour toute traduction, l'intention de l'auteur. « *Par la traduction*, il s'agit de permettre au lecteur de recevoir du poème traduit le plus possible de ce que peut recevoir le lecteur de l'original, d'essayer de donner, de celui-ci, un équivalent », écrit Guillevic.¹

Guillevic aimait à dire en parlant de traduction que c'était « une façon de trinquer ». Pourquoi pas ? L'amitié entre poètes lui était nécessaire et il est normal qu'il ait accepté de traduire les poètes étrangers qu'il aimait afin de faire partager leurs poésies à de nouveaux lecteurs. C'est cette fraternité et cette convivialité naturelles qui l'ont mené à bien comprendre la poésie des autres poètes et pouvoir ainsi la traduire avec une exactitude dévouée mais aussi avec une liberté qui lui semblait essentielle à la transmission d'une « vérité poétique ».

Il est intéressant de comparer les diverses traductions d'un même poème par des poètes différents. C'est ce que j'ai pu faire, connaissant la

langue hongroise et bien entendu le français, grâce à ce volume contenant un choix de poèmes d'Attila József paru en 1961 aux Editeurs Français Réunis et auquel ont contribué des poètes prestigieux tels Paul Eluard, Tristan Tzara, Jean Rousselot, André Frénaud, Alain Bosquet entre autres et Guillevic qui en a également rédigé la préface.

À cette époque Attila József, cet immense poète hongrois, (1905-1937) n'était guère connu des lecteurs de poésie en France et il est juste de saluer ici Ladislav Gara qui a été l'initiateur de cet « Hommage à Attila József par les poètes français » paru en 1961. Depuis et fort heureusement, le prestige de ce poète a franchi les frontières de son petit pays dont la langue n'est parlée que par quelques millions d'individus. Et grâce à Georges Kassai et Jean-Pierre Sicre qui ont publié en 2005 un volume de presque 700 pages, intitulé *Aimez-moi* les lecteurs français ont la chance de pouvoir mieux le connaître. Guillevic s'est rendu plusieurs fois en Hongrie où il s'est lié d'amitié, en particulier avec Gyula Illyés et György Somlyó² qui sont venus fréquemment à Paris. Grâce à l'amitié et par l'échange, Guillevic a pu approcher la société et la poésie hongroises.

Guillevic commence sa préface par deux vers du poète qui indiquent immédiatement pourquoi, et il l'a souvent raconté, il était si proche de lui:

Les feuilles bruissent comme des tracts...

Gronde, camarade forêt...

Et il souligne qu'il faut avoir été un militant pour que les feuilles dans une forêt évoquent le bruit des tracts et il faut que ces tracts aient été quelque chose d'essentiel dans votre vie, une véritable obsession, ajoute-t-il.

On comprend la proximité immédiate de ces deux poètes, cette fraternité militante qui ne manque pas d'apparaître chez l'un comme chez l'autre au cours de périodes particulières de leur vie. Attila József vient d'un milieu pauvre, sa mère est blanchisseuse et doit nourrir ses trois enfants tandis que le père abandonne sa famille et court le monde. Guillevic, lui, ne connaît pas la misère mais vit dans un pays rude et vient d'un milieu culturellement pauvre. Chez l'un comme chez l'autre, il n'y a

pas de livres à la maison. Attila József écrit des poèmes d'une réalité brute, sauvage, saignante, n'hésitant jamais à dénoncer la misère, la pauvreté, les malversations d'une administration et d'une dictature qui le révoltent. La Hongrie est alors dirigée par l'Amiral Horthy sous une dictature qui sévira de 1920 à 1944. Quelques dizaines d'années plus tard Guillevic lui aussi écrit des poèmes de dénonciation et de révolte dans Exécutoire, Terre à bonheur et quelques-uns des 31 Sonnets (et l'on peut en trouver tout au long de son œuvre) inventant un lexique de pierre brute, utilisant des mots en apparence peu poétiques, des mots du quotidien, l'armoire, le bol, la chaise, tout en faisant pénétrer sa poésie dans ses espaces d'humanité qui l'ont conduit à sa propre « vérité poétique ».

Les traductions de Guillevic suivent parfaitement la rudesse de ton, de style, de rythme d'Attila József même si parfois la traduction d'un autre poète est plus « exacte », Guillevic réussit à donner l'exactitude de l'intention avec la même force que l'original. Sur la perte de l'exactitude Guillevic répond « Il est rare qu'une chose ne se perde pas. Il appartient alors au traducteur de sacrifier ce qui n'est pas essentiel. À mon avis, c'est une des raisons pour lesquelles le traducteur doit être poète ».³

On peut le remarquer dans plusieurs poèmes. Ici je veux mettre côte à côte Guillevic et Rousselot dans la première strophe d'un poème. Les traductions des titres eux-mêmes indiquent le choix de l'essentiel adopté par chacun des adaptateurs :

Adaptation de Guillevic

Dieu est long

Dieu est long, jamais fini
Court est le lard aujourd'hui
Le pauvre est plein de misères
Et c'est là son luxe à lui.

Adaptation de Jean Rousselot

Il est si grand

Le bon dieu est immense

Le bout de lard est petit
Le pauvre homme est plein de souffrances :
— C'est là son luxe, à lui —

Tout en ménageant le respect que je dois à Jean Rousselot poète lui-même et qui a tant fait pour les autres poètes, il me semble que la traduction de Guillevic est plus percutante, plus travaillée aussi, plus proche de ce qui ne peut se démontrer en poésie et qui apparaît ici avec évidence : l'âme et le chant poétiques.

Je prendrai comme deuxième exemple un extrait d'un autre poème intitulé « Surgis de tes profondeurs ».

Adaptation d'André Frénaud

Mon Dieu accorde-moi la peur,
J'ai grand besoin de ta colère,
Surgis de tes profondeurs
Sors-moi du cours du néant.

Dénué, qu'un cheval renverse
À peine sorti de la poussière,
Je joue parmi les pointes des tourments
Trop fortes pour le cœur d'un homme.

Adaptation de Guillevic

Mon Dieu, inflige-moi la peur.
— Ah ! j'ai besoin de ta colère —
Viens, surgis des profondeurs
Sors-moi du néant solitaire

Renversé par tous les chevaux,
À peine je sors des poussières,

Je joue mal avec les couteaux
Des grands tourments qui me lacèrent.

Là encore, et une nouvelle fois avec tout le respect que je porte à Frénaud, Guillevic l'emporte par cette façon brutale d'invoquer Dieu. Chez Frénaud c'est une prière, chez Guillevic c'est une nécessité, un ordre qui doit être entendu au plus haut. Attila József ose ordonner à Dieu et c'est bien ce que Guillevic saisit dans toutes ses nuances. Dans la deuxième strophe, l'adaptation de Frénaud donne un sens plus spirituel aux vers avec « les pointes du tourment » alors que chez Guillevic ce sont les couteaux qui tranchent la chair et conduisent à une réalité sombre et violente. C'est dans sa chair que le poète ressent ces tourments et Guillevic traduit parfaitement l'intensité de la douleur et de l'appel.

Je veux montrer ici l'attachement de Guillevic à la poésie hongroise bien plus qu'analyser tout son travail de traduction d'où les deux seuls exemples cités qui ne valent pour ce qu'ils sont dans leur champ restreint.

Pour avoir été proche de Guillevic dès cette période et pour avoir voyagé avec lui en Hongrie, l'avoir vu vivre parmi les poètes hongrois, je peux témoigner de son attachement à ce pays et à ses poètes. Ainsi, quand les éditions Corvina ont décidé de faire traduire en français quelques-uns des meilleurs poètes hongrois, c'est tout naturellement qu'ils se sont rapprochés de Guillevic et lui ont demandé de participer au choix des poètes. Le livre a fini par s'intituler : *Mes poètes hongrois*. Pour réaliser ce projet Guillevic a bénéficié de l'aide intelligente et passionnée de ces quatre éminentes personnes que furent pour ce travail Elisabeth Gyarmati et György Somlyó poètes eux aussi, de Ladislas Gara et Tivadar Gorilovics avec lesquels il a travaillé pour réunir et réussir cette transmission qui nous aide à mieux connaître la poésie hongroise et à travers elle son Histoire, sa société, son engagement, ses espérances.

Ainsi, traduisant János Arany (1817-1882) dans « Les bardes Gallois », poème qui symbolise sa résistance contre l'empereur François-Joseph, ou bien Endre Ady (1877-1919) dans un poème de vendange et de bon vin, quand il adapte Gyula Illyés dans « Les oies sauvages » qui peuvent évoquer les mouettes de Carnac ou les poèmes courts et

percutants de János Pilinsky, (1921-1981) dans « La passion de Ravensbrück », et nous sommes ici proches de ces immenses poèmes que sont « Les charniers », Guillevic est en totale osmose avec le sens profond de l'original.

Bien sûr on peut dire qu'il en était de même pour lui quand il traduisait les poètes allemands. Personnellement je ne peux le confirmer ne connaissant pas la langue allemande, mais il me plaît à penser que l'universalité d'un Guillevic peut seule prétendre à cette intimité qu'un poète de sa dimension porte et partage. Que dit Guillevic lui-même à propos de la traduction : « En somme, traduire un poème ressemble beaucoup à écrire un poème. Et quand il écrit son poème, quel poète peut affirmer qu'il connaît le texte original qu'est cette matière informe qui se présente à lui pour trouver forme par le dire, cette espèce de monstre ou de viscère géant qu'il doit avaler pendant qu'il est lui-même la proie ? »⁴

Guillevic a eu la capacité de traduire sa propre langue dans cette langue inédite à chaque poète qu'est la poésie et son chant poétique a su briser toutes les parois, tous les murs en se donnant aux autres et à soi-même.

Notes

¹ Extrait de la préface, *Mes poètes hongrois*, Budapest, Éditions Corvina, 1967.

² Gyula Illyés (1902-1983) et György Somlyó (1920-2006).

³ Extrait de la préface, *Mes poètes hongrois*, Budapest, Éditions Corvina, 1967.

⁴ Extrait de la préface, *Mes poètes hongrois*, Budapest, Éditions Corvina, 1967.

Petits objets et détails concrets dans *Art poétique* (1989)

Jacques Lardoux

En relisant *Art poétique* de Guillevic, dédié au fabuliste La Fontaine, et composé entre septembre 1985 et mars 1988¹, j'ai été frappé cette fois par l'attention portée aux petits objets et autres détails concrets. Certes, ce goût de l'auteur ne date pas d'hier, rappelons-nous au moins « Choses » de *Terraqué*, 1942 ; Serge Gaubert, dans sa préface à l'édition d'*Art poétique* remonta plus loin, jusqu'aux « épluchures » de *Requiem* (1938). Pour autant, et comme Gaétan Picon l'avait remarqué d'emblée : « L'homme (reste) la fin dernière et aussi bien la source de cette poésie »² — on se souvient que Guillevic lui-même comparant sa manière avec celle de Ponge, disait que ce dernier décrivait la crevette mais que lui essayait de se mettre à la place de la crevette.³ Gaétan Picon écrivait encore : « cérébrale plus que sentimentale, sans être pour autant intellectuelle, l'attitude de Guillevic paraît relever, quoique sur un plan tout différent, de ce que Paul Valéry appela un jour « l'attention extrême ».⁴ Léon-Gabriel Gros ajoutait pour sa part, dès 1944 :

 Tout se passe comme si Guillevic s'incarnait dans l'objet de son poème, se faisait tour à tour végétal ou minéral. [...] De cette sympathie poussée jusqu'à l'identification, Guillevic a pu découvrir des ébauches dans certains textes des *Amis inconnus* de Supervielle, dans les brefs poèmes de Follain qui par la notation de

subtils détails purement plastiques réussirent à rendre le sens de la durée, mais il semble qu'il soit allé plus loin que ses prédécesseurs. Il a ainsi retrouvé la Fable, non seulement la Fable qui recrée des mythes analogues à ceux des primitifs mais aussi la Fable en tant que genre littéraire.

Léon-Gabriel Gros écrivait aussi, et l'on ne peut qu'acquiescer à ses déclarations d'alors :

Le lyrisme gnomique de Guillevic, par une condensation extrême de la forme, atteint une singulière virulence. Il ne prétend ni à l'envoûtement ni à l'incantation mais il s'impose avec toute sa rigueur à l'esprit qui l'assimile et en quelque sorte l'achève. Ces textes sont autant de promesses à accomplir. Là précisément réside leur infinie séduction pour l'amateur de poèmes qui se trouve invité à une constante collaboration.⁵

Guillevic précisait dans nos entretiens—lectures *Humour-Terraqué* en 1994 : « *Art poétique*, ce ne sont pas une suite de règles comme Boileau, c'est la transcription de mon expérience ». ⁶ En effet après les arts poétiques brefs de *Terraqué* et de *Gagner*, l'un tragique, l'autre politique, l'*Art poétique* de 1989 représente une somme. Mais le type d'« expérience » dont il s'agit ici (proche souvent de l'art pauvre et de l'art brut d'un Dubuffet qui illustra « Les murs », *Exécutoire*), ne saurait être éclairé uniquement ni par la biographie de l'auteur (sa solitude depuis l'enfance le faisant se rapprocher des objets les plus simples) ni par ses seules convictions philosophiques, politiques ou esthétiques (son engagement marxiste, son minimalisme...), de fait le lecteur assiste surtout, comme presque toujours avec Guillevic, à une démystification de lieux communs et à l'élaboration d'un nouveau sacré.⁷

La porte, le nuage, la chenille, les racines...

De la même façon que dans le poème « Saisir » de Supervielle⁸, le besoin d'action semble ici premier et les motifs d'écriture se voient mis en

valeur par des gestes simples, tel le fait d'ouvrir, de saisir, de pénétrer, de creuser, de fouiller : « Si j'écris, c'est disons/ Pour ouvrir une porte » ; immédiatement cependant suit une rectification : « — D'ailleurs ce qui se lève, c'est peut-être un rideau », preuve, s'il en fallait, que ni l'action ni la nature de l'objet ne sont en elles-mêmes déterminantes, le mouvement essentiel se situant au-delà de ces contingences. Le poète, grâce à la méditation mise en œuvre à l'occasion de ce geste ou à propos de cet objet banal (nous sommes loin des *Emaux et camées* de Théophile Gautier), va s'ouvrir à davantage de sensibilité et de liberté.

L'utilisation en particulier du mot « chose » apparaît récurrente, soit pour désigner des objets (« Quand j'écris/ c'est comme si les choses [...] venaient vers moi »), soit dans un emploi plus générique (« Je regarde et je vois//Tout à coup/ Quelque chose se passe//Qui s'attaque à ce que je vois ») – notons le caractère agressif traduit par le verbe « s'attaquer à ». Ainsi Gaétan Picon pouvait écrire : « Arracher aux choses ce qu'elles savent de l'homme : tel est le propos de Guillevic ».⁹ Mais le plus souvent, le poète privilégie l'échange : « entre nous deux (en l'occurrence avec le nuage) se tisse un lien » « pour nous réunir », une « histoire » dont « le roman s'écrit dans le poème ». À ce propos, souvenons-nous de Baudelaire, qui, dans « L'Étranger », l'un des *Petits poèmes en prose*, tissait des liens « merveilleux » avec les nuages, et remarquons que Guillevic, lui, ne s'en tient pas aux conceptions génériques que sont le merveilleux, l'étrangeté ou le mystère (qu'il dit haïr), mais qu'il recherche les nuances, son côté verlainien peut-être.

Depuis fort longtemps, des critiques ont par ailleurs évoqué « l'animisme » de l'auteur de *Terraqué* et d'*Exécutoire* qui fait parler les choses et les animaux, à l'instar de La Fontaine. L'animisme survient ici par exemple dans la comparaison entre la chenille rampant « vers sa vie de papillon » et l'écriture qui va de l'avant sans bien savoir vers quoi.

Contrairement aux poètes romantiques, le locuteur (difficile à séparer du poète) ne se plaint pas, n'implore aucune fatalité, mais au travers des plus petits éléments, il essaie de se tracer un chemin et il « creuse dans le noir » comme le font les racines du chêne, afin de ramener « du travail//À la lumière ». Tel encore un adepte du zen,¹⁰ il aime à demeurer immobile, tandis qu'au-dedans de lui il y a « des mouvements qui tendent// Dans une espèce de « sphère/ A saisir, à

pénétrer ». De la sorte il lui faut : « donner corps », dit-il, « A je ne sais quels flottements// Qui peu à peu deviennent/ Des mots,/ Des bouts de phrase » (Mallarmé parlait de « bribes », Michel Leiris de *Biffures* ...). Guillevic parvient alors à transcrire son intuition selon sa manière (faite de « lente brièveté » et de « simplicité un peu butée » a écrit Jean-Pierre Richard)¹¹ : « Un rythme s’y met/ Et tu acquiers un bien »...¹²

Le lierre, le mur, le corbeau, le pigeon, l’hirondelle, l’écheveau, le brouillard ...

Le lierre suscite à son tour une comparaison en forme d’identification non dépourvue d’humour : « Je suis comme le lierre :/ J’aime grimper/ [...] Même si ce n’est qu’en moi ». D’autres rapprochements sont tentés avec le « mur », et l’auteur ne résiste pas à une sorte de jeu de mots : « Mais il sait, lui, (le mur)/ Qu’il écrit en incluant sa base ». Quant au corbeau, s’il arrive au poète de le regarder, la réciproque n’est pas vraie...

Certaines fois l’écriture semble s’adoucir (comparaison avec le pigeon qui roucoule), mais elle s’affirme de nouveau davantage offensive quand il est fait mention de l’hirondelle « à la recherche de sa proie ». Très souvent, c’est par le langage que l’impression d’ouverture se produit : « Il t’arrive des mots/ Des lambeaux de phrases ». Tout finalement fait image et apporte sa part de rêve, de la sorte est-ce un véritable programme qui, défiant le Temps, se trouve pressenti à travers le motif de l’écheveau :

Regarde au verso des mots,
Démêle cet écheveau.

Rêve à travers toi,
A travers tes années
Vécues et à vivre.

S’estimant à un moment menacé par des « espèces de brouillard qui empiètent sur (son) domaine » (ce qui n’est pas sans rappeler le livre de 1977, *Du domaine*), le poète « attaque », « arrache », se sert des mots comme des « épées/ Contre les ventres de brouillards ». Entre violence et

douceur, la progression apparaît cyclique (pour ne pas dire cyclothymique), mais fondamentalement le propos demeure humble et se réclame de la pauvreté (« *Arte povera* », écrit Jean-Claude Pinson, il te faut de la pauvreté, mais sans ostentation, sans complaisance »).¹³

Le pissenlit, le nuage, le brin d’herbe, un trou, l’humus, les feuilles, les pétales, le goémon, les coquillages

Un goût profond pour le calme, la nature, l’harmonie fait désirer au poète d’être « un pissenlit » pour « à ras de terre / Chanter (son) solo » ; à plusieurs reprises dans son œuvre, Guillevic a dit apprécier le « pissenlit », la plante et son nom ; Jean-Claude Pinson faisait encore ce commentaire : « Sacré, fragile, incertain qui rend possible la poussée de sève du poème, c’est encore l’image d’un pissenlit fleurissant « à ras de terre » qui traduit le mieux l’ascension d’un chant trop soucieux des racines pour se laisser aller aux emportements lyriques ».¹⁴

Communiquer, établir un contact physique et affectif avec les simples choses, les « cajoler », tel semble le souci premier du poète. En cet univers concret, l’utopie demeure créatrice : « Il y a de l’utopie/ Dans le brin d’herbe » ; en effet, si petit soit le brin d’herbe, il renvoie à un imaginaire, d’où la phrase suivante qui témoigne d’une appropriation quasi-physique : « Et besoin/ D’inventer ce plus/ En l’écrivant/ Au corps à corps ». Suivait cette affirmation de vie : « Et sachez-le,/ Je ne me suiciderai pas,// Je suis un trou dans le réseau/ Que constitue partout la mort » (dans sa jeunesse, le poète avait pourtant eu des obsessions suicidaires dont justement la pratique de la poésie l’aura aidé à se délivrer). C’est que beaucoup de petits riens peuvent procurer de la joie : impression d’un effleurement sur la main tel le passage d’un oiseau, force d’un simple mot comme « rémige » etc., ce qui n’empêche pas d’autres éléments de la nature de susciter encore des associations tragiques : « L’humus toujours te parle / De massacres ».

Le but ultime de cette poésie serait de ramasser « Tous ces frémissements » pour « En faire/ Comme une sculpture / Qui défiera le temps », pourtant, le poète n’a pas la prétention que son poème soit gravé dans le marbre, il rêverait plutôt « D’un grand bouquet d’herbes, de feuilles, de pétales », et tant qu’à écrire, il écrirait aussi bien sur de

l'ardoise ou même sur l'air ! Quand il se rapprochera de la mer, il évoquera de multiples petits éléments de la nature dont la beauté et la diversité lui permettront d'échapper au vertige du néant : l'écume, les brisants, les cris des goélands, le goémon, les coquillages¹⁵ « différent(s) de couleur, / De forme, de contenu »...

L'instant, les colzas, la pervenche, la source, l'arbre, la pierre, les ongles, le ruminant, l'escargot ...

Est-il de nouveau question du Temps ? C'est encore la plus petite unité qui est requise, le poète se dit « Abonné/ À l'instant ». À propos de l'espace, davantage que l'azur, d'illustre mémoire mallarméenne¹⁶, ce sont les « colzas » qui sont exaltés (et « les comme toi », avec le jeu sur l'homophonie stipulant l'importance de l'interrogation sur l'identité). Plus loin dans le texte, l'attention se porte une fois encore sur de multiples petits éléments de la nature en liberté : la pervenche, la source, l'arbre, la pierre (la référence aux ongles semblerait plus surprenante si nous n'étions tenté d'y voir aussi une autre réminiscence mallarméenne, le sonnet en yx) ; cependant le poète finit tout de même par convoquer le ciel et le lac.

Dans son *Art poétique*, Guillevic avait-il finalement trouvé la clé de son identité et de son rapport au langage ? : « Je suis un ruminant. / Je broute les mots », disait-il. Si la rumination dont il parle semble historiquement fondée (le terme se trouve déjà chez Nietzsche et chez certains mystiques), notre poète aimait rire et faire rire, il y parvenait à ce moment en se comparant à un escargot : « Lors de la quête/ Acharnée du poème// (il a) quelque chose/ De l'escargot/ Après la pluie » !

Petits animaux toujours (la mouche, l'araignée) ou autres minuscules « objets » de la nature (le liseron, le filet d'eau) ne vont pas cesser d'offrir des comparaisons¹⁷ en rapport avec la ténuité du poème en train de s'écrire, et cela jusqu'à l'acmé que représente le rossignol, l'oiseau dont le ramage enchante la nuit.

Mais nous voici bientôt arrivés à la fin de l'ouvrage. Là nous parvenons au vide, à la vacance, à ce « presque puits en moi qui fait malaise » (comme ce « presque ruisseau » dont parlait Mallarmé dans l'un de ses poèmes). En effet il faut bien en venir à la présence négative, sans cesse menaçante, inhérente à toute vie, et qui a été jusque-là exorcisée par

les petits objets qu'ont su révéler le poème : « Pire que tout:/ la présence du rien ». Ce rien « Tu le sens,/ Tu le portes ». À partir de là, il faudra bien aller « Vers le même néant — / Où vers quoi ? »

Relancer les dés, les brindilles, l'œil du requin, le buisson, la palourde, la pomme

Guillevic, parce qu'il n'est pas (il n'est plus) dans son caractère d'en terminer sur une note pessimiste, veut « relancer les dés », ce même geste qui fut celui de Mallarmé dans *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*¹⁸, geste difficile pour qui ne parvient plus vraiment à sortir du cycle des répétitions et se dit « condamné » à ne pouvoir trouver « Quelque forme/ Qui ne rappelle rien » :

Inextricable,
Ce dans quoi tu vis :

Un dédale, un mélange
De tout et de rien.

Alors tu te rabats
Sur l'élémentaire.

Dans cette recherche, Guillevic parle de « tâtonnements », d'« Un souffle de sons, / De couleurs, de formes », il « côtoi(e) des misères », et « Comme l'oiseau/ Avec des brindilles (il) se construit un nid» afin d'« Etre/ à longueur de temps // Un poème / Exponentiel ».

Vigile, sentinelle, le poète est à l'affût de ce qu'il n'a pas vécu : « Aujourd'hui c'est l'œil du requin/ C'est la myopie de l'horizon », c'est « Le poème (qui) se fait chalut // Dans lequel se prend/ On ne sait quoi » (serait-ce un retour inattendu au « je ne sais quoi » des poètes du XVII^{ème} siècle ?) En fin de compte, autre retour, autre forme de régression à laquelle on ne peut échapper, il faudra bien en revenir au mot honni de « mystère » : « Le poème/Garde mystère » mais, comme il est dit, pas davantage que l'arbre et le buisson, que la palourde et sa coquille. Le poème serait-il alors devenu lui-même une sorte de « chose » née de l'art mais rejoignant la nature ?

Même si l'auteur ne peut être sûr de comprendre et d'être compris, il se sent entouré de « Toujours plein de ces choses/ Qui serinent qu'on les délivre ». Cet essai de délivrance, c'est son travail à lui, travail qui « vien(t) du pays noir/ Où se forment les sources ». Et « A cause de ce vague, / A cause de sa peur », il « continue/ A soupeser la pomme », sans renoncer à encourager ses semblables : « Essayez ! / Vos mots, il se peut // Qu'ils vous reviennent, / Habités ».

Tel Ronsard vieillissant, Guillevic interpelle une dernière fois « Arbres, rochers, talus » car les toucher lui ferait du bien (on connaît chez lui l'importance du sens du toucher). Il évoque encore la rose, la violette, l'abeille, et souhaite « être dans le monde/ Fragment, élément du monde »¹⁹, « Supérieur à rien », « inférieur à rien », « égal / et pareil au pissenlit, à la limace », « Un souffle / Qui essaie de durer » !

Dans cet *Art poétique*, il ne semble pas y avoir vraiment de conclusion, la recherche poétique paraissant inhérente à la personnalité de l'auteur, ce qu'il exprime de façon concrète et avec humour : « Mais si une fois/ Tu t'arrêtais pour de bon,/ Tu serais un creux/ Comme entre deux vagues ». Pour autant, il n'y a pas vraiment chez Guillevic d'assimilation totale avec l'objet (même l'objet le plus chargé de symboles), ce qui ferait de lui une sorte de mystique, l'intérêt est ailleurs :

Tu ne seras pas la rose,
Elle ne sera pas toi,

Mais entre vous il y a
Ce qui vous est commun.

Que vous savez vivre
Et faire partager.

Cette notion de « partage » (variante « naturelle » de la fraternité, de la solidarité et même de l'écologie) voilà bien certainement ce qui est essentiel à l'univers guillevicien, et ce n'est pas un hasard si c'est seulement à la fin de l'*Art poétique* que cette notion se trouve clairement énoncée. Ainsi, délivré autant que possible des concepts et des illusions de l'abstraction, le poète se sera-t-il affirmé dans ce qu'il faut bien appeler

« une esthétique du fragment », « mouvement des êtres et des choses », comme pour être mieux avec eux « non comme un mage inspiré mais comme un frère ».²⁰ À notre époque où la plupart des croyances s'effondrent ou se lézardent, les petits objets réinvestis par la poésie et par l'art équivaudraient-ils à l'une de nos chances d'espoir voire de survie ?

Notes

¹ Guillevic, *Art poétique*, Gallimard, 1989. A sa sortie l'ouvrage fut accueilli par de nombreux articles et obtint le Prix Supervielle.

² Gaétan Picon : *Panorama de la nouvelle littérature française*, NRF, 1960, p. 212.

³ Article du *Monde* pour les quatre-vingts ans de Guillevic.

⁴ Gaétan Picon : *Panorama de la nouvelle littérature française*, *op. cit.*

⁵ Léon-Gabriel Gros, « Un exorciste : Guillevic », *Poètes contemporains, Cahiers du Sud*, 1944, pp. 281. 282.

⁶ Guillevic/ Jacques Lardoux, *Humour-Terraqué*, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 147.

⁷ Notre thèse, consacrée en partie à Guillevic, *Le sacré sans Dieu dans la poésie contemporaine*, 1983.

⁸ Jules Supervielle, « Saisir » « Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue./ Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue / [...] Ouvrir [...] » *Le Forçat innocent*, 1930.

⁹ Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, *op. cit.* p. 212.

¹⁰ Écoutons Claude Lévi-Strauss parler du peintre et moine japonais Sengai (1750-1837) : « Par son appartenance au Zen, Sengai se situe dans la filiation spirituelle des maîtres de la cérémonie du thé qui, dès le XVIème siècle, recherchaient en Corée et en Chine les ustensiles les plus grossiers et les plus humbles ...Ainsi naquit le goût des matières rugueuses, les formes irrégulières, ce qu'un maître de thé appela d'un mot qui fit école : l' « art imparfait ».... En cela, les Japonais sont les inventeurs de ce primitivisme que l'Occident redécouvrira plusieurs

siècles plus tard après être passé à travers les arts africains et océaniens, les objets populaires, l'art brut », in *L'autre face de la lune*, Seuil, 2011.

¹¹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 252.

¹² Couramment le locuteur emploie le « tu » pour parler de lui.

¹³ Jean-Claude Pinson, *Guillevic, Art poétique, op. cit.* p. 106

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ A rapprocher de « Pour un poète mort », extrait *Des Amis inconnus* (1934) de Supervielle où il est dit en substance : donnez-lui un brin d'herbe, une fourmi mais qu'ils soient bien à lui.

¹⁶ Le poème « L'azur » de Stéphane Mallarmé notamment. On sait que Guillevic fut président de l'Académie Mallarmé de 1975 à 1993.

¹⁷ La comparaison serait décidément l'un des « outils » stylistiques les plus prisés de l'art poétique de Guillevic, ce qu'il n'a jamais nié.

¹⁸ Nous attendions surtout La Fontaine et c'est Mallarmé que nous rencontrons le plus souvent.

¹⁹ L'article de Michael Brophy consacré à Guillevic « Le fragment et le réseau », *Europe* juin-juillet 1990, pp. 117-124.

²⁰ Jean-Claude Pinson, « Guillevic : *Art poétique* », *op. cit.* p. 106.

Guillevic entre pauvreté et richesse : du style attique à la profusion de sens.

Rolland D. Mpamé

Le style poétique d'Eugène Guillevic, simple et laconique, est aux yeux de la critique, la manifestation de son parti pris de pauvreté lexicale volontaire. En filigrane, on peut y lire comme un rejet de la poésie cosmique (celle d'un Paul Claudel ou d'un Saint John Perse, par exemple) avec son cortège de mots compliqués et son côté enflure verbale, rejet qui postule une célébration implicite de l'atticisme,¹ fleuron de la rhétorique antique. Le style concis de Guillevic (jusqu'à la sécheresse du style ?) et sa poésie succincte tranchent, en effet, avec le style ample, émotionnel et fleuri de l'asianisme.² Seulement, si le choix de la sobriété du langage poétique a l'avantage de rendre cet art plus accessible à quantité de lecteurs, il reste toutefois viscéralement attaché à ce que nous aimerions appeler *la stratégie de la litote*, encline qu'elle est à exhiber une économie de mots qui véhicule — et c'est le propre de toute poésie — la surdétermination du sens de ces mêmes mots. Ainsi, les mots simples chez Guillevic et la brièveté de leurs formulations dans sa poésie s'accompagnent incontestablement de l'élargissement de leurs frontières sémantiques et de l'extension de leurs connotations dans le champ de la création poétique.

I. La poétique guillevicienne de la sobriété attique

Dans la quasi-totalité de ses poèmes, Guillevic s'attèle à écrire de manière « classique », c'est-à-dire avec sobriété et élégance. L'absence d'ornementation dans cette écriture pousse à rapprocher son style — toute proportion gardée — à celui d'un Lysias ou d'un Démosthène, par

exemple, ces rhéteurs attiques reconnus pour la concision et la précision (l'efficacité) de leurs discours. La déclaration du poète lui-même au sujet de sa création verbale permet de lever un coin de voile sur sa technique : « je procède par comparaison, non par métaphore »³ Si ces paroles de Guillevic ne sont pas le fil d'Ariane qui conduirait le lecteur à mieux démonter les mécanismes de son esthétique, elles lui permettent tout de même de procéder à une sorte de discrimination, proposant ainsi une clef, si petite soit-elle, susceptible de le guider dans les rouages de cette poétique. Car, que Guillevic ait la métaphore en horreur, ou qu'il évite à en faire usage dans son écriture, n'est assurément pas la meilleure stratégie (la plus efficace) qui empêcherait que son poème lui échappe, pour rentrer dans une série de métamorphoses où la métaphore — cette comparaison implicite — s'impose comme image royale de la création poétique.

Des vers sobres donc, et peut-être avarés de métaphores (?) et d'effets (!), construits avec un vocabulaire minimal. Dans tous les cas, ce style « bref » a le privilège d'intriguer et de séduire nombre d'auteurs et de lecteurs aux partis pris esthétiques et aux orientations éthiques les plus divers. Pour nous, une section de l'*Art poétique* s'offre à la lecture sous le prisme d'une métaphore dont la ténuité n'oblitére en rien la richesse de sens du texte : la métaphore de l'entrée dans l'ordre monastique. On sait bien que Guillevic était un catholique pratiquant jusque vers trente ans.⁴ On sait aussi que celui qui postule à l'ordre religieux des moines s'engage envers Dieu par des vœux de chasteté, d'obéissance et de pauvreté. Ce renoncement aux plaisirs du monde est indispensable à la contemplation de la Divinité, par le moyen de la prière. La radicalisation de l'ascèse participe donc, chez le moine, à la vie de discipline individuelle et communautaire qui vise à assujettir la morgue et l'exubérance de la chair, au bénéfice de l'élévation spirituelle. C'est par analogie à la vie de discipline monastique que nous aimerions lire cette section du poème de Guillevic où le sujet parlant souligne à l'allocutaire, l'impératif « de la pauvreté » comme exigence à observer pour des besoins d'équilibre :

Il te faut de la pauvreté
Dans ton domaine.
[...]

Ta chambre intérieure
Est un lieu de pauvreté. (AP, 32)

Par la force illocutoire mobilisée dans l'acte de parole à l'ouverture du poème, le locuteur se met dans la posture d'un directeur de conscience ou d'un médecin qui prescrit à l'allocutaire une sorte de thérapeutique en vue de résoudre des problèmes d'abondance implicite de biens. Si tel est donc le cas, de quels biens faut-il que l'allocutaire se déleste ? De manière plus concrète, quelle est le contenu sémantique exact du mot « pauvreté » ? L'assertion contenue dans le dernier vers donne au texte l'aspect d'un cercle qui se referme sur lui-même, et qui marque le territoire, resserre l'espace, souligne son aspect personnel et intime, en même temps qu'elle insiste sur l'inéluctabilité de la pauvreté.

Que la notion de « domaine » — que l'on retrouve du reste dans un des titres de l'auteur — englobe, comme notion, l'idée de propriété foncière ou de sphère de compétence et d'activité de l'intelligence, et que celle de « chambre », un peu plus énigmatique par la caractérisation qui l'accompagne et qui en souligne le côté secret, affiche un aspect plutôt sibyllin, l'on s'aperçoit que, dans une certaine mesure, le langage poétique de Guillevic est loin d'être toujours aussi transparent qu'on le prétend dans sa mise en mots. Ce qui, en revanche, semble moins énigmatique, mais tout aussi perplexe, c'est que le poème — on l'a signalé plus haut — s'ouvre et se referme sur une insistance : la nécessité de la pauvreté.

Le fait que l'exhortation à « de la pauvreté » soit de l'ordre du partitif atténué considérablement la portée d'une telle exigence dans une vie. À vrai dire, faire l'apologie du manque dans une vie, ou encourager le dénuement, quel que soit le domaine, est une thèse tout simplement indéfendable dans un monde où la lutte contre la pauvreté est l'un des axes majeurs des politiques sociales de développement. Mais, l'expansion du mot « chambre » incline à chercher l'explication de la notion de « pauvreté » ailleurs que dans la vie matérielle. Là aussi, les mots de Guillevic ne sont pas sans rappeler la métaphore de la vie monastique, avec en filigrane, l'intertexte biblique du « Sermon sur la Montagne ». En effet, lorsque le Christ déclare : « Heureux les pauvres en esprit [...] »⁵ ce discours exalte la bonne disposition des personnes au cœur humble, simple, exempt de toute prétention à une connaissance orgueilleuse des

textes rabbiniques, et donc disposés à recevoir la grâce de la connaissance de Dieu. Et pour mieux se faire comprendre, Guillevic va se faire pédagogue, par la convocation de l'argument « d'un mur blanchi à la chaux » :

C'est comme ce besoin qu'on peut avoir
D'un mur blanchi à la chaux. (AP, 32)

La préférence au badigeonnage, plutôt qu'une application en bonne et due forme des couleurs sur toute la surface du mur, voici une esquisse du style de pauvreté dont parle le poète. Cet exemple convoque, avec l'évocation du mur, l'idée de l'art et de l'architecture en ce qu'ils ont de plus sommaire. Une activité artistique réduite donc à l'essentiel, au simple, au frugal, etc. dans les limites foncières des connaissances artistiques et intellectuelles, ou des compétences professionnelles. L'idée de pauvreté mise en avant dans le développement du discours exhibe, par antithèse, celle de richesse. Et pour peu que le locuteur du poème guillevicien fasse l'apologie de la pauvreté, il est loisible d'y lire, en filigrane, un blâme adressé à l'égard de ceux qui font étalage de la richesse, ou qui l'érige comme ultime but à atteindre pour être heureux. La suite du texte de Guillevic montre que le poète envisage la sobriété dans le domaine du langage, par le refus de l'ornementation ostentatoire et séductrice dudit langage :

Une richesse, une profusion
De mots, de phrases, d'idées
T'empêcheraient de te centrer
D'aller, de rester
Là où tu veux
Où tu dois aller
Pour ouvrir,
Pour recueillir. (AP, 32)

La cible du sujet parlant est toute désignée : « Une richesse, une profusion/de mots, de phrases, d'idées », toutes expressions qui sonnent

comme le rejet et la condamnation de la grandiloquence, de l'abondance verbale et des phrases verbeuses que les spécialistes attribuent ordinairement au style fleuri de l'asianisme. Guillevic expose ici les traits caractéristiques de sa poétique, une politique d'écriture qui s'oppose à tout excès dans la formulation phrastique, aux nombreuses circonlocutions et formes amplificatoires du grand style. Mais c'est aussi, pour l'auteur, et par contraste, le choix porté sur les qualités de concision et de justesse dans le tissage textuel de l'œuvre poétique. L'éloge de « la pauvreté » est chez Guillevic le parti pris de l'ascèse esthétique jusqu'à l'extrême et du vocabulaire réduit au minimum verbal. Ce principe d'économie sévère du matériel verbal est donc une diatribe contre la vaine grandiloquence et une approbation de l'austérité verbale.

Par l'appel à « de la pauvreté » dans le domaine intime de la « chambre intérieure », Guillevic se positionne pour une création verbale dépouillée des fleurs encombrantes de l'éloquence oratoire. Partisan de la frugalité, le poète préfère « prendre pied » au cœur du quotidien plutôt que d'avoir recours aux grandes ailes de la poésie cosmique, ainsi que le fait remarquer Jean-Michel Maulpoix : « À la façon du lierre ou du brin d'herbe, le poème est un modèle de ténuité, de simplicité et de précarité tenace. Son principal trait stylistique est la sobriété. S'il fait le choix du quotidien, c'est qu'il n'en est pas d'autre. S'il peut appréhender sa beauté, c'est à la condition de demeurer très proche d'une langue, d'une parole et d'une écriture quotidiennes : dépourvues d'artifices, de complications formelles ou de richesses lexicales ». ⁶ Ce jugement de Maulpoix est d'une certaine manière le résumé du style guillevicien en tant qu'il se présente comme le concentré de l'atticisme. Pour expliquer les modalités de son art, rien de moins explicite et de convaincant, pour Guillevic, qu'un poème de praticien en lieu et place des développements théoriques :

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

C'est tout juste si parfois
Il plane un court moment

Avant d'aller rejoindre
La profondeur terrestre. (AP, 47)

La forme négative dont le poète se sert pour donner au lecteur une définition de son poème exprime le rejet de l'ornementation flamboyante et séductrice de l'emphase asianiste, style impérial affectionné par Sénèque. La métaphore de l'envol que le poète convoque et rejette à la fois dans sa définition du poétique, est cet art de la figure qui marque la prise de hauteur et d'espace propre à l'emphase, à l'outrance verbale et à l'effort démesuré qui consiste à faire fleurir le vocabulaire. La poésie déclamatoire, celle qui « revient [...] de la nue », fait explicitement l'objet de la désapprobation du poète. Au céleste, Guillevic substitue donc le terrestre. Toutefois, l'auteur ne refuse pas à son style d'être poétique, c'est-à-dire d'être cette manière de faire « plane[r] un court moment » les mots, les rythmes et les harmonies d'un art de langage qui légitime le pouvoir du rêve et de l'imagination. Le style « terrestre » de Guillevic porte donc à un emploi de mots que le poète mesure selon la dimension d'une pensée simple et précise.

Le sens de la justesse et de la mesure, appréhendé comme forme suprême du goût par la littérature classique, est cette qualité esthétique qui rapproche la poétique de Guillevic au parfait naturel du style attique. C'est cette corrélation entre les choix esthétiques de Guillevic et le style concis et percutant des orateurs attiques qui permet de faire un rapprochement entre l'un et les autres. Mais, bien qu'il valorise la simplicité d'un style précieux, l'atticisme désigne tout d'abord les particularités de style des grands orateurs attiques chez qui on notait une certaine vigueur de l'expression, une certaine idée de la pureté et de la précision de la langue, reconnue pour son alliance d'élégance et de sobriété.

Après les orateurs grecs tels que Lysias et Démosthène, c'est notamment avec Quintilien, le grand réformateur de l'art oratoire latin au 1er siècle après Jésus-Christ, que le style attique connaîtra ses heures de gloire. Il n'est pas exclu que Guillevic ait eu connaissance de l'idéal de sobriété, de précision et de pureté du langage mis en avant dans l'attitude atticisante du classicisme français du XVII^e siècle, contre la sophistication séductrice du langage ampoulé. Dans tous les cas, après le rejet de la

métaphore de l'envol dans son poème, Guillevic donne des indications pour l'élaboration de sa poétique :

Avec des mots
Et leurs souvenirs,

Faire un noyau
Que l'on puisse, ou presque,
Tenir dans la main,

Un noyau de temps. (AP, 84)

L'entreprise poétique de Guillevic visant à atteindre au plus frugal est pour le moins complexe : dépouiller les mots de « leurs souvenirs », c'est-à-dire leur enlever tout le contenu sémantique et le poids des différents usages accumulés à travers les âges. Mais le lecteur peut-il se refuser, selon sa culture générale, à aller puiser dans l'étymologie des mots et à explorer l'histoire des différents usages dont ils ont fait l'objet à travers les siècles et les civilisations ? Va-t-il se contenter d'accepter une dénotation desséchante qui ramènerait les mots à leur plus simple expression ? Guillevic lui-même tente de mesurer, en quelque sorte, la grande difficulté : la notion même du temps, qui semble antérieure à l'histoire humaine est impossible à apprivoiser dans le creux d'une main. Mais le poète affiche clairement son ambition : dompter le temps par le langage et atteindre l'auditeur par l'utilisation du mot juste.

Pour Maulpoix, le goût de la sobriété chez Guillevic s'attaque au contenu même de la parole poétique : « Ainsi la parole poétique s'appauvrit-elle elle-même de l'intérieur. Loin d'amplifier, elle assourdit ; loin de valoriser des forces primitives, elle vise une espèce de socialité, voire un pacte *politique* avec le monde. Cette parole est résolument modeste, et Guillevic le confie lui-même : “Je ne crois pas pouvoir faire quelque chose de grand”. Il valorise une poésie du peu, un peu de poésie ». ⁷ Visiblement, avec une telle austérité verbale poussée à l'extrême, on en arrive finalement à un vice de style qui ne manque pas de susciter la polémique.

Le côté pervers du style attique est qu'il peut parfois dévier vers la sécheresse de style — « sans suc, sans force, sans nourriture », selon les termes de Quintilien, — qui génère des effets propres à un « style froid ». En faisant donc l'éloge de la pauvreté lexicale volontaire, Guillevic s'inscrit naturellement dans la lignée d'une tradition qui cultive une méfiance affichée à l'égard de l'exubérance asiatique, et qui adopte résolument l'idéal d'un langage dépouillé de toute outrance, mais dont l'excès d'austérité n'est pas sans désagréments sur l'élégance qu'on prétend promouvoir. Mais Guillevic s'en défend et ne trouve aucun inconvénient à ce que la sécheresse de style finisse par légitimer le silence des mots : « 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 ».⁸ À vrai dire, ce n'est pas sans quelque orgueil personnel que Guillevic se fait solidaire d'une poétique qui entretient avec l'atticisme traditionnel des relations privilégiées.

Selon Cicéron (106 - 43 av. Jésus-Christ), le style attique est une marque de maturité et d'élégance du langage, alors que le style asiatique est le fait de la jeunesse et de l'émotivité. La maîtrise et la mesure de l'expression, alliée à l'élégance du langage sont des traits à la fois stylistiques et moraux que ne cessent de prôner les orateurs attiques. Quintilien, grand admirateur de Cicéron, vante l'atticisme comme une émanation du génie des Athéniens, fait à la fois de finesse et de justesse d'esprit. Ce n'est donc pas sans quelque désir caché d'entretenir une certaine parenté stylistique avec les orateurs attiques que « Guillevic n'a que fugitivement cédé à l'éloquence dans quelques "Sonnetts" politiques. Solidaire de la pauvreté, de l'ignorance, vouée à un perpétuel recommencement, sa poésie résiste au discours et paraît procéder par approximations successives, toujours à la recherche des « coordonnées » les plus justes ».⁹

Seulement, au risque de se méprendre sur ce que c'est que la poésie au fond, et la place essentielle que le mot occupe dans cet art, le choix du vocabulaire minimal et l'option du silence de la parole ne sont chez Guillevic, ni refus de faire parler les mots, encore moins un choix délibéré de la pauvreté sémantique. La préférence du terrestre au céleste, de la

progression lente de la plante sur la paroi du mur à l'envol de l'oiseau, peut s'appréhender comme le choix de l'humus et de la fécondité, contre la volatilité et la dispersion. Le terrestre est au fond le lieu de la multiplication de la graine tombée en terre. Et pour Césaire, « parler c'est accompagner la graine/ jusqu'au noir secret des nombres »¹⁰ La métaphore de la plante chez Guillevic n'est donc pas le choix du sol pierreux et stérile, ou de la terre aride et hostile. C'est davantage le parti pris du grain qui porte en puissance l'épi, et du noyau qui porte l'arbre, et donc la forêt :

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. (AP, 66)

En dépit d'une économie drastique des mots et d'un souci marqué à leur associer le silence, Guillevic ne milite pas, au fond, en faveur d'une sécheresse de sens. L'absence de combinatoires figurales trop complexes et de leur développement dans le discours n'est pas, chez lui, synonyme de rejet du système signifiant des mots. Le poème minimal ne pose pas le minimalisme sémantique comme fondement de l'écriture poétique. La métaphore de la raideur, de la froideur et de la dureté du marbre, pour autant qu'elle se manifeste dans la brièveté du poème par le rejet de l'expansion des mots et l'amplification phrastique, est pour le poète l'objet de sa désapprobation. L'allocutaire est invité à rêver plutôt de la métaphore végétale qui s'appréhende comme figure de la richesse du paysage poétique. La luxuriante végétation dont devrait rêver l'allocutaire

est le « grand bouquet » de sens que définit la fécondité des vies qui se logent dans un espace plein de signifiante. Du coup, le refus du style abondant devient chez Guillevic la marque du militantisme de l'abondance sémantique.

II. De l'austérité attique à l'hypertrophie du sens des mots

On a vu que l'investissement de la plume de Guillevic dans une écriture poétique dépouillée des ornements « stylistiques » du langage sophistiqué est une option d'écriture clairement affichée en faveur de l'atticisme. Ce positionnement contre tout discours plein d'artifices, de tournures maniérées et des oripeaux de la rhétorique de l'amplification n'a cependant pas pour objectif de jeter du discrédit sur l'ambition de toute poésie qui est de dire beaucoup avec peu de mots. Les métaphores filées que le poète déploie simplement et subrepticement dans son œuvre traduisent ce dessein poétique marqué par le contraste entre le minimum de mots et le maximum de sens.

Dans son exploration du lyrisme de Guillevic, Fournier signale qu'avec *Du domaine*, « premier vrai grand chant de Guillevic » l'on est justement dans le registre du contraste propre au poète : « Un chant minimal par sa brièveté, mais maximal par le long déroulement du thème unique du poème ». ¹¹ Aussi, la pauvreté affichée de la composition musicale tranche-t-elle avec la richesse thématique et profonde que le poète-chanteur met à la disposition de ses auditeurs-lecteurs. Ce paradoxe se résorbe chez Guillevic dès que l'on prend conscience du fait que l'art de tout poète, adossé soit sur un style sec, soit sur un style abondant, est toujours de dire plus avec peu de mots.

C'est que, fondamentalement, le poète est d'abord le créateur de son propre langage et de son propre monde. Dans ce langage et dans ce monde qui lui sont propres, le mot est la tête couronnée qui trône au cœur d'un système signifiant important. Pour Aimé Césaire, le mot « est le véhicule, la résidence de l'être et, en même temps, le passage à l'autre. [...] c'est par le mot qu'on entre en communication avec soi-même, avec le passé, avec le monde et le cosmos. Il faut, conclut Césaire à propos de la poésie, passer par la forêt du mot ». ¹² Le mot est ainsi le réservoir de plusieurs formes de vie. Guillevic en est bien conscient, lui qui sait que, en dépit de

sa fougue contre le magma de mots, le travail créateur du poète consiste à bâtir, avec et à partir des mots, un monde signifiant où toutes les contradictions de la vie se résorbent par la solidarité et l'interaction entre les mots, même les plus antinomiques :

Un travail : créer
De la tension
Entre les mots,

Faire que chacun
En appelle un
Ou plusieurs autres. (AP, 142)

Le poète est assurément celui qui crée sa propre langue par un usage particulier des mots tirés de la langue ordinaire. Il puise assez suffisamment dans celle-ci autant que son lexique le lui permet, et selon les besoins de son art. Mais le langage poétique que le poète élabore est très souvent mâtiné de nouvelles *trouvailles* à la mesure de son imaginaire et selon ses ambitions. D'où la création de mots nouveaux. Un travail d'orfèvre des mots que Guillevic appréhende dans la polysémie du mot « tension » : des mots engagés dans une interaction où plusieurs réseaux de conjonctions, d'oppositions et de contrastes se forment sous l'impulsion de l'imagination créatrice. Dans la simplicité de son expression et la sobriété de son vocabulaire, Guillevic a clairement à l'esprit de susciter, dans son poème, des trésors de sens importants par cooptation de mots. Le poème progresse alors et prend forme au fur et à mesure qu'il engrange les mots que le poète convoque : « Le poème:/ Un contenant/ Qui trouve sa forme/ Au fur et à mesure/ Qu'il se remplit ». (AP, 125) Dire beaucoup de choses avec peu de mots est bien l'esprit qui sous-tend l'entreprise de persuasion du poète.

La frugalité du poète ou l'indigence lexicale qui caractérise son œuvre cache donc, en réalité, une sorte d'alchimie du verbe où la polysémie des mots et les différentes combinaisons rendues possibles par leur cooptation progressive définissent une dynamique de sens par la démultiplication des connotations variées. Bernard Fournier perçoit, lui, derrière les formules laconiques de Guillevic, la volonté affichée du poète

d'en finir avec la nébuleuse lyrique, en même temps qu'il réaffirme sa confiance à l'égard du mot et du lecteur appelé à lui trouver des connotations : « Mais cette brièveté consubstantielle n'est pas une fin en soi : elle est la marque d'une volonté anti-lyrique, d'un refus de l'épanchement, d'une rare confiance à l'égard du mot et du lecteur ».¹³ Aussi pouvons-nous lire la première section de l'*Art poétique* citée au début de cette analyse comme une théâtralisation de l'énonciation destinée à masquer la première personne d'interlocution, par la mise en relief de l'allocutaire. On sait par exemple que, dans les Psaumes de David, le psalmiste s'engage souvent dans un dialogue avec son âme comme à un partenaire du dehors. Se parler à soi-même à la deuxième personne, par une sorte de dédoublement du sujet parlant, participe d'une stratégie de l'effacement énonciatif dont le but — et ce n'est pas étrange chez Guillevic — est de mettre à mal les orchestrations psychologiques du lyrisme traditionnel :

Il te faut de la pauvreté
Dans ton domaine.
[...]
Ta chambre intérieure
Est un lieu de pauvreté. (AP, 32)

Visiblement, le dispositif énonciatif de Guillevic est marqué dans ce poème par le camouflage de la première personne grammaticale qui, pour nombre de critiques, est, avant les différents modalisateurs marqueurs de la subjectivité du langage, le parangon même de l'épanchement du cœur. Dans sa monographie consacrée au lyrisme chez Guillevic, Bernard Fournier affirme que « Tout le paradoxe de la poésie contemporaine, depuis Mallarmé, consiste donc à écrire contre le lyrisme ».¹⁴ Le discours poétique de Guillevic, adossé sur la sécheresse de style, peut donc apparaître comme la volonté d'ébranler le monument lyrique érigé par le siècle romantique. Guillevic ne fait d'ailleurs pas mystère de son combat poétique à ce sujet.

Dans l'option linguistique de « pauvreté » poétique volontaire appréhendée comme usage minimaliste du matériel verbal, Guillevic s'est lancé dans l'entreprise verbale « d'éconduire le lyrisme » (CP, 132.) en

tant qu'expression de la subjectivité et de l'épanchement du moi. Prenant armes et bagages pour marquer à sa façon l'histoire, cette « [...] histoire de la modernité [qui] est celle d'un progressif étranglement du pathos lyrique [...] », ¹⁵ Guillevic va investir le champ sémantique du « Je », non pour jouer avec les ambiguïtés de son moi profond, mais bien pour évacuer la première personne grammaticale de toute sa prétention fictionnelle et son fantasme autobiographique qui tendent à dire l'histoire des fluctuations intérieures et complexes de l'âme :

Je —
Qui a dit : je ?

Je ne suis
Ni je, ni l'autre,

Mais à la fois
Je et l'autre

Et quelque chose de plus :
Le bourgeonnement du tout. (MA, 80)

Le dialogisme inscrit au cœur du dispositif poétique guillevicien de l'énonciation se présente comme une stratégie discursive qui permet de rendre l'acte de parole efficace. Il s'ensuit que la démultiplication des instances locutoires enrichit le texte de plusieurs voix qui traversent le discours en un faisceau de points de vue différents qui en soulignent la trame dynamique. C'est dans cette optique que la question posée dès le début du texte par le sujet parlant pose de manière radicale le problème philosophique et moral de l'altérité.

Dans sa tentative d'évacuer la problématique identitaire que poserait la mise en exergue de la subjectivité parlante dans le discours, l'instance principale d'énonciation s'oppose à la stérile affirmation de la singularité qui n'est en fait, pour lui, que le masque qui exacerbe l'individualisme, et qui culmine aussi bien dans l'affirmation du « Je », que dans la démarche pseudo-sociale qui porte à s'identifier à « l'autre ». La richesse supposée qu'on trouve dans la légitimation de l'altérité est ainsi pour Guillevic, le

signe même du morcellement du patrimoine collectif de l'humanité. A cette double postulation du « Je » et de « l'autre » qui sont la schématisation réductrice des rapports humains dans l'espace textuel, Guillevic oppose la cristallisation des personnes de l'interlocution dans la personne même du poète, et son ambition à embrasser la totalité de l'existence.

Cette cristallisation des personnes, loin d'être une uniformisation de leur être dans une sorte de nébuleuse existentielle, se présente comme une démarche qui s'inscrit dans une recherche audacieuse de l'harmonie originelle : elle postule, entre autres choses, une intégration de l'individu dans le Grand Tout. Ici encore, ainsi que le fait remarquer Césaire, le mot est au centre de la démarche : « Et par le mot, [le poète cherche à] retrouver l'enfoui, tout l'abyssal, la fraternité humaine dans son sens le plus large et en même temps la fraternité cosmique et cosmologique ». ¹⁶ Cet investissement du mot dans les relations humaines et cosmiques fait de la poésie le lieu propice au grand partage des valeurs universelles :

Il partageait tout
Et avec tous.

Quand il y avait une pomme
Il voulait en donner.

Quand il y avait un journal
Il proposait de le répartir.

Quand il faisait beau,
Il distribuait le soleil.

Il partageait tout,
Sauf ce qu'il n'aimait pas,

Les billets de banque,
Par exemple. (AU, 14)

C'est un truisme que d'affirmer que la musique est le langage universel émotionnellement compréhensible par les hommes de toutes les cultures. Avec la musique, le rythme et les harmonies qui en constituent la trame principale, la poésie a la vertu de transporter, par les mots, le patrimoine affectif du poète vers le monde du lecteur, pour partager avec lui, toute la cristallisation de l'histoire humaine contenue dans la mémoire des mots. Dans *Autres*, et par le biais de la simplicité d'une composition poétique aux allures de chant populaire, Guillevic se propose d'organiser le grand forum du partage de « la bonté », un concept qui lui est chère. Avant de voir dans un esprit de simplicité ce que représentent la pomme, le journal et le soleil, écoutons ce que Maulpoix dit de « la bonté » chez Guillevic : « Qu'est-ce donc que cette bonté, sinon une vertu qui unit les êtres et qui rétablit entre eux de la confiance, une bienveillance, un don à l'autre qui resserre ou qui répare les liens ? Point de bonté qui ne tourne vers l'autre son attention, ni qui n'implique de partager des biens, au lieu de se tenir tout seul "en haut d'une tour" ». ¹⁷ La vraie opulence, la vraie abondance, la vraie richesse, sont dans le partage avec l'autre, du peu que l'on a et que l'on aime soi-même.

D'abord, la pomme. La pomme est à la fois, dans sa simplicité et sa trivialité, le symbole du produit de l'effort humain et du travail de la terre. L'ensemble des connotations qu'elle véhicule dans l'imaginaire des peuples en fait le fruit de toutes les amitiés et de toutes les discordes au sein de l'espace social. La pomme est, comme le « pain » qui tomberait de l'armoire de *Terraqué*, le symbole de tout ce dont a besoin une âme en termes de survit au quotidien. Ensuite, le journal. Par son pouvoir comme instrument de communication, le journal est le véhicule de toutes les nouvelles du monde, du fait divers et de l'anecdote, comme aussi des informations crédibles et de l'actualité. C'est le partage du pouvoir qui vient des instances de production et qui agit sur les lecteurs, par le biais de la lecture. Enfin, le soleil. « L'astre du jour » est, par la chaleur, la lumière et l'énergie qu'il diffuse, le symbole de toutes les virtualités du rêve que l'homme nourrit pour son propre bonheur. Par sa position, il est le but ultime et légitime de tous ceux qui aspirent au mieux-être dans quelque domaine que ce soit. « Chercher (ou trouver) sa place au soleil » est l'image homologuée pour tout rêve de réussite. Le « chant du chat-huant » que Guillevic entonne donc en l'honneur de la libéralité est la grande

symphonie du partage universel des biens que les hommes ont à leur disposition pour vivre dans la simplicité et la bonté.

Dans la perspective de Guillevic, la bonté interdit de donner à l'homme ce qui peut nuire à l'harmonie des relations humaines. « Les billets de banque » font partie de ces biens de consommation que le poète abhorre particulièrement et qu'il ne peut donner à personne, à cause des disputes et des discordes subséquentes. L'argent n'est-il pas, au bout du compte, le maître tyrannique qui sème la division parmi les hommes, et la matière de toutes les convoitises installée au cœur de tous les trafics ? Et pour comprendre le sens de l'amour et du partage que véhicule la poésie de Guillevic, peut-être faudrait-il remonter au début de son entreprise d'écriture, en janvier 1934, avec Poème II paru dans *La Grive* 23 :

J'avais des oiseaux sur toutes mes branches.
Des gouttes d'eau et le soleil sur toutes mes feuilles.

Le vent qui descendait vers la vallée
Passait par moi.
C'était moi qui sonnais les cloches des villages
Et qui faisais frémir l'étang.
Mes doigts montaient dans les sapins :

Je sentais grandir la forêt et le mystère¹⁸

La prosopopée est une figure de pensée de la rhétorique classique qui manifeste le pouvoir de l'imagination de l'orateur dans son discours, par une sorte de mise en scène de quelque instance inanimée. Il est étonnant de voir que, dans ses débuts d'écriture, Guillevic avait eu recours à un tel détour du propos pour mettre en avant l'*èthos* du poète opulent. Les oiseaux, les gouttes d'eau (descendues du ciel par la rosée ou la pluie), le soleil, le vent, etc. sont le foisonnement de biens naturels que les hommes de toutes les cultures ont en partage, au carrefour des choses simples. Mais avec l'image de l'arbre, le poète atteint à une autre dimension de la richesse que traduit une perception universelle de la fraternité.

L'arbre, dans toutes les cultures, ne peut s'exprimer que par ses feuilles et par ses fruits, puisqu'il ne peut parler ou se déplacer comme

l'homme. Mais le plus important, c'est que l'expression de l'arbre est également expression de la Nature, relation verticale entre la terre et le ciel. En d'autres termes, l'arbre s'exprime en exprimant l'aspiration légitime de l'homme à s'élever dans toutes les valeurs humaines. À ce double statut de l'expression s'ajoute son double attribut : les expressions de l'arbre relèvent à la fois de la matière et de l'esprit, comme le montre bien la présence des différents éléments naturels. En fait, pour Guillevic, la prosopopée de l'arbre est le seul moyen d'exprimer le dedans et le dehors de l'homme et de son aspiration à jouir, dans la simplicité, des biens matériels et spirituels.

Mircea Eliade a montré l'universalité de la thématique de l'arbre comme symbole de croissance expansive. A sa suite, H. Tuzet écrit :

L'arbre cosmique, dont la ramure s'entrelace pour tisser la tente du firmament, et fructifie en globe doré l'arbre cosmique à la fois de la croissance expansive du monde et de son unité vivante, se retrouve aussi bien dans la plus antique Chaldée que dans le Rigvéda ; il eut peut-être sa matérialisation la plus grandiose dans le frêne Yggdrasil de la légende scandinave. Il apparaît dans l'iconographie alchimique, où il s'identifie à l'arbre de vie.¹⁹

Cette vision universaliste du symbolisme de l'arbre montre combien, dès les débuts de son entreprise poétique, Guillevic avait le sens de la réalité concrète de la situation historique, politique et sociale de l'homme. Cette prosopopée est le développement, depuis l'origine, de la vision enrichissante de Guillevic, en relation avec l'imaginaire collectif des peuples du monde entier. Le bonheur est, au fond, la capacité qu'a l'homme de vivre dans l'équilibre du centre, avec tout ce qui est « en dehors » et « en dedans », la juste mesure d'une vie sobre et riche à la fois :

[...]
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. (AP, 178)

Le « Fétu de paille » et la « Cathédrale » sont les images poétiques de la fragilité (précarité) et de la durabilité (dureté) qui caractérisent l'homme, son œuvre et son impact dans la société. Entre la petitesse et la grandeur de ces réalités, Guillevic se positionne pour la vie, tout simplement, qui se renouvelle et qui se transmet. Le souffle poétique de l'élégance attique cache en réalité la grande ambition d'un poète qui veut marquer la vie d'une richesse de sens qui se transmet, comme un précieux héritage, à la grande famille de l'humanité. L'amour du peu de mots et de leur simplicité, la modestie de leurs formulations dans l'espace textuel, manifestent au total dans la vision de Guillevic, son refus d'ériger un mur de mots compliqués entre le poète et le lecteur, son rejet aussi des expédients techniques d'un style en trompe-l'ouïe et sa vision d'une richesse de sens que les mots simples apportent à l'auditoire des lecteurs dans un pacte de lecture qui se conclut de manière simple et enrichissante entre les instances du discours.

Notes

¹ L'atticisme (« qui est propre au dialecte attique ») est d'abord un courant de la rhétorique grecque dans le premier quart du 1er siècle avant Jésus-Christ. Ce terme peut aussi désigner les tournures et expressions caractéristiques de cette langue littéraire, par opposition au grec parlé, qui a poursuivi simultanément son évolution vers la koinè. Dans la rhétorique antique, le style attique se particularise par la sobriété élégante à laquelle il renvoie. Mais les spécialistes lui reconnaissent aussi une certaine tendance à la fadeur et à la sécheresse verbales qui peuvent devenir un vice.

² La tradition rhétorique classique désigne par asianisme (ou de style asiatique, propre à l'Asie mineure), la tendance à l'usage, dans un discours, d'une pléthore de circonlocutions, d'artifices techniques et de l'amplification propre à l'abondance verbale. Selon qu'on l'apprécie ou qu'on le décrie, on lui attribuera des qualités de majesté ou de pompe.

³ Cité par Jean-Michel Maulpoix, « Simplicité d'Eugène Guillevic », *Pour un lyrisme critique*, Librairie José Corti 2009. 181-182.

⁴ Wikipédia, l'encyclopédie libre, article sur « Eugène Guillevic » [En ligne] sur

http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Eug%C3%A8ne_Guillevic&printable=yes (consulté le 13/11/2012)

⁵ Évangile de saint Matthieu. 5, verset 3.

⁶ Jean-Michel Maulpoix, *op.cit.*, 180.

⁷ *Ibid.*, 183-184.

⁸ Guillevic, *Vivre en poésie*, entretiens avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Paris, Stock, 1980. 186.

⁹ Jean-Michel Maulpoix, *op.cit.*, 180-181.

¹⁰ Aimé Césaire, *Moi, laminaire*, Éditions du Seuil, 1982. 63.

¹¹ Bernard Fournier, *Le cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic*, L'Harmattan, 2002.13. [En ligne] sur

<http://didactibook.com/extract/show/59141-France>

¹² Aimé Césaire, « Je ne suis pas un prophète », propos recueilli par Fawzia et Zouari et Annick Thébia-Meslan, *Jeune Afrique* n° 1966 du 15 au 21 septembre 1988. 46.

¹³ Bernard Fournier, *op.cit.*, 8.

¹⁴ *Ibid.*, 12.

¹⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, éd. Mercure de France, 1998, p. 28. Cité par Bernard Fournier, *op.cit.*, 8-9.

¹⁶ Aimé Césaire, « Je ne suis pas un prophète », *op.cit.*, 45.

¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Simplicité d'Eugène Guillevic », *op.cit.*, 185-186.

¹⁸ Cité par Sergio Villani, *Notes Guillevic Notes*, [En ligne] sur <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/ngn>

¹⁹ H. Tuzet, *Cosmos et imagination*, José Corti, 1965. 389. Cité par M. a M. Ngal, *Aimé Césaire un homme à la recherche d'une patrie*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar Abidjan, 1975. 149.

Guillevic and Jacques Réda as ‘Sauvages’

Aaron Prevots

How strongly does a personal presence make itself felt in Guillevic’s poems? Do affective yearnings shape his poetry collections and their play of signifiers? I propose to address such questions by examining Guillevic’s posthumous long poem *Ce Sauvage* (2010) through the lens of Jacques Réda’s *Hors les murs* (1982). As both works date from the 1980s (*Ce Sauvage* 2), they offer a window onto a somewhat lyrical branch of contemporary French poetry, showing these writers to be seekers of modest truths who thrive on discovery of concrete reality and aim to inhabit their surroundings as fully as possible. Through close readings of *Hors les murs* and *Ce Sauvage*, I will consider to what extent poetry is seen as immanent to the world, as a tangible aspect of the real that precedes literary reinscription and in which one can visually and physically rejoice. I will also argue that, by striving to reinsert themselves in the outer world in this way, Guillevic and Réda model an ethical stance, as active, reverential admirers of space and its expressivity. In his essay volume *La Sauvette* (1995), which gathers brief articles on poets’ interest in “la totalité du monde et de la vie en perpétuel changement” (8), Réda reminds us moreover of Guillevic’s prolificness, bonhomie, and lapidary yet complex voice. He singles out “cet étrange rocher mental et même sentimental qu’on promène parmi les choses, imprécis et instable mais conscient de soi,” and, in particular, the “commencements d’échange” suggested by “un bout de bois, un buisson de groseilles” (71). The following analysis will reflect on Guillevic and Réda via this “rocher [...] sentimental,” noting less the mental “distance” (71) between people and things than ways in which these poets suggest active exploration to be an ideal to which we should aspire. A pivotal aspect of their exploration will

be its energetic side: a tenacious love for the outer world that keeps the poet searching for clues that might attest to and expand this relationship. If both writers are to an extent ‘sauvages,’ it is often because they devote great attention to understanding everyday life and go beyond the norm in their unremitting solitary efforts. The closing poem of *Ce Sauvage* sums up this dogged determination, on the one hand indicating poetry’s ties to mental space in its metaphorical comparison of the poet to trees, and on the other underscoring our bonds with the natural world and our inherent physical as well as mental agility:

On élague les arbres,
Ça repousse.

Lui non plus,
On ne l’a pas eu —

C’est pour cela
Qu’il reste ce sauvage. (57)

Though Réda generally is more casual than the “Lui” described here, parallels between *Ce Sauvage* and *Hors les murs* cast an intriguing light on French poetry of the last few decades, by validating the real as that which must exist in tandem with textual space and cannot be replaced as a source of intersubjective exchange.

*

Hors les murs follows closely on *Les Ruines de Paris* (1977), where, after having focused for a number of years on personal and social disorientation, Réda becomes adept at awakening himself and the reader to “l’exubérance du monde” (*Les Ruines de Paris* 34) in terms of form as much as inherent receptiveness, with lighthearted recognition of the tensions between ego and *l’écriture* (cf. “Notes d’un cingriopathe 495; *Le Vingtième me fatigue*). Réda pays homage to space by means of an overall structure organized around specific areas in the Paris agglomeration, as well as rhymed verse that embodies the assessment of sites in measured

literal or figurative steps while passing through them — what Réda calls “relevés topographiques d[e] lieux parcourus” (*Hors les murs* 111). The sites traveled through in this poetry collection’s four sections encompass outlying zones in and around Paris: southern portions of the *rive gauche* (“Le parallèle de Vaugirard”); scattered parts of the *proche banlieue* (“L’année à la périphérie”); the southwestern meanderings of the “Ligne 323”; and a range of “Eaux et forêts” in more or less bucolic settings. The poems reflect on a personal and collective past and bear witness to how ubiquitous housing developments reconfigure landscapes. This second volume by Réda overtly focused on exploring space continues his strategy of allowing tonal contrasts, by juxtaposing commonplace and lyrical images — “poussant ma charrette de mots, / Chineur en proie à l’espérance enveloppante” (43) — or choosing curious rhymes. He crafts poetic experiences related to *l’espace* and *l’épaisseur* and, by interweaving commentary on his ritual outings, performs what Rebecca Solnit calls regarding other peripatetic writers the “conscious cultural act” of making physical exploration “a way to understand self, world, and art” (Solnit 14, 113).

Hors les murs works against stereotypes of the poet as flâneur even while announcing that exploration of space will be its main objective. Forward movement and discovery in all directions take precedence, allowing Réda to carve out a niche of considerable self-effacement as he attends to landscapes’ singularities. The narrative ‘je’ sketches out his travels while noticing, fluidly but with wide-eyed perplexity and surprise, the strangeness of modern life from the viewpoint of, for example, a self seeming to advance “comme un nuage” (52), or an explorer “indifférent aux comment et pourquoi, / Comme un faux vagabond qui râle, qui mendie / L’obole d’un instant d’oubli près des jardins, / Thésaurisant chacun de [s]es pas anodins / Au profit de l’insatiable prosodie” (94). We find Réda deeply absorbed in his surroundings as Guillevic so often is, never ceasing “de chercher, d’attendre” (11), but savoring all manner of details that surge forth before him while he wanders as a *piéton*. Part one of “Deux vues de Javel” takes place in a peripheral location relative to the historical capital, toying with the idea of a ghostly double — in the form of a possibly human “avertisseur d’incendie” — that is absorbed in refining its impartial perception through the filter of “l’état foutu” (9).

Réda utilizes this slight surreality to home in on the appeal of obstinately advancing through the urban wilderness. The determined solitude of this “avertisseur d’incendie” evokes the role of watchperson that the speaker has taken on in admiring the “sens encore plus profond des lois et de l’équilibre” expressed by “le blond céréale du sable en cônes dans les trémies, l’immonde vert roux empoisonné des algues vomies le long des rives, où tout vient se disposer sans art mais à la perfection” (9-10). “Deux vues de Javel” announces space as a subject by confronting us with panoramic views as well as curious, ever so slightly tangential considerations, and by avoiding interpretation of underlying messages beyond the fascinating “fatalité” that orders “le grand rangement” (10). These pages invite us on the slightest of journeys that come full circle, as with the motif of gentle forward motion in space and time set in place by a “péniche” (9) and repeated in the penultimate line in reference to the evening, which likewise advances gently. “Ce qui dévie” (10), that which veers off course, unveils a poetics of “ordre” and “couleurs” (9). The poetic gaze is an intense one, but apt to enjoy meanderings as a gradual and colorful path toward examination of this hidden order.

Réda’s wanderings introduce an alluring, absorbing thickness to be found by keeping one’s eyes open and senses attuned against even the most ordinary of backdrops. As in the second line of “Deux vues de Javel,” where a passing barge sends out waves and counter-waves that “fond[e]nt tout le plomb du fleuve inerte en pan de verre cathédrale” (9), Réda recreates moments of experience where insignificant micro-events merge into a unified, moving whole. The first of his “Deux vues de Vaugirard” (26-8), for instance, reframes the *Les Ruines de Paris* idea of space as a temple (*Les Ruines de Paris* 56) via the image of a minor, kindly god cycling through the sky to prolong the sensation of clouds shifting and implicitly singing:

[...] ma tête a rencontré l’espace
 et ses modulations de nuages en chœurs majestueux,
 où commence à tourner la roue d’un dieu bénin qui passe
 à vélo, pour que cet instant doré se perpétue. (*Hors les murs* 26)

This scene could make the reader picture the speaker elevated in beatific

communion with space, as if his thoughts had raised his head up to the level of the sky to watch clouds like passing traffic. The image of “[l]e ciel où s’illustra Farman” reinforces this possibility, Farman being the first French aviator to fly from city to city, in 1908 (Lucas 1317). Such impressions are intensified by the closing lines’ weave of repeated sounds, which turn streaks of colored light and perhaps wind into another sort of majestic choir. At the same time, sounds grouped together in evolving patterns — ‘s,’ ‘r,’ ‘d,’ ‘v,’ ‘i,’ ‘c’ — blur the distinction between earth and sky, much as the images blend the human and the elemental:

Le ciel où s’illustra Farman devient d’iris et de cuivre;
dans les branches du boulevard Victor rit l’hiver,
vieux clairon. (27)

Réda sidesteps transcendence by minimizing the importance of the speaker’s subjective self, as when winter’s laugh ebbs from the sky into the boulevard branches, full of sound and color, “iris” and a brass “clairon.” The merest of actions in the outer world constitute the traces that the poem inscribes. Furthermore, these traces occur simultaneously, affect multiple senses, and broaden perception as one pursues them. They are just as likely to appear in the usual places — the sky, branches, “un jardin” — as “sous un amoncellement d’ordures / resplendissantes le soir au bout des rayons allongés,” provided one takes on a certain commitment to their comprehension and reinscription as unified and unifying signs, in opposition to the dangerous forces of ennui and pretension represented by “les démons du non-agir, du non-vouloir et du sans nom” (26).

The darker, disconcerting side of space’s thickness gets accentuated in “Juillet au quai de la Gare” (33) and “Août à Malakoff” (34-5), which begin “L’année à la périphérie” by depicting liminal urban and suburban zones under eerie conditions reminiscent of early cinematic impressionism and film noir. Their portrayals of space and references to *l’épaisseur* outline the difficulties of finding reassuring coherence amid Paris’s people, traffic, and buildings, particularly as one heads toward the greater *banlieue* with its newer and at times foreboding, alienating, overscaled *quartiers*. Réda serves as the suburbs’ representative poet in that he documents people observed and moments in time experienced

there, recognizes the strange moods this “désert urbain” (41) can bring on, and finds threads joining Paris’s peripheral areas depending on the given day or month’s atmosphere, such as the “corde en béton musical” pulsating in the sky “de Clichy vers Asnières” (38). “Juillet au quai de la Gare” signals ways in which liminal zones can resist recuperative, stabilizing readings. Réda underscores the impact of landscape and setting on a semi-anonymous persona, pointing up the dislocated subjectivity that seems to inhabit every corner of an unnerving night along the river’s edge, as exemplified by one’s name becoming “un hoquet de l’eau noire,” and the “lueurs hostiles de copeaux” given off by “[l]es rails qui filent sans bouger à travers la mémoire” (33). In “Août à Malakoff,” similarly, an image of misplaced thickness offers a clue to feelings of dislocation that seem to inhabit Malakoff itself as much as any particular individual. When railway power units appear as “cerveaux carrés dans une tête” and “pleins d’épais cumulus / De volts” (34), we see communal memory absent from itself, albeit with overtones slightly less “hostil[es]” (33) thanks to “le moulin de leur musique abstraite” (34). First a “hôtel du malheur, en carton découpé,” then “motrices” as “cerveaux carrés” and “[l]ourds boîtiers” full of clouds of electricity, announce the unnerving enclosure in soulless “pavillons cyniques” that the “soir” seems to fear and from which even the moon may want to escape as its “pas s’échappent sur l’asphalte qui s’alune” (34-5). As in “Juillet au quai de la Gare,” but more explicitly addressing suburbia, Réda identifies the apparent impossibility of inhabiting a place adequately. In this world without thickness, people are reduced to near-disembodied figures: “un oeil [...] [qui] / Scrute,” “la voix triste qui ment,” “tous les malades du ni oui / Ni non” (34-5).

Réda often ambles along fairly innocently, using his cinematic eye for angles, views, colors, and lighting to track less sinister locales or to encourage empathy, as in “Septembre à Bagneux” where “tout / Peut survenir en douce” (36), or “Octobre à Asnières” when “[u]n ciel d’épais celluloid” transforms after a tunnel into “l’instant, / Volumineux poisson biblique et bleu” as towers sing “A cappella sur les tons sourds qu’établit la Défense” (38). “Juin à Fontenay-aux-Roses” (52-4), which concludes the section “L’année à la périphérie,” highlights Réda’s love of space, capacity for merging with his surroundings, and retracing of space through verse and rhyme — what he calls in “Janvier à Montreuil” “l’esplanade

imaginaire que j’arpente” (43). The topography of Fontenay-aux-Roses and the speaker’s point of view — from within a public bus climbing high, plunging low, and speeding along “virages” (53) — intensify the impression of discovering this suburban town with its metaphorical “neuf étages de pagode” (52) and not merely strolling through it. Panoramic vision — of the Sacré-Coeur, Suresnes, and Argenteuil — broadens the poem’s reach outward to allow an embrace of space’s continuous motion, its “branle perpétuel” (52). The particular sort of embrace includes the Rédean trope of encountering space (cf. 26-7), expressed here as advancing “comme un nuage,” as well as drifting from hilltop to path to tower and becoming space in its many guises: “et je deviens nuages et ravin, / Plaine et colline, ville et garenne, et je sens ce / Monde en métamorphose qui m’avale” (52). However, numerous devices ensure that we will recognize “Juin à Fontenay-aux-Roses” as only “une vague ode,” one meant more to indicate the pleasure of interacting with the world than to claim special knowledge, which resembles merely “l’ébriété d’un vin / Léger” and, in a lighthearted rebuttal of “Lao- / / Tseu,” does not lead “bien loin” (52). The use of verse and rhyme targets this paradoxical divide in *Hors les murs* between taking the pulse of space and time within carefully measured structures and downplaying objectives beyond movement itself. The stanzas advance the gaze from one setting to the next without settling into a coherent scene, much like the “signes à la craie” seen from the bus that are erased “à mesure avant qu’on les ait lus” (53). Poet and reader alike are the “jardiniers” who find solace in the slightly out of place, happiness in the “féerie / Orageuse de la saison déjà pourrie” (54). A wide range of line endings within the ABBAB structure, from the rich rhyme “contrées” / “éventrées,” to the near rhyme “grésil” / “après il,” to the mosaic rhyme “La connaissance” / “et je sens ce” (52-3), keep the poem crackling with life and mirror thematic nuances. Réda encourages spiritual renewal by crafting poems in which we accompany him, taking our place alongside an observer of physical space who values the texture of words as a framework for transcribing a given trajectory but avoids interpreting his own actions too deeply.

A handful of poems in *Hors les murs* take an aggressive stance, using the text’s arc to point out suburban architectural missteps or urbanists’ misunderstanding of open space. Réda avoids diatribe, allowing

an occasional phrase that points out a social problem or laments a strange twist of fate brought on by so-called progress. The poem “Gentilly” (65-6) measures out small doses of aggression and sadness, in scenes indicative of space’s “défaillance”:

L’espace de nouveau pris d’une défaillance
Titube au carrefour dit des Quatre-Chemins
Et se brise en éclats de verre et de faïence
Contre un mur où j’avance à l’ombre des moulins

Vers des lointains d’étangs et de forêts. (65)

The speaker notices as he advances this metaphorical weakening of space, commenting on his deception through a series of images where the forms made of concrete replace nature and become a soulless, discordant backdrop: the universe’s “rébus,” represented by this public wall painting “fait de bric et de broc” and Gentilly’s odd mix of “Derniers vergers un peu déments,” “Lourds redans envahis de bureaux qui blanchissent / Comme la fleur fantomatique des canons,” and towers in the northern distance (65-6). The harm done to the panoramic “vallée” takes shape on the page, where, rather than accuse any particular party, the poem situates us within an “orée indéçise,” what one could call the undefined new beginning of this “crête [...] / Enterrée entre les dalles des H.L.M.,” from which “la Bièvre” is less visible (65). After several serpentine sentences, the poem comes full circle in the last two lines, when we learn the speaker has been both distracted from the space he truly wanted to see and concerned about space’s actual, visceral breakdown as the suburban cityscape crowds out the once free waters of “la Bièvre”: “Rien ne me distrair plus du sort de cette eau libre / Qu’on a salie et qui sanglote en se cachant” (66). Réda flags for the reader the perils of *banlieue* existence when the natural world’s continuity goes missing. We get a firsthand understanding of space’s plight, and possibly that of the inhabitants of Gentilly: love of space is blocked by the hesitancy and confusion that reign in the absence of true points of reference. The poem’s epiphany revolves around natural space and its artificial counterpart locked in an unfortunate tension where one can only ask, “Lequel méduse l’autre, et

lequel s'exorcise [...]?" (65). Unable to merge with space, the speaker formulates regrets in a manner not unlike "la fleur fantomatique des canons" (66) that commemorates the sorrow of loss during battle.

The final section of *Hors les murs*, "Eaux et forêts" (81-108), goes further in mourning tensions between glorious, bucolic points in space and a hostile takeover of space that cannot quite be countered. Many of these poems "rend[ent] hommage" (103) to space and the "*offrande perpétuelle*" of its natural elements such as "*rus*" (104-5) by guiding the reader through its suburban layers and forms in areas outside the capital where new construction blights a generally tranquil past. A handful of poems lend a quarrelsome note to these last pages and thus foreground the dialectic between needing space as a companion and being helpless against the forces of change that alter it. "Verrières-le-Buisson" (85-6), for example, which tracks the Bièvre southwest from Paris and Gentilly, contrasts the beauty of the commune's woods with the howl of traffic, Réda as a "[p]auvre brindille au bord du ruisseau des Buats" with the "épouvante" of motorists' "plainte effilochée." The idea of "[l]'espace massacré" takes on added weight in the tightly grouped rhymed phrases that oppose the "faux toits paysans" of freshly minted "VILLAGE[S] VÉRITABLE[S]," the "autoroute" with its "retable / De ronflements," and a "boqueteau sacré" (85). The copse offers a sanctuary, but "la divinité qui l'habite" intensely dislikes "tous les mortels qu'on motorise" (85). A similar dark humor seeps into "Bièvres" (87-8), where the couplets establish first the monotony of life by the woods that gives inhabitants "un air / Xénophobe," then the bizarre clash of two equally drab civilizations:

Tout au fond la Zone insolente se pavane
Dans son rafistolage entre deux bras du ru
Baignant impartiaux le gazon neuf et cru
De villas où s'étouffe un bridge hebdomadaire.
Des petits ponts à balustrade confédèrent
Ces univers de la tondeuse et du clapier
Qui s'entendent dans les taillis pour vous épier [...] (87)

In "Bièvres" as in "Verrières-le-Buisson," suburban space could be said to reject the passerby when local inhabitants lose respect for natural beauty

and focus instead on a routine that ensures personal survival. The A86 highway — “l’autoroute aux courbes algébriques” (87) — plays a particular role in both poems, as an impediment to aimless wandering and a reminder of aspects of progress that bring confusion and disease and can make us lose sight of what is sacred in our surroundings. The last lines of the poem “Bièvres” juxtapose all manner of ills — the highway, “une eau couleur de fièvre,” “un chien brocanteur à l’œil retors” — with disinterest in local landmarks: “Nul ne sait plus dans quels pays luisent la Bièvre / Et le pelage fabuleux de ses castors” (88). In short, the vitriol that lurks beneath the poems’ surface is believable because it corresponds to an actual physical and emotional trajectory that Réda commemorates, but its effects are at the same time mitigated by a love of space and a desire to still see it glimmer.

Most poems in “Eaux et forêts” that strike a balance between criticism and optimism do so through anchoring in a more or less tangible trajectory, as if to tell us a love of space is best realized through direct, repeated contact with the real. The final poem in two parts, “Exode,” sacralizes space first in this usual manner, in “Itteville” (106-7), and then, in “Palaiseau” (107-8), in a freer style likely inspired by Pierre Oster, to whom “Palaiseau” is dedicated. Both poems humanize space, as a person unable to fathom why it is being sold off, imprisoned, sent away so that new construction can indifferently take its place. Their attacks on the generally deplorable “métamorphoses du paysage suburbain” (112) highlight Réda’s frustration at being too radically separated from the companion he knows so well and that has so generously accompanied him. They end *Hors les murs* on a decidedly cynical note, yet through techniques that help us to inhabit space nonetheless, to feel space’s proverbial pain as if from within its own sensory conscience. The poem “Itteville” combines a rural setting, an absence of a narrative ‘je,’ and carefully orchestrated fourteen-syllable lines to immerse the reader in open space and help us follow it in our mind’s eye as it wanders. A simple initial image of a “maison du garde-barrière” for sale and the ways in which open space lingers thereafter set up the idea of not knowing “si l’espace a compris / Qu’on la mis en vente à son tour à n’importe quel prix” (106). The relatively straightforward complaint that space has in general become a commodity, locked in cages like the tigers of the Saint-

Vrain zoological park (since closed), enters into creative tension with the uniquely nuanced unfolding of presence: the poem's overlapping sonorities and images situate us within space's dynamic movement and expansion, pointing to the sadness of "bâtisses / À l'abandon" while also urging us to pause and absorb the vastness of the path, swamps, fields, and forests as "l'hiver ouvre sa maison vide" (106). Réda feels anger at seeing space at once beautiful and exiled (cf. 107), full of promise and not quite at home. Triplet rhythms in the line "Les notes d'une passacaille intense de corbeaux" recreate the birds' vigorous movement even as the accompanying verb "fourmillent" connotes excess and a similar disorientation (106). "Itteville" traces loss experienced as if from within the natural spaces that are being given over to presumed development. Without learning to whom the "on" of "on l'a mis en vente" refers, we sense, both as passersby and as "l'Essonne / Et la Juine" (106-7) that border Itteville might, the unsettling reality of rural sites being abandoned and losing the unspoken warmth that regular contact with people once brought them.

"Palaiseau," meanwhile, targets in still stronger terms the trend of metaphorically hounding, disfiguring, and exiling space mentioned previously in "Juin à Fontenay-aux-Roses," "Verrières-le-Buisson," and "Itteville." "Palaiseau" caps Réda's tour of the Île-de-France region with a stop in a town just at the upper crest of a triangle formed by the A10 and A6 *autoroutes*, one with closer ties to Paris and *banlieue* expansion than Itteville, as well as a singular "grandeur" (108) thanks to the Yvette river, the vallée de Chevreuse, and the dramatic relief of the plateau de Saclay. "Palaiseau" continues "Itteville" by accentuating straightaway space's incomprehension of urban attacks on its integrity: "Non l'espace n'arrive pas à comprendre pourquoi de toutes parts on s'acharne, c'est le mot, à le traquer et parquer en entrepôts" (107). The unusual structure and angry, aggressive imagery make this one of Réda's few overtly vitriolic poems of this period, with only a briefly bucolic ending to offset the misery described, but the paragraph-like form and abrupt transitions between sections match the function of conveying space's anguished, tribe-like exodus from one of the city's building sites. "Palaiseau" fits well into the overall fabric of *Hors les murs*, particularly as a contrast to previous poems where the speaker can "rêve[r] d'eaux encore libres qui jubilent"

such as l'Orge and l'Yvette (102), or have enough space before him to be absorbed in the sun's transitions across the horizon (cf. 105).

Key to "Palaiseau" are its many images strung together in long series and the way in which they portray space's tortuous flight. Like Baudelaire's swan, "l'espace" (107) wanders haggardly through the city full of reproach, unable to grasp the age's spiritual aridity. Conversely, the sky is hardly visible: it appears as mere "piles de ciel en boîte" penned up in "entrepôts"; "tout ce mobilier de conjuration de séisme" likely blocks it out; and "les longs doigts pleins d'ongles des ponts" threaten to rejoin the clouds and leave space with no escape route other than to "foncer vers le sud" (106-7). The paragraph-like verses that fill with clauses share a message about the fast-changing city by mimicking the construction materials piled up in this "catastroph[e]"— like wasteland from which space must flee, as if it were "une vieille tribu dépenaillée," before the "opiniâtres commencent à creuser" (107). The "on" that listens to the silence appears helpless against the "on" that expels and strangles space, while the "couples de promeneurs aux faces roses de pilules" add to the sense that, amid the agitation and numbness that modern progress engenders, at best Disney's "Donald et [...] Pluto" might feel at home (106). Whereas Baudelaire's "Le Cygne" describes the exile of "mon esprit" to a forest within which "Un vieux Souvenir" resounds (*Les Fleurs du mal* 213), Réda's "Palaiseau" opts for an impersonal "on" burying itself in a rather more sensual "verger triangulaire" where nature's contentedness can belong to anyone and everyone in a diffuse and perhaps radiant here and now: "Ainsi / ce verger triangulaire où l'on s'enfuit entre des poiriers bas et de l'herbe quand même confusément heureuse, profonde comme l'oubli, profonde comme la mémoire quand elle n'est plus celle de personne" (107). Réda rails against the pace of change, but overall prioritizes celebrating the promise of social cohesion that presents itself when we do in fact merge with a whole greater than ourselves, as in this natural site with its "poiriers bas" and "herbe quand même confusément heureuse." His remapping of the sacred involves a flight that is a movement toward some element of future promise, a "cheminement" (Parent f2) on his part that encourages conscious movement through the world on ours.

*

Guillevic's *Ce Sauvage*, similarly, tells of intense contact with the outer world. It addresses this topic gradually, suggesting the singular courses of action that set the poet apart as a seeker engaged in writing in order to comprehend the world, the self, and the intersubjective relationships between them that make for a unified whole. Though less easily situated in space and time as compared to Réda, he professes an equally intense gaze as concerns what he calls at the beginning of *Ce Sauvage* each "page blanche / Pas vierge d'écriture, / / Mais avec de grandes marges" (5). Amid the resonant silences of the "page blanche" that could valorize the poem's literary dimension, the human side of the speaker's concerns emerges consistently in subsequent pages and moves toward what Lucie Albertini-Guillevic calls Guillevic's lifelong "'creusement' persévérant de l'exploration de l' 'ici-maintenant' d'un réel concret et palpable" (59). A striking initial parallel exists between *Ce Sauvage* and *Hors les murs* in the way both poets lay claim to outsider status in order to balance observations of the self with what is seen. If we read in full the opening poem cited above, for example, an ambiguity opens onto separate but complementary readings: "Il est une page blanche / Pas vierge d'écriture, / / Mais avec de grandes marges" (5). The subject and verb combination "Il est" tells us as an impersonal formula that 'there exists' a white page at the inception of each similar book of poetry; however, it also tells us as a direct personal form that the speaker is himself this "Il," always welcoming the unfolding of beings and things when they crystallize as words within the book's "grandes marges." Several other poems work in this latter direction, as if to say a certain humility and receptivity are prerequisite to celebrating the real: "Il a assez vécu / Pour savoir-vivre / Hors de son malheur" (6); "Il ne s'en veut pas / De n'en vouloir / À presque personne" (9); "Rien ne le prédispose / À n'offrir que sa bonté / À ses poursuivants" (10). To slightly comic effect, Réda employs such a distancing device when comparing himself in the first poem of *Hors les murs* to an "avertisseur d'incendie" that, through the filter of "l'état foutu," steers clear of "la tristesse" and refines its impartial perception of "le grand rangement" (9-10). In both cases, there is the implication that impersonality is necessary, but only by degrees so that

ties to being and things in the outer world can continue to grow. Moreover, the potential self-parody of Réda's comments regarding the poet-observer resembling an "avertisseur" (10) diminishes when compared to the following poem in *Ce Sauvage*: "Il sait se conduire / Assez pour que jamais / On ne le devine" (26). In sum, Réda and Guillevic rely on various strategies to ensure connection to the real, among them incorporation of a human presence, distancing effects that minimize potential accusations of effusiveness or sentiment, and subtle assertions that the poet's ties to the real are inexhaustible.

Ce Sauvage also includes surprise as a strategy. Much as Réda moves in the second part of "Deux vues de Javel" from wonder at his continual seeking and waiting, to a possible response to the question "Qu'est-ce qui me réclame?" in the form of "[d]es gouttes souples comme des pattes de chat," a "noir courant d'air" and, eventually, "la septuple extase d'un arc-en-ciel" (*Hors les murs* 11), Guillevic uses surprise to at once pursue ties to beings and things and downplay his poems' lyrical side. The third poem of *Ce Sauvage* recounts the wonder of poetic dwelling, even as it defuses feelings of awe by implying the presence of a desire to remain "simple":

Que tant de choses
L'habitent,

Il n'en revient pas.

Il se croyait
Beaucoup plus simple. (7)

In these brief lines of mostly two and four syllables, the isolated pentasyllable "Il n'en revient pas" could be said to give added weight to the speaker's surprise. At the same time, the overall groupings of six and eight syllables in the first and last couplets maintain the dialectical tensions between the speaker's preconceptions and what inhabits him. The structure around this central line implies ellipses, in terms of the things that coincide with the human world being "tant," or in excess, as well as the speaker having believed himself to be more independent of their pull

on him and needing to rethink his permeability to the world. Another poem employs a more direct contrast, stating first that each morning brings new sensual and affective pleasures, then that worry arrives in equal measure: “Il n’a pas épuisé / Les délices de l’aube, / / Ni les angoisses d’avant le petit matin” (22). Again, the impact of the speaker’s surprise lies in its being balanced by other, perhaps commonplace details, as well as a poetic structure that reinforces the various tensions — here, two lines of six syllables followed by an alexandrine. Guillevic highlights a particular frame of mind appropriate to putting oneself in contact with the real: the absence of a predetermined stance, and thus the ability to let beings and things unfold organically, without the impositions of human will. By incorporating surprise and simultaneously softening its impact, he fashions a trustworthy voice that avoids the hieratic and the overtly lyrical yet still expresses profound love.

Indeed, this volume conveys a singular love of space across several emblematic manifestations: clouds, the sea, the horizon, a “rose” (23), a “terrier” (17, 30), an “étang” (41, 52). Where Réda is clearly a wanderer and relaxed about introducing in *Hors les murs* a subjective ‘je,’ Guillevic relies on a less anchored poetic gaze in *Ce Sauvage* and consistently refers to a third-person “Il.” Both poets find the means to stay human and personable, to admire their surroundings even as they depict the spatial thickness with which at times they identify. If poetry is immanent to the world, it thrills us in *Ce Sauvage* especially when a happy confusion of sorts obtains between the world and the self. In one poem about clouds, for example, the speaker feels praiseworthy because he sees clouds moving: “Il se fait / Des preuves de sa gloire, / / Rien qu’avec / Des mouvements de nuages” (13). This poem could be comparing the written and visual poetic act to clouds’ movement, as a unifying gathering of traces. It also ties earth and sky through the logic it reflects: in seeing the workings of nature, the writer understands that he too works toward an embrace of finitude. There may also be a darker undertone: the irony that the poet perhaps should not proclaim any “gloire,” given how separate and distant the clouds are in their representation of time and space passing. A significant part of understanding these poems involves recognizing how they explore relationships. Another cloud-related poem, for instance, goes

a step further in the way it rejoices in the natural world while acknowledging human innocence:

Il voudrait avoir
Une espèce de crochet
Long, très long —

Pour avec lui aller accrocher
Il ne sait quoi

Dans l'azur,
Parmi les nuages
Et plus loin. (54)

The speaker wants to forge ties to space, and does so to an extent through the poem's "crochet"-like form, but he admits that he does not exactly know what he should expect to find. The images portray active work toward the building of thickness, but also show the context of human frailty — the mere "espèce de crochet" meant to clasp "Il ne sait quoi" — within which this takes place. As in Réda's poem "Juin à Fontenay-aux-Roses," which involves traversing a town by bus, we see that space can be energizing but take care to accept the precariousness of our journey through it.

Whereas *Hors les murs* often focuses on movement itself, *Ce Sauvage* typically prioritizes thought pauses: we sense the thickness of concrete reality through the brief scenes described and the speaker's passionate relationship with the natural world. As regards the sea and the horizon, a series of poems early in the collection illuminates the dynamic interchange between inner and outer worlds that so enlivens *Ce Sauvage* and gives it commonalities with *Hors les murs* despite differences of voice and style. As with the aforementioned attraction to clouds, the contrast between a minimalist aesthetic and generous poetic vision makes the evolving exchange between man and nature unusually expansive. Because we must imagine more intensely, the reader is drawn just as strongly into this relationship between inner and outer worlds as in Réda, where fuller rhythms and networks of phrases achieve a similar end. The slight,

gestural approach of these next three poems exemplifies Guillevic's unique embrace of nature as a mutual reaching out:

Depuis sa chambre,

Il voit l'océan
Se dresser vers lui. (14)

Il tend la main
Au bras de mer

Pour à eux deux
Apaiser la presqu'île. (15)

Il s'invente lui-même

À l'image des rochers,
Des fleurs, de l'épervier,
De la taupe, du poulpe. (16)

In all these instances, the line break intensifies the gaze, allows for literal and metaphorical inspiration whereby breathing in stimulates creative awareness, and signals the elements' reaching out to the speaker in a manner similar to his figuratively reaching out to them. Brevity gives each group of sounds — particularly the repetition of 'p,' 'b,' and 'd' — greater spatial and aural density and suggestiveness, allowing them to embody the materiality of the referents and the speaker's ties to them. On page 14, the layered repetition of consonants and vowels — “Depuis [...] dresser [...] lui” — makes for a unified scene, wherein slight waves of sound can combine to connote the singularity of an entire ocean rising toward the speaker. On page 15, the soundscape and visual outlay add similar unity to what could otherwise amount to a mere play on words, i.e., holding out one's hand to an arm of the sea. The poem on page 16 paints in still broader strokes, via its curious assemblage of beings and things projecting qualities that the speaker wishes to emulate. Whether in the mind's eye or directed at diverse points on the horizon, correlating two entities or many

through a single vision or several images joined, Guillevic's focused gaze opens onto a resonant horizon where the imbrication of words and images creates a whole far greater than the small sum of parts. At its most generous, this gaze weds the human with elemental, such that the resulting intersubjective relationship appears to be as basic as it is essential.

Inevitably, of course, this intersubjective exchange turns all the more believable and ethically valid for its ups and downs, its turmoil and dilemmas. As is the case with Réda, observation of concrete reality points a way forward amid inevitable change. Textual resonances with the ordinary backdrop of the real as their point of departure feed the soul as well as the cogito, to singular effect when darkness and ambiguities surface. In the next example, the outer world takes on a striking thickness, but with added nuance as to the interactions that result. Whereas in the poems just discussed an exchange anchored in a present moment of vision is implicit, in this subsequent text a broad future-oriented movement appears: "Ce sentier — / Jusqu'au lieu / / Où l'horizon / Paraît l'appeler" (18). Each aspect of this poem indicates a progression: we move from a path, to a place, to the horizon, to the call that "[p]araît l'appeler." Despite the deictic "Ce" and the philosophical resonance of the speaker and the reader being guided forward along a path, the earth-sky unity is ambiguous for several reasons: we know very little about the "sentier" and the "horizon," and as a result the circumstance becomes more metaphorical than literal; the forward movement, though beguiling in that it leads to the feeling of being beckoned, remains uncertain due to the verb "[p]araît"; one cannot say for sure whether the object pronoun "l'" refers to a person or perhaps the path itself, being called out to by the horizon as a fellow pathway; and, if one does assume it is the speaker that the horizon appears to beckon, then one wonders what metaphoric presence is implied — time, space, death, Being, God, the gods. In brief, nature and thought intertwine as dual trajectories. In traversing space, the speaker also invites the reader to traverse the realm of ideas. As with Réda, exploring the natural world and understanding the arc of the speaker's utterances inform the inscription of thought on the page, adding human and elemental sides to the ambiguities of the text.

Several poems bear mention as part of this Guillevician horizon that melds inner and outer worlds and thus underscores the close

interaction of these two realms. At times, these texts resemble zen koans in their indeterminacy, exposition of atypical actions or states, and intimation that enlightenment can be attained by confronting just such an enigma. We get to know the speaker, and better understand the ties he feels to the outer world and how they guide him, even when he speaks in riddles that require interpretive discernment. An echo of the previous horizon poem, for example, includes a violent turn that proves to be appeasing: “Il n’a jamais rêvé / De poignarder, / / Même pas les ventricules / De la pire des nuits” (19). On the one hand, metaphorical darkness can be a source of anguish; on the other, the refusal to stab this heart of darkness could be a reiteration of the idea that the horizon, whether by day or by night, always holds out future promise. Reading across poems in this manner proves useful on a subsequent page regarding shallows, where darkness and sediment are a source of inspiration:

Il ne ratisse pas
Les bas-fonds.

Il s’en sert
Comme de tremplins. (21)

This parable gathers layers of meaning through its anchoring in nature as well as obscure parts of the psyche and its relevance to other texts in *Ce Sauvage* about darkness, difficulty, and that which in our thoughts remains unclear. Three poems about crying out likewise fill in blanks about what on the surface could be mere statements about turmoil and unrest. Read together with the various poems mentioned above, they tell a story of fruitful intersubjective exchange between the self and that which lies outside the self, the latter as a motivating force:

Il n’a été qu’un cri —

Dans la mesure
Où c’est possible. (25)

Avant qu’il ne se couche

Il crie au soleil combien
Il a besoin de lui. (51)

Tayaut! Tayaut!

C'est un cri
Qu'il entend souvent
S'acharner vers lui,

Et il ne voit là
Personne. (47)

These poems allow one to infer a back and forth exchange, almost a call and response wherein the speaker notices the intensity of life in his surroundings and wants to emulate the strength and “acharne[ment]” he sees. They show how, though in smaller, more cautious steps than Réda, Guillevic pursues a trajectory through the world and encourages us to do the same. He sees he is an outsider — as in the line “Il n’a été qu’un cri” and in the hunters’ call “Tayaut!” —, but attains spiritual renewal by observing and interacting with the elements, as when “Il crie au soleil combien / Il a besoin de lui.”

This journey is not without its tenderly ironic moments, where Guillevic gently chides himself or describes troublesome situations with true warmth. A poem on “La rose” blames the self for the rose’s silence:

Si
Devant lui ce matin
La rose est muette

Il n’accuse que lui. (23)

Beyond the endearing sentiment of noticing beauty by way of a rose, this poem catches our attention thanks to a reversal: if the rose does not communicate beauty, the speaker is at fault for not having done his part to maintain their relationship, to recognize what it might have to say. At the same time, the poet has accomplished something by acknowledging this

weakness in himself and taking steps to counteract it. The portrait of his awkwardness rings true when we consider the rose's immediacy there "[d]evant lui," and the tension is eased by the *comptine*-like form with its short lines and repetition of 'u' and 'i' sounds. This view of nature is a journey inward, to where each of us bears responsibility for beings and things as well as for the Being, within its context of finitude, that underlies beauty. Elsewhere, Guillevic limns the real with green, describing the passing beauty of "la vue de la verdure" as a "certitude" that eases agony in the same way as a human touch (33); in a similar instance, he describes taking responsibility for the "vert de la prairie" (32). Such notions of responsibility taken through seeing and saying link Guillevic and Réda as poets keenly attached to the real and concerned to make its intensity endure. These poems on the cry and on natural beauty demonstrate, however, an intriguing difference: while Réda works in *Hors les murs* to preserve space and can seem a devotee of the rural past in his adoration of open vistas, Guillevic directs his energies in *Ce Sauvage* toward situating himself as a human being within what he sees. Whereas Réda's primary aim in *Hors les murs* is to encourage respect of space so that humans might dwell more poetically, Guillevic dwells poetically in *Ce Sauvage* by looking to concrete reality to understand both the outer world and the speaker's self in its ambitions and frailties.

One poem hints at Guillevic's wariness of nature as a Romantic topos by regretting that he would risk sounding silly — and may well be too old for — proclaiming interest in the bounty of a "Ciel accrochant / Et le bois et le reste" (29). Such sentiments are in line with two poems relating to animals that set into relief in almost comic terms the distinction that Guillevic may admire what he sees, but focuses more on staying grounded, in part by directing his attention to maintaining contact with the real rather than waxing effusive. A self-portrait early in *Ce Sauvage* reflects the writer's inclination to not just maintain contact with the real, but actually hide within it:

Quand il pense à lui
C'est dans son terrier
Qu'il se voit.

Pourtant, il lui arrive
De se retirer
Dans un taillis,

Dans un hallier,
Dans un buisson. (17)

At first blush, the image of the poet in a “terrier” — the burrow, hole, or lair of an animal that lives in the wild — points up a tendency to prefer solitude and the warmth of one’s own thoughts for protection. The subsequent images, however, indicate a different kind of hermeticism: comfort within that which grows together with other things, i.e., groups of trees, bushes, or shrubs. Thus, in his own way Guillevic would appear to value the Romantic ideal of solitude within nature, with the proviso that he does not want to be seen as taking himself too seriously; as a writer, he will always find some new shelter so that others will not immediately identify him as too closely resembling anyone else. A subsequent poem paints a similar portrait in terms that bring out the paradox of being alone, but within nature: the speaker leaves his “terrier” and “[I]’emporte avec lui” (30). Other, less comic poems clarify at least one aspect of this dilemma, namely the fragility, modesty, and humility that prevent grander gestures from entering the frame in which he portrays his ties to the outer world. For example, “Il” sees himself not as a “mur” or a “pylône” sitting majestically within a “paysage,” but rather as a “Scarabée / Dans une ornière” (53). He is “[p]as assez griffu” (12) to angrily confront himself, could never defend himself “[à] la façon des crabes” (27), and should a fly decide to bother him, “Le plus simplement du monde, / Il s’en défera” (40). We see more and more how Guillevic can be characterized as a ‘sauvage’: in addition to seeking out contact with the elements and locating intersubjective exchange within this framework, he draws on comparisons with the natural world to express his personal weaknesses, including his singular obsession with communicating through an aesthetic form that requires solitude.

A few last images concerning water will provide fitting closure to this comparison of Guillevic to Réda. If we keep in mind that Réda thinks of rivers and streams as the most faithful of companions whom society has

alas corrupted, then we will better grasp in closing how in *Ce Sauvage* Guillevic inhabits the outer world with equal fervor but as a means of looking through an otherwise dark mirror, one that reflects far more the self's battles than landscapes' sufferings and the social ills that accompany them. This may also be a reason for the volume's posthumous publication. To wit: having seen water "Chercher / À vouloir tout remplir," the speaker realizes that "il s'est retiré," without quite knowing into what he has withdrawn or where he has taken refuge (45); he realizes he has been perhaps no more than "un étang, // Qu'il en est resté là" (41); each time he watches "la vague" tirelessly for long stretches of time, "Il n'en saura guère plus / Sur ce qu'il a de commun avec elle" (42). Guillevic looks to the outer world with the tenderest of poetic gazes, but resists the dissolution of self toward which Réda is drawn. His task is to "*s'incriner dans le monde*," to "*vivre [s]es rapports à l'autre*" (VP 176, 255); however, doing so simultaneously sheds light on his own "labyrinthes" (I 208). Finally, yet another subtlety emerges upon examination of Guillevic's creative process in *Ce Sauvage*. As much as he strives for connection to the real, each poem serves as the temporary guarantee of an underlying relational structure, more so than that in which he immerses himself. With Guillevic, it is "peu de choses" — rather than the world's abundance — that makes the instant worth savoring as it passes:

Il voudrait être tuile
Sur un toit tranquille.

Ce n'est pas pour la rime,
C'est qu'il veut laisser

Sur lui couler le temps,
Les choses, peu de choses —

Ou le laisser se casser
En plusieurs morceaux,

Sur un toit tranquille —
Et repartir. (43)

Works Cited

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Éd. Yves Florenne. Paris: LGF, 1972.
- Guillevic. *Ce Sauvage: poème*. Toulouse: érès, 2010.
- . *Inclus*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *Vivre en poésie: entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Paris: Stock, 1980.
- Lucas, Georges, et al, éd. *Petit Larousse illustré 1984*. Paris: Larousse, 1984.
- Parent, Sabrina. "À propos du traitement de l'événement historique dans deux poèmes de Jacques Réda." *Degrés* 111 (automne 2002): f1-f22.
- Réda, Jacques. *Hors les murs*. Paris: Gallimard, 1982.
- . "Notes d'un cingriopathe." *Érudition et liberté: l'univers de Charles-Albert Cingria. Actes du colloque de l'Université de Lausanne réunis par Maryke de Courten et Doris Jakubec*. Paris: Gallimard, 2000. 494-8.
- . *Les Ruines de Paris*. Paris: Gallimard, 1995.
- . *La Sauvette*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- . *Le Vingtième me fatigue* suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XXe arrondissement de Paris*. Genève: Dogana, 2004.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. New York: Viking, 2000.

Guillevic tératologue

Iulian Toma

De façon générale, la réception de la poésie de Guillevic prend en compte deux dimensions fondamentales de l'imaginaire qui s'y déploie, à savoir le regard posé sur les choses (la perception) et les réflexes subjectifs occasionnés par cette proximité (l'intentionnalité). Ceci revient à dire, comme il a souvent été souligné, que la poésie de Guillevic n'aspire guère à mettre les mots au service de la présence objective des choses. Si rapprochement des choses il y a, ce mouvement est sans conteste de type centripète, car le sujet ne s'oublie jamais dans son périple à l'extérieur de soi ; au contraire, celui-ci ne cesse d'affirmer que la perception comme positionnement impersonnel vis-à-vis de ce qui l'entoure n'est que l'antichambre de la représentation, c'est-à-dire des projections subjectives engendrées par l'observation des choses¹. Pensons, dans ce sens, aux deux premiers distiques du poème inaugural du recueil *Terraqué*, où la distance qui sépare le régime de la perception (« L'armoire était de chêne/Et n'était pas ouverte²») de celui de la représentation (« Peut-être il en serait tombé des morts/Peut-être il en serait tombé du pain³») est nettement marquée. Un déplacement abrupt s'est opéré, qui a fait succéder au plan du visuel celui de deux scénarios hypothétiques ou imaginaires, donnant voix l'un à la peur, l'autre à l'espoir.

Souvent, c'est l'appréhension d'une menace latente qui émerge discursivement dans le processus de contemplation des formes environnantes. Guillevic, écrit J.-P. Richard, « est [...] un homme pour qui le monde extérieur existe : mais existe, voilà tout son problème, comme absolument extérieur...⁴ ». Il y aurait, selon Richard, à l'origine du rapport problématique avec le dehors l'inaptitude du sujet à se résigner devant ce que les choses lui signifient, à savoir qu'elles se situent « en un espace

autre que le nôtre⁵», qu'elles relèvent d'un ordre qui lui est fondamentalement inaccessible. À son apogée, cette tension prend la forme de l'angoisse, le dehors apparaissant alors au sujet sous un jour hostile et menaçant. Jean Pierrot constate à juste titre que « ce qui frappe instantanément à la lecture des premiers poèmes de Guillevic [...], c'est [...] la présence d'une atmosphère non seulement tendue mais même profondément angoissante⁶ ». Excédant le régime de la perception, le rapport aux choses acquiert dans l'imagination des virtualités alimentées par le même caractère irréductible du dehors aux yeux du sujet. Si l'extérieur est facteur d'inquiétude, c'est dans la mesure où il porte les signes du vide, de l'inconsistant, de la dissolution. La constellation des formes que revêt la matière lorsqu'elle tourne vers le sujet son visage terrifiant paraît réductible, si l'on veut schématiser, au penchant vers la représentation de l'instable ou de l'indistinct. Il en est ainsi, par exemple, de ces états ambivalents de la matière qui n'appartiennent ni à la catégorie du solide ni à celle du liquide : la boue, la glu, la tourbe, la muqueuse. Mais il y a dans la mythologie poétique de Guillevic une figure à laquelle les travaux qui lui ont été consacrés font incidemment référence⁷, et qui mérite d'être circonscrite de façon plus serrée. Il s'agit précisément de la figuration du monstre, créature qui hante les rêveries de celui qui observe les configurations de la matière environnante, et qui semble s'imposer comme symbole du caractère insaisissable et menaçant de l'extérieur. Selon J.-P. Richard, l'image du monstre serait associée dans la poésie de Guillevic au « soulèvement fantastique de la chose », qui correspondrait au « stade le plus angoissant de notre expérience objectale »⁸. Il s'agit, plus explicitement, de « l'angoisse d'une conscience débordée par l'objet duquel il lui faut être conscience », de « révolusion d'un moi menacé dans son être par l'extériorité de l'être »⁹. Pour Brigitte Le Treut également, l'univers persécuteur dans lequel évolue le sujet poétique « paraît être la projection [...] de la rage impuissante [...] envers une réalité qui se refuse¹⁰ ». C'est ce qui fait dire à J.-P. Richard que « tout devient monstre¹¹ », c'est-à-dire que toute chose est susceptible d'emprunter dans la représentation le masque du méconnaissable.

Mais cette acception du monstre comme métamorphose chimérique des formes matérielles s'applique-t-elle telle quelle à la réalité que Guillevic désigne par ce mot ? Ou, autrement dit, est-il possible de

délimiter dans l'étude du *monstrueux* comme attribut des choses reflétées dans l'imagination un volet consacré à la description du *monstre* comme figure mythico-onirique, comme créature donc purement imaginaire ? La question est d'autant plus légitime que c'est toujours le nom, pas le déterminant, qui sert de véhicule au lexème en question dans les occurrences parsemées à travers l'œuvre poétique de Guillevic. Jamais les choses ne se voient assigner explicitement le prédicat de la monstruosité ; tout se passe comme si seule la forme nominale était apte à désigner la réalité s'appliquerait ce prédicat. C'est cette constatation qui est à l'origine de cette exploration de l'imaginaire poétique de Guillevic, qui a comme objectif de regrouper les significations rattachées à la figure du monstre.

La principale signification qui se dégage de l'examen des différentes occurrences textuelles identifiées est d'ordre spatial. Bon nombre des références aux monstres s'accompagnent d'une indication relative à l'espace qu'ils habiteraient, et qui correspond invariablement à un emplacement souterrain ou intérieur¹². Il en est ainsi par exemple des monstres « un peu caverneux¹³ » dont fait mention un poème du recueil *Ville*, ou encore de celui que redoute le sujet poétique lorsque l'escarpement devient objet de ses rêveries :

Cette marche ne va pas
Sans la vision du précipice,

Sans l'horreur nécessaire
Devant le creux,

Sa vorace menace,
La chute abrupte vers quel monstre¹⁴

L'accès au royaume des monstres implique donc nécessairement la descente, la traversée d'un espace menant vers le bas ou la pénétration d'une surface. Ainsi que relevé par J.-P. Richard, tout peut se muer en monstre dès le moment où se présente la perspective de l'éboulement ou du creusement :

Qu'est-ce qui n'est pas un monstre

Quand on l'attaque,

Quand on réveille
Ses profondeurs ?¹⁵

Deux thèmes connexes viennent moduler à côté de celui de la profondeur la figuration des êtres imaginaires peuplant les zones les plus nébuleuses de la rêverie poétique : l'humide et l'obscur. L'eau comme facteur d'érosion et l'absence de lumière s'associent à la représentation des lieux où gisent les créatures qui hantent l'esprit vagabond du sujet. Les monstres « se font dans l'humide¹⁶ », assume la voix poétique dans un poème du volume *Exécutoire*. On retrouve ainsi l'élément aquatique comme corrélat de la vision de la grotte dans l'avant-dernier poème de la section « Ensemble » du recueil *Terraqué* :

Enfin nos cellules
Ne jouent plus les monstres.

Ne se croient plus [...]

Grottes quelque part
Dans l'eau des montagnes
[...] ¹⁷.

Le plus souvent, c'est l'océan qui abrite dans ses profondeurs ces créatures chimériques, comme dans cette séquence du recueil *Carnac* adressée à la mer:

A ruminer tes fonds
Tu les surveilles mal,

Ou peut-être tu pousses
Ces monstres qui pénètrent
Dans le lieu de nos cauchemars¹⁸.

Cette série d'imputations formulées par le sujet énonciateur contre la mer, laquelle accorderait refuge aux intrus redoutés par notre inconscient, est

autrement significative encore. La situation d'énonciation qui s'y dessine, déterminée par le rapport entre le « je », le « tu » et la troisième personne, révèle les positions irréconciliables du sujet et de la présence angoissante de ce qu'il tient pour l'Autre absolu. Le statut du monstre est irrévocablement celui du tiers. La proximité avec celui-ci n'est possible que par l'instauration d'une relation métonymique implicite où la mer devient elle-même monstrueuse. Ce sont toujours les grandes étendues aquatiques qui se voient interpellées dans la partie finale du long poème « Sauvage », où la connivence entre l'océan et ses habitants invisibles est à nouveau dénoncée.

Océan, ton vrai monstre,
[...]
Vous vous ressemblez trop¹⁹.

Enfin, à côté de l'humide, les ténèbres constituent le second thème corrélé à celui de la profondeur. Le monstre est donc conjointement un être des profondeurs (marines, s'il en est) et de l'obscurité. Créature qui bouge dans le noir, le monstre apparaît dans cette posture dans un poème apocalyptique de *Terraqué*, où la planète, au seuil de l'extinction,

[...] n'est plus qu'une sphère
Sans confins ni lieux,
Où le noir oscille
Comme un corps de monstre²⁰.

Une autre composante de la figuration du monstre dans la poésie de Guillevic, quelque peu imprévue, est d'ordre tactile. Dans ce type de représentation cependant, ce n'est plus la peur qui marque le rapport du sujet à cette présence fondamentalement autre, mais une inexplicable tendresse :

Pas peur des monstres :
On les badigeonne²¹.

Ailleurs, on évoque au passage les monstres « un peu caresseurs²² », ou bien on constate qu'ils sont faits tous de « la même étoupe²³ », mais c'est

surtout dans le poème « Monstres » de *Terraqué* qu'on assiste à une mise en scène de leur proximité qui prend la forme de l'effleurement :

Il y a des monstres qui sont très bons
Qui s'assoient contre vous les yeux clos de tendresse
Et sur votre poignet
Posent leurs pattes de velours²⁴

Sans doute ne saurait-on que s'étonner de constater que seul le toucher est investi de la fonction de rendre perceptible la présence de ces êtres irréductibles à toute autre détermination. Ce n'est pas la vue qui est sollicitée lors de cette rencontre, contrairement à la signification qu'indiquerait le verbe *monstrare*, possible étymon du nom. À la différence du regard, qui suppose un contact sensoriel à distance, le toucher jouit du privilège d'une certaine intimité, ce qui pourrait suggérer une réconciliation avec l'altérité. Tout se passe comme si, dans la poésie de Guillevic, la représentation du monstre ne pouvait être que foncièrement disjointe : l'un des pôles se prévaut de ce qu'on lui attribue d'irreprésentable et de profondément menaçant, l'autre se crée sur une étrange familiarité, compassion ou tendresse.

Une dernière signification qui se dégage de la lecture sérielle des poèmes faisant référence aux monstres est le caractère latent de leur présence. Le temps des monstres n'est jamais le présent, mais c'est au futur qu'appartiennent leurs manifestations, ces dernières relevant de la prémonition :

Un soir
Où tout sera pourpre dans l'univers
Où les roches reprendront leur trajectoire de folles
Ils se réveilleront²⁵.

Dans un autre fragment, déjà cité, sont évoqués les monstres

Qui se font dans l'humide
Et qui voudront venir
Nous fermer les sentiers²⁶.

Quand le sujet ne donne pas voix au pressentiment du réveil des créatures qui hantent l'imagination ou de leur survenue, c'est la crainte de leur dissimulation derrière les choses perceptibles qui prend le relai :

Mais qu'est-ce
Qui n'est pas un monstre

De tout cela
Que je vois ou devine ?²⁷

Effectivement, le monstre, bien qu'on le « voie » rarement dans l'univers dépeint par Guillevic, il n'est jamais loin des choses. Ou, pour mieux dire, il est peut-être l'envers des choses, il les « habite ». Mais finir sur cette conclusion serait glisser vers la redite. Le monstre symbolise certes l'impossibilité angoissante pour le sujet d'accéder à la totale intelligibilité du monde. Toutefois n'a-t-il pas aussi un corps, n'agit-il pas d'une façon qui lui soit propre, son existence n'est-elle pas déterminée spatialement et temporellement ? Voilà autant de questions qui se posent dans l'esprit de celui qui veut comprendre la tématologie poétique de Guillevic.

Notes

¹ Telle est la conclusion, par exemple, de Jean-Pierre Richard : « La poésie est certes pour Guillevic une adhésion au monde (elle n'est même que cela). Mais cette adhésion, elle ne peut sans doute l'effectuer qu'à travers un recul, un retrait sur elle-même, que par la recherche, en elle, de quelque chose de "plus lointain", de "plus central" » (*Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 253).

² Guillevic, « Choses », dans *Terraqué suivi de Exécutoire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 17.

³ *Idem.*

⁴ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 225.

⁵ *Ibidem*, p. 226.

⁶ Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 10.

⁷ Sur la place du monstrueux dans la poésie de Guillevic on peut consulter l'étude de Brigitte Le Treut *L'Univers imaginaire de Guillevic* (Rennes, Éditions La Part commune, 2007) dont un sous-chapitre traite de quelques éléments associés à ce thème mythico-onirique : l'obscurité, le grouillement, l'animalité, l'étouffement. Mais les observations qui y sont formulées ne valent qu'en tant qu'indicateurs généraux de l'atmosphère angoissante qui domine les rêveries poétiques de Guillevic. Ce n'est pas le monstre comme figure individuelle et unitaire qui y est visé, mais la catégorie du monstrueux, c'est-à-dire toute représentation portant les marques du méconnaissable et de l'effrayant.

⁸ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 236.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Brigitte Le Treut *L'Univers imaginaire de Guillevic, op. cit.*, p. 103.

¹¹ J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 235.

¹² Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur un éventuel recyclage de l'imagerie populaire ou mythique, de même que sur l'intérêt que pourrait y trouver la psycho-critique, mais ces considérations ne sont pas indispensables du point de vue du travail de dépliement des couches propres à la représentation du monstre dans la poésie de Guillevic.

¹³ Guillevic, *Ville*, Paris, Gallimard, 1969, p. 66.

¹⁴ Guillevic, *Inclus*, Paris Gallimard, 1973, p. 45.

¹⁵ Guillevic, *Motifs*, Paris, Gallimard, 1987, p. 210.

¹⁶ « Élégies », dans *Exécutoire, op. cit.*, p. 148.

¹⁷ « Ensemble XXII », dans *Terraqué, op. cit.*, p. 109-110.

¹⁸ Dans *Carnac*, Paris, Gallimard, 1961, p. 30.

¹⁹ Guillevic, « Sauvage », dans *Creusement*, Paris, Gallimard, 1987, p. 187.

²⁰ *Terraqué, op. cit.*, p. 69.

²¹ Guillevic, *Autres*, Paris, Gallimard, 1980, p. 151.

²² Guillevic, *Ville, op. cit.*, p. 66.

²³ « Portraits », dans *Exécutoire, op. cit.*, p. 203.

²⁴ Guillevic, « Monstres », dans *Terraqué, op. cit.*, p. 34.

²⁵ *Idem.*

²⁶ « Élégies », dans *Exécutoire, op. cit.*, p. 147-148.

²⁷ Guillevic, *Motifs, op. cit.*, p. 209.

Bibliographie de Guillevic

Nous prions les lecteurs de nous signaler les erreurs et les omissions, toute référence à des publications pas incluses dans cette bibliographie. S.V.

ABDELAMIR, Chawki. « Le domaine de Guillevic. » *Guillevic: les chemins du poème*. SUD 17 (1987): 37-49.

ADELEN, Claude. « Tu n'en finiras donc jamais? Guillevic: 'Art poétique'. » *Action Poétique* 119 (1990) : 64-68.

ALBERTINI-GUILLEVIC, Lucie. « Et toute langue est étrangère.» *Lectures de Guillevic: approches critiques, sld.*. Sergio Villani et al., *op. cit.*, 1-7.

- « Préface à *Quotidiennes*.» Guillevic, *Quotidiennes*. Paris: Gallimard, 2002.
- « Ouverture. » *Guillevic, la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op. cit.*, 17-23.
- « Après le colloque de Carnac.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op. cit.*, 265.
- « Attendre-Inscrire l'épiphanie.» *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op. cit.*, 1-10.
- « Un maintenant du poëin.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 391-393.

ALLAIRE, Suzanne. « Présence du temps, présence au temps.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 221-227.

- « 'La quête acharnée du poème' entre creusement et rumination.» *Guillevic, la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op. cit.*, 33-45.
- *La parole de poésie: Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet*. Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2005.

- « En chemin vers le poème.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 141-151.
- « Dans la tension du questionnement, la poésie au présent. » *Guillevic Maintenant* , sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*,119-135.

ALLIX, Guy. « À l'entour de Guillevic. Guillevic à l'entour. » *Guillevic: les chemins du poème. SUD 17* (1987): 219-30.

AMPRIMOZ, Alexandre L. « Théorie des nombres, algèbre et analyse.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.* 133-146.

ARAGON, Louis. « Préface.» in Guillevic, *Trente et un sonnets*. Paris: Gallimard, 1954.

- « Discussion sur la poésie. Lettre à Guillevic. » *Europe 33* :111 (1955) : 64-65.

ARANJO, Daniel. « Guillevic Depuis 1967.» *Nouveaux courants poétiques en France et en Grèce: 1970-1990*, sld. d'Elizabeth Demiroghe, traduit par Christine Van Rogger Andreucci. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1995. 225-230.

- « Guillevic et Supervielle [Guillevic and Supervielle].» *Revue de Pau et du Béarn*. 26 (1999): 155-72.

ARENA, Sara. « Le matin. Naissance et connaissance.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 19-40.

- « De l'instant présent à la célébration de la présence : rôle de la description et illusion référentielle dans l'œuvre de Guillevic.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 285-298.
- *Guillevic. L'epopea del reale*, presentazione, rassegna antologica e traduzioni a cura di Sara Arena, in « Poesia », Crocetti Editore, XXIII, 252, settembre (2010) : 19-30.
- *L'improvvisa apparizione, il volo, la vita immaginata delle api in L'abeille di Guillevic*, in Calanchi, A. – Renzi, L. – Ritrovato, S. (a cura di), *Le api tra realtà*

scientifica e rappresentazione letteraria e artistica, Atti del convegno di studi (Urbino, 28 e 29 ottobre 2009), Monaco, Martin Meidenbauer (2011) : 43-53.

- *Représenter l'abstrait. Image du temps dans un poème d'Exécutoire*, « Nu(e) », 38, numéro spécial consacré à E.Guillevic, coordonné par Enza Palamara, Université de Nice (2007) : 115-133.
- *Sphère. Guillevic e la « struttura d'orizzonte »*, in « Quaderni di lingue e letterature » dell'Università degli Studi di Verona, 30 (2005) : 5-15.
- *La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic*. Verona : Edizioni Fiorini, 2011.

AURICOSTE, Marianne. *Guillevic, les noces du goéland, ou, L'épopée du quotidien*. Paris: L'Harmattan, 2007.

- *Guillevic. Les noces du goéland*, Paris : L'Harmattan, 2007.

AUZIAS, Jean-Marie. M. « Comme une pierre dans la main. » *Guillevic: Les chemins du poème. SUD 17* (1987): 288-97.

BACHAT, Charles. « Guillevic: une poésie de la quatrième dimension. » *2 Plus 2* (3, 1984) : 153-159.

- « Écriture et imaginaire dans la poésie de Guillevic : du poème-sphère au poète-menhir. » *Guillevic : Les chemins du poème. SUD 17* (1987): 231-44.

BAGLIN, M. « Quand Guillevic creuse le miel. » *La Dépêche du Midi*, 6 décembre 1987.

BANCQUART, Marie-Claire. « Ville. » *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert, 1983. 101-111.

BARBIER, René. « Guillevic, poète de la condition humaine. » *Iô 16.17* (11 année) : 3-12.

BENOIT, Monique. « Guillevic: une géométrie obsessionnelle. » *Études littéraires 5* (1972): 291-308.

BERTELÉ, René. « Guillevic. » *Panorama de la jeune poésie française*. Paris : Laffont, 1942 : 295-306.

BESNIER, Michel. « Entretien inédit avec Eugène Guillevic. » *Faites entrer l'infini*. 42 (2006): 3-5.

BISHOP, Michael L. « Eugène Guillevic. » *The Contemporary Poetry of France*. Eight Studies. Amsterdam: Rodopi, 1985. 20-34.

- « Guillevic : cela qui nous requiert. » *Guillevic: Les chemins du poème, SUD* 17 (1987): 184-92.
- “Guillevic: The Imperfection of Apotheosis. » *Nouvelle Europe* 35.36 (1981): 29-34.
- « La méta-physique dans le discours guillevicien. » *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al. ,*op.cit.*, 57-66.
- « Doute et consentement, inhérence et création de l’Ontos : Relier de Guillevic. » *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 137-150.
- « L’année poétique: de Guillevic, Deguy et Jaccottet à Tellermann, Etienne et Baude. » *The French Review* 68 (1994) : 98-111.
- « L’année poétique: de Dupin, Guillevic et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan. » *The French Review* 70 (1997) : 781-793.
- « L’année poétique: de Des Forets et Guillevic, Chedid et Tellermann, à Titus-Carmel et Cholodenko, Leblanc et Charron. » *The French Review* 77 (2003) : 50-69.

BISSONNETTE, Thierry. « La géométrie fractale des recueils morelliformes. » *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 157-167.

BOCHOLIER, G. « Guillevic, vivre le chant. » *Nouvelle Revue Française* 583 (2007) : 241-246.

BONHOMME, Béatrice. « Mémoire et porosité dans l'œuvre de Guillevic. » *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.* 161-173.

BOREL, Jacques. « Guillevic. » *Nouvelle revue française* 188 (1968): 99-110.

- « Préface. » *Terraqué suivi de Exécutoire*. Paris: Gallimard, 1968.

BOSQUET, Alain. « Guillevic ou la conscience de l'objet. » *Nouvelle revue française* 131 (1963): 876-82.

- « La poésie donne à deviner: Guillevic - Paul Chaulot - Jean-Guy Pilon. » *Revue de Paris* 9 (1963): 92-98.
- « Dieu, la ville, la foule: Jean Grosjean - Guillevic - Armand Lanoux. » *La Revue de Paris* 10 (1969) : 116-121.

BOUGAULT, Laurence. « À propos du rythme en poésie moderne. » *Revue romane* 34.2 (1999): 241-264.

- « Répétitions, rythmes lexicaux et poésie intramondaine du monde dans *De l'hiver de Guillevic*. » *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault. [Clamart]: Calliopées, 2009. 85-102.

BOURAOUI, Hédi. « Possibles futurs ou le constat poétique optimiste de Guillevic. » *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 149-153.

- « *Les Murs* : Dialogue Poésie/Lithographie—Guillevic et Dubuffet en Question. » *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 7-20.

BOURASSA, Lucie. « Délimiter le présent. » *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al. *Op. cit.*, 189-210.

BOWD, Gavin. « Guillevic's *Carnac*: from 'La révolution' to 'Le rivage'. » *Dalhousie French Studies* 22 (1992): 97-110.

- *Guillevic: sauvage de la modernité*. Glasgow: Univ. of Glasgow French & German Publications, 1992.

- «Guillevic and poésie nationale: The Final Crisis of French Zhadonovism.» *Forum for Modern Language Studies* XXIX.2 (1993): 111-124.
- «Poetry After God: The Reinvention of the Sacred in the Work of Eugène Guillevic and Kenneth White.» *Dalhousie French Studies* 39-40 (1997): 159-80.
- «‘Le temps s'étrangle. Mourons’: The Death of Guillevic.» *Dying Words: The Last Moments of Writers and Philosophers*. Martin Crowley ed. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. 138-148.
- « Une poésie des choses. *Terraqué* et *Le parti pris des choses*.» *Poétiques de l'objet: L'objet dans la poésie française du Moyen Age au XX^e siècle* . François Rouget sld. Paris: H. Champion, 2001. 357-372.
- « État des lieux de *Carnac*: Guillevic, Roche, Seghers.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 305-312.

BRINDEAU, Serge. « Guillevic: permanence et évolution de son rapport au monde.» *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 79-82.

BROPHY, Michael. « Silence et parole chez Eugène Guillevic: l'exemple de ‘La mer’ .» *Dalhousie French Studies* 17 (1989): 93-100.

- « Le fragment et le réseau, dossier Guillevic.» *Europe: Revue littéraire mensuelle* 734-735.68 (1990): 117-24.
- *Eugène Guillevic*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 1993.
- « Eugène Guillevic.» *Voies vers l'autre: Dupuis, Bonnefoy, Noël, Guillevic*. Atlanta: Rodopi, 1997. 148-181.
- « Le poème exponentiel.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 179-188.
- « Guillevic ou la parole en main.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 47-59.
- « Guillevic, à tout instant.» *Ritm.* 34 (2005): 115-24.

- « ‘Ce qui vous est commun’ : Guillevic au quotidien.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, Actes du Colloque international septembre 2007, University College Dublin. Bern: Peter Lang SA, 2009 : 107-116.
- « Des hasards assez tissés.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 129-138.
- « L’À-Venir Ressourcé.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier. Colloque de Cerisy 11-18 juillet 2009, Paris : Honoré Champion, 2011. 107-115.

BROUILLETTE, Marc André. « L'expérience de la verticalité.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 123-131.

BURON, Emmanuel. « Idéologie et travail de la forme dans les sonnets de Guillevic.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 217-245.

CARADEC, Gwenola. « La portée écologique du motif des nuages dans *Art Poétique* et *Etier*. » *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 21-28.

CARON, Francine. « 'Massacres' de Guillevic : lecture en sym/pathie, éclairage par ‘Les Charniers’, archéologie du poème.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 285-296.

CAWS, Mary Ann. « Guillevic : ‘C'est la voix du présent...’ » *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 191-200.

CHALARD, Raynald André. « Poéthique.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 29-44.

- « Guillevic et l'infini de la poésie.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 69-83.
- « L'autre et le néant (“Mais toi, néant, je te connais...”.)» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 173-184.

- « Foi et Poésie : Croire, Savoir, Espérer chez Guillevic. » *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 249-269.

CHANDLER, Robert. «Guillevic and Carnac.» *London Magazine*, 36.5-6 (1996) : 76-91.

CHAULOT, Paul. « Guillevic aux confins des hommes et des choses.» *Critique* 175 (1961): 1046-53.

- « Entretien avec Guillevic.» *La Sape*.13 (1980): 5-20.

CHEFDOR, Monique. « Le Cantique du Quantique.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 195-215.

CHEMALI, Christine. « *Paroi* ou la quatrième dimension.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 323-336.

CHOL, Isabelle. « Guillevic et ‘La question de la paroi’.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op. cit.* 103-127.

CLANCIER, Georges-Emmanuel. « *Sphère*.» *Mercure de France* 1203 (1964): 109-17.

- *Clancier – Guillevic – Tortel.* Colloques Poésie Cerisy. Marseille : Revue Sud, 1983.
- « Un incomparable exorcisme.» *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert, *op.cit.*, 58-60.
- « Les deux routes d'Eugène Guillevic.» *Dans l'aventure du langage.* Paris: Presses Univ. de France, 1987. 105-109.

CLOUTIER, Guy. « Bref d'évocation.» *Guillevic: les chemins du poème, SUD* 17 (1987): 21-6.

CORGER, J. -C. « Parler de Guillevic : *Trouées.* » *Guillevic: les chemins du poème, SUD* 17 (1987): 174-83.

CRAIPAIN-BALABANIAN, FRANCOISE Jacqueline. « La femme médiatrice.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 285-293.

CZYBA, Lucette. « Enfances. Pourquoi vivre en poésie.» *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert, *op.cit.*, 127-140.

DAIX, Pierre. *Guillevic*. Paris: Éditions Pierre Seghers, 1954.

DEBREUILLE, Jean-Yves. « L'être et le paraître: l'épisode des Sonnets. » *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert, *op.cit.* 67-86.

- « Petit guide pour une visite *Du Domaine*. » *Guillevic: les chemins du poème*, *SUD* 17 (1987): 143-53.
- « Par l'étrier de la parole. L'itinéraire poétique de Guillevic.» *Nouvelle revue française* 500 (1994): 97-113.
- « Poétique et politique chez Guillevic.» *Les Literatures Catalana i Francesa: Postguerra i Engament*. Eds. Ferran (ed and prologue) Carbo, et al. Barcelona, Spain: Abadia de Montserrat, 2000. 141-162.
- « Chanter le silence: la rétention dans la poésie de Guillevic.» *Art du peu*, traduit par Christine Dupouy. Paris: L'Harmattan, 2008. 149-60.
- « La mé-prise.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, *op.cit.*, 119-130.
- « Contre Héraclite. » *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 75-89.

DECAUNES, Luc. « Eugène Guillevic: un poète fourvoyé.» *Poésie au grand jour*. Seyssel: Champ Vallon, 1982. 61-67.

DEGOTT, Bertrand. « Guillevic-Follain: de la terre et du temps. » *Méthode* : 4 (2003) : 277-282.

- « Pour une poétique du sonnet.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 123-135.

- « Le vers entre maison et horizon.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 207-216.
- « Maintenant e(s)t tous les jours.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 309-325.

DEL RE, Ana Maria. « Le domaine de l'essentiel : interview.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 351-363.

DOBZYNSKI, Charles. « Des variables propriétés du quotidien.» *Europe* 660 (1984) : 191-198.

- « Recherches d'identité (Guillevic, Robert Sabatier, Lionel Ray).» *Europe*, 703-704 (1987) : 162-168.
- « Sans limite d'âge.» *Europe* 942 (2007) : 209-214.

DUBACQ, Jean. *Guillevic*. Paris: Éditions de la tête de feuilles, 1972.

- « Situer Guillevic.» *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert, *op.cit.* 11-16.

DURAZZO, François-Michel. « Guillevic et l'expérience de la limite.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 85-95.

ETIEMBLE, René. « Guillevic est-il un 'Haijin'?» *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert, *op.cit.*, 149-161.

- « Quelques mots sur le mythe européen du Haïki-Haïku (Bonnetoy, Guillevic).» *Représentations du Japon, prés. de Bernard Frank*. Paris: Presses Univ. de France, 1986. 49-56.

FAHRENBACH-WACHENDORFF, Monika. « Traduire Guillevic.» *Guillevic: les chemins du poème*, *SUD* 17 (1987): 30-6.

- « Zum Hundertsten Geburtstag Von Eugène Guillevic.» *Akzente: Zeitschrift für Literatur* 54.3 (2007): 285-7.

FAVEREAU, Francis. « Askennou-Encoches et sa 'Traduction en langue bretonne' par Pierre-Jakez Hélias' (1975).» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 239-250.

FAVRE, Yves-Alain. « Guillevic et l'énigme du domaine.» *Guillevic: les chemins du poème*, SUD 17 (1987): 154-65.

FETZER Glenn, W. «Traces d'Anaximandre.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 147-155.

- «Of Cosmos and the Unbounded.» *Palimpsests of the Real in Recent French Poetry*, Amsterdam: Rodopi, 2004. 55-72.
- «The Geometry Connection.» *Palimpsests of the Real in Recent French Poetry*, *op.cit.* 73-84.
- « Guillevic et le rythme du familier.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 59-73.
- « Stratégies adjectivales chez Guillevic.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op. cit.*, 185-193.
- « Rappporter le mot, saturer l'instant.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 273-283.

FOUCHÉ, Pierre-Gérard. « La lettre dans les livres de dialogue de Guillevic, un iconotexte au régime singulier.» *Textimage 3 A la lettre* (automne 2009) :

http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/fouche1.html

FOURNEL, Lucie. « La maturité de Guillevic, poète celte dans le recueil *Avec*.» *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 78 (1971): 572-86.

FOURNIER, Bernard. « *Terraqué* ou l'armoire inaugurale.» *Guillevic : les chemins du poème*, SUD 17 (1987): 75-85.

- « Guillevic: l'aventure de la forme.» *Le langage et l'homme: recherches pluridisciplinaires sur le langage* 25.1 (1990): 69-79.

- « Les salons de Guillevic: itinéraire d'une esthétique.» *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 111-4.
- « Esquisse d'un bilan critique de l'oeuvre de Guillevic.» *LittéRéalité* 49.1 (1997): 23-32.
- *Modernité de Guillevic*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2 vol., 1997.
- *Le cri du chat-huant: le lyrisme chez Guillevic: essai*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- « Les avant-textes de *Terraqué*: émergence d'un vers nouveau.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 305-313.
- « Guillevic, 'Natures épousées, choix de poèmes'.» *LittéRéalité*, 15 :1 (2003) : 121-125.
- « Guillevic et les références formelles.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 109-121.
- « Dictionnaire Guillevic.» *LittéRéalité* 19.1 (2007): 19-34.
- « Un poète du monde.» *Europe* 942 (2007): 226-33.
- « Le crépuscule des lieux.» *Guillevic : La poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 13-28.
- « Les arts poétiques chez Guillevic.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 31-45.
- « Déconstruction et Incertitude.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier. Colloque de Cerisy 11-18 juillet 2009, Paris : Honoré Champion, 2011. 217-233.
- « Guillevic et la Troisième Académie Mallarmé. » *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 29-36.

FOURNIER, Josiane. « Le projet de 'La nouvelle origine'. » *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 331-339.

FREMON, Jean. « Guillevic: un avenir à hauteur d'homme.» *Strophes* 4 (1964): 3-16.

GARNAUD, Delphine. « L'image poétique à l'épreuve du quotidien: l'exemple de 'Le soir' et de 'Le matin'. » *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 29-41.

- « L'instant qui dure.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 25-35.

GARNIER, Violette. « Lothar Voigtländer rencontre l'œuvre de Guillevic.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 153-162.

GAUBERT, Serge. « Guillevic et l'humour.» *Verticales* 15-16 (1973): 29-34.

- « Guillevic sculpteur du silence.» *Regards sur la littérature et la civilisation contemporaines*. Ed. Louis Roux Université de Saint-Étienne, 1974. 101-111.
- « L'écart et l'accord du *Requiem* au *Magnificat*.» *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1983.*op.cit.*, 19-33.
- « Écrits d'être, écrit d'exister: à propos de Follain et Guillevic.» *L'école de Rochefort. Particularisme et exemplarité d'un mouvement poétique (1941-1963)*. Colloque, 1983. 1984. 207-215.
- « À plus d'un titre.» *Guillevic: les chemins du poème. SUD* 17 (1987): 207-18.
- « Guillevic-1987 : Creusement et Motifs.» *Guillevic: les chemins du poème. SUD* 17 (1987): 197-206.
- « L'esprit de la lettre.» *Guillevic: les chemins du poème SUD* 17 (1987): 298-307.
- « Guillevic et l'école de Rochefort.» *Rochefort et ses marges*. Angers: PU d'Angers, 1991.
- « Guillevic: 'Savoir caresser le rien' .» *Sud* 110-111 (1995) : 83-86.
- « Préface.» *Guillevic, Art Poétique précédé de 'Paroi' et suivi de 'Le Chant'*. Coll. Poésie. Paris: Gallimard, 2001.

- « La parole en appel.» *Lectures de Guillevic: Approches Critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op. cit.*, 9-17.
- « Le chemin des proses, une impasse éclairante.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 153-162.
- « Au jour le jour : l'infime et l'infini». *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 167-174.

GAUCHERON, Jacques. « Guillevic: Gagner.» *La Pensée* 29 (1950) : 109-113.

- « Guillevic en 63.» *Europe* 415-416 (1963) : 263-272.
- « Guillevic.» *Europe* 513-514 (1972) : 216-218.
- « Guillevic et l'art de poésie.» *Europe* 68.734-735 (1990): 74-84.

GELAS, Bruno. « À propos de *Sphère*.» *Lire Guillevic*, ed. Serge Gaubert, *op.cit.*, 87-100.

- « Le 'Travail' de la concentration. Remarques sur un poème de *Terraqué*.» *Lire Guillevic*, *op.cit.*, 174-181.

GERLACH, Hannelore. « Die Analyse. 'L'Homme'—Meditationen Für Orchester Nach Eugene Guillevic Von Udo Zimmermann.» *Musik und Gesellschaft* 23.8 (1973): 455-60.

GLEIZE, Jean-Marie. « Guillevic, lettre, l'étang.» *Littérature* 35 (1979): 75-88.

- « La figuration non figurative: Guillevic.» *Poésie et figuration*. Paris: Éditions de Seuil, 1983. 221-223.

GOFFETTE, Guy. « Guilleviciennes. » *Nouvelle Revue Française* 432 (1989): 57-63.

GONTARD, Marc. « Sous la langue... Guillevic: une bretonnité en creux.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 115-128.

GORGER, Jean-Claude. « Parler de Guillevic: *Trouées*. » *Guillevic: les chemins du poème*, *SUD* 17 (1987) : 174-184.

GORILOVICS, Tivadar. « Les poètes hongrois de Guillevic.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 361-371.

- « D’hier à aujourd’hui : Guillevic vu de Hongrie.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 383-389.

GOURIO, Anne. « Pré-Histoires de pierres: 'Les Rocs' (Guillevic) et 'Le Galet' (Ponge).» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 91-105.

GRALL, M. L. « Une lecture du poème 'La Mer' de Guillevic.» *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne 6* (1985): 94-102.

GRIMAUD, Michel. « Guillevic, ou le sentiment d'être poète: sur *Paroi*.» *Teaching Language Through Literature 22.1* (1982): 10-7.

GROS, Léon-Gabriel. « Un exorciste: Guillevic.» *Poètes Contemporains*. Paris: Cahiers du sud, 1944. 281-292.

- « Le violon de Carnac.» *Cahiers du Sud 360* (1961) : 290-293.

GROUX, Pierre. « Amour et relation à autrui». *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 227-235.

GUEDJ, Colette. « Rites.» *Guillevic : les chemins du poème, SUD 17* (1987): 86-100.

GUÉNIN, P. « Entretien avec Eugène Guillevic.» *Digraphe 80/81* (1997): 156-9.

GUILLEVIC, Eugène, and Lucie ALBERTINI. *Avec Jean Follain*. [Suisse] PAP, 1993.

GUILLEVIC, Eugène, and Serge BRINDEAU. « Entretien (Roumanie, 2 Février 1968)». *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 389-393.

GUILLEVIC, Eugène, Jean-Louis GIOVANNONI, and Pierre VILAR. *L'expérience Guillevic: Recueil*. Deyrolle, Paris: Opales, 1994.

GUILLEVIC, Eugène, Lucie ALBERTINI, and Alain VIRCONDELET. *Vivre en poésie, ou, l'épopée du réel: entretien*. Le Temps des Cerises, 2007.

GUILLEVIC, Eugène. « Discussion sur la poésie. Épître (en vers). » *Europe* III (1955) : 50-57.

- « Expliquons-nous sur le sonnet.» *La Nouvelle Critique* 68 (1955) : 116-128.
- «Jean Follain et la pratique juridique.» *Cahiers du Sud* LVII .380 (1964) : 300-303.
- « Préface.» *Tarass Chetchenko*. Paris: Pierre Seghers, 1964. 19-28.
- « Le poète et le monde social.» *Europe* 443 (1966): 18-27.
- « Préface.» *Mes Poètes Hongrois*. Budapest: Editions Corvina, 1967. 15-26.
- « Je ne suis pas surréaliste.» *Cahiers de 20e siècle, Permanence du surréalisme* 4 (1975) : 29-30.
- « Commentaire? ['Du domaine'].» *Création* 10 (1976): 57-8.
- « Une conversation avec Guillevic. » *Bulletin [du] Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* 4 (oct.-nov., 1977) : 44-46.
- « Carnets 1923-1938.» *L'expérience Guillevic*, dir. Jean-Louis Giovannoni et Pierre Vilar. Paris: Ed. Deyrolle et Opales, 1994. 73-171.
- *Un brin d'herbe, après tout: entretiens avec Jean-Yves Erhel, 21 janvier-28 mars 1979*. Rennes : La Part Commune, 1998.

HAN, Françoise. « Éléments.» *Europe* 68.734-735 (1990) : 89-95.

HARVEY, Stella. « De Terraqué à L'innocent: le sacré ambigu.» *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 85-88.

- *Myth and the Sacred in the Poetry of Guillevic*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 1997.
- « 'Requis': la mise en scène du "Je".» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.* 337-344.

- « Traduire Guillevic en anglais: la traduction de *Carnac* par John Montague.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 231-238.
- « La parole éclatée dans les « dialogues » de autres.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 327-337.
- « Guillevic *Geometries* .» *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 37-42.

HAVIR, Jaroslav. «Re-discovering Guillevic's *Requiem*: death, sex and transcendence.» *Dalhousie French Studies* 80 (2007) : 101-110.

HENNEBERT, Jérôme. « Écrire la disponibilité: ellipse et indétermination dans *Étier*.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 217-230.

HERZFELD, Claude. « *Sphère* ou 'l'androgynat du mystère poétique' ». *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 297-304.

HIMY-PIERI, Laure. « Négation et 'Ouverture sur l'illimité' chez Guillevic.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 67-82.

HOCHMAN, Hugh Michael. «Guillevic and the life of the lyric.» *Dalhousie French Studies* 59 (2002): 95-107.

- « Parler le silence : le silence figuré.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 229-239.

HOEK, L. H. « Les figures de style de la poésie matérialiste d'Eugène Guillevic.» *Rapports - Het Franse Boek, 51e année* 4 (1981) :158-163.

HOUEBINE, Jean-Louis. « Le thème du 'temps' dans les derniers recueils de Guillevic.» *La Nouvelle Critique* 177 (1966) : 75-92.

IMALHAYENE, Amel. « Mohammed Dib et Guillevic: le mystère de la connivence.» *Expressions maghrebines: revue de la coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrebines* 4.2 (2005): 45-63.

JARNOUEN, Rozenn. « La volonté de maîtriser le réel ou l'étude des constructions 'en c'est' chez Guillevic.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 147-172.

JEAN, Raymond. « Probablement la ville.» *Nouvelle revue française* 293 (1977): 66-74.

- « Sur Guillevic.» *Pratique de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. 182-200.
- « Guillevic de A à Z.» *Guillevic: les chemins du poème*, *SUD* 17 (1987): 193-6.
- « Le 'Roe' selon Guillevic.» *Sud* 110-111 (1995) : 71-76.
- « Le présent et le souvenir.» *Europe* 942 (2007) : 215-219.

JUIN, Hubert. « Guillevic et la Ville.» *L'Usage de la critique*. Bruxelles : éd. André de Rache, 1971. 224-227.

- « Le mur et les paroles.» *Nouvelle revue française* 293 (1977): 82-5.

JULY, Joël. « Guillevic, peut-être.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op. cit.*, 195-214.

KATO, Yasué. « Guillevic et Bashô.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 99-108.

KELLY, Michael G. « Ambivalences du conscient poétique. Histoire et utopie dans Carnac. » *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 131-143.

- « Vers un maintenant de la réalité urbaine. Exploration de Ville.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 339-347.

KINGMA-EIJENDAAL A. W. G. « Décrire la chose vue, donner à voir: *Euclidiennes* de Guillevic.» *Description-Écriture-Peinture*. Ed. Yvonne Went-Daoust. Gronigen: Dept. of Fr., Univ. of Gronigen, 1987. 119-134.

KRYSINSKI, Wladimir. « Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne (Rimbaud, Verneveu, Guillevic).» *Revue d'esthétique* 3 :4 (1977) : 33-71.

LABEYRIE, I. « Un univers de la mouvance et de la stabilité : l'imaginaire marin et chthonien dans Carnac de Guillevic .» *Recherches sur l'imaginaire* 27.2 (1997): 634-56.

LABIDOIRE, Monique W. « Une poétique du creusement vers la source.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani, *op.cit.*, 19-28.

- « De *Requiem* à *Quotidiennes*.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 345-358.
- *S'aventurer avec Guillevic et neuf poètes contemporains*. Paris: Editinter, 2006.
- « De la nécessité de la pauvreté dans le domaine guillevicien.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 63-72.
- « Relier les royaumes du quotidien au poème.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 87-94.
- « Maintenant ou l'autre présent chez Guillevic.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.* 53-59.
- « *Relier* : Rôle titre de l'œuvre de Guillevic. » *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 43-50.

LARDOUX, Jacques. *Le sacré sans Dieu dans la poésie contemporaine: Auden, Guillevic, Benn, Bonnefoy, Paz...* Université de Caen. UER des lettres et sciences de l'homme, France (1983).

- « Autour d' *Humour-Terraqué* . » *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 133-135.
- *'Humour'- 'Terraqué'/entretiens-lectures*. PU de Vincennes, 1997.
- *Guillevic : la passion du monde*. Textes réunis par Jacques Lardoux; ouverture par Lucie Albertini-Guillevic. Actes du Colloque international de poésie les 24 et 25 mai 2002, Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2003.
- « Guillevic.» *Max Jacob et l'École de Rochefort*, sld. Jacques Lardoux. Angers: Presses de l'Univ. d'Angers, 2005. 89-98.
- « 'Le matin' (*Possibles Futurs*): symboles, rites, cosmogonies». *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 53-62.

- « Le mot 'instant' » . *Europe* 942 (2007) : 258-268.
- « *Poèmes de tous les jours* par Ooka Makoto et *Quotidiennes* de Guillevic.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 177-189.
- « À l'écoute d' 'enquêtes' » *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 299-308.
- « La Traduction de Patricia Terry de « La Mer » de Guillevic, extrait de *Motifs* (1987) » *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 51-62.

LAURENT-CATRICE, Nicole. « Les monstres, ma mère et la femme dans *Terraqué* » *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 279-284.

LE CAM, Claire. « Pour une esthétique du blanc. » *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 45-56.

LE DANTEC, Denise. *Guillevic et la Bretagne*. Moëlan-sur-Mer: Blanc Silex, 2000.

LE GUEN, J. « Eugène Guillevic, l'alchimiste... » *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 121-122.

LEJEUNE, Boris. *Du pays de la pierre* . Entretiens animés et prés. par Lucie Albertini. Paris: Différence, 2006.

LE MEN, Yvon. « Guillevic, l'homme-poète. » *Europe* 913 (2005): 27-35.

- « Guillevic, le bon petit diable. » *Europe* 942 (2007) : 269-271.

LE TREUT, Brigitte. *L'univers imaginaire de Guillevic*. Rennes: La Part Commune, 2007.

LECLAIR, Y. (1983). « De la 'Sphère' de Guillevic. » *Ecole des lettres* 74 :14 (1983) : 37-43.

- « De la 'Sphère' de Guillevic. » *Ecole des lettres*, 74 :15 (1983) : 43-52.

LEGRAND, Philippe. « Autre éventail de Monsieur Guillevic. » *Lire Guillevic*, sld. Serge Gaubert, *op.cit.*, 112-126.

LEUWERS, Daniel. « Guillevic en filigrane.» *Nouvelle revue française* 350 (1982): 72-8.

LEVY, Michèle. « Guillevic et l'esprit cistercien.» *Collectanea cisterciensia* 65.3 (2003): 222-32.

- « Guillevic et l'esprit cistercien.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 261-274.

LLOZE, Évelyne. « Entre cri et question, le domaine poétique de Guillevic.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 237-247.

- « Chemin d'un vis-à-vis: le 'Je' et le 'Tu' chez Guillevic.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 163-172.

LOCHMANN, Angelika. « Sculpteur du silence.» *Europe* 68 (1990) : 106-116.

LOPO, Maria. *Guillevic et sa Bretagne*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004.

- « L'arbre de vie.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 107-114.
- « L'éros, l'instant.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, 37-51.

MAGDELAINE, Jean-Yves. « Entre vide et plénitude.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 61-67.

MAITRE, Luce-Claude. « Guillevic-le-bref.» *Europe* 625 (1981): 117-22.

MANDEVILLE, Luce. « Guillevic-Mandeville, histoire d'une rencontre.» *LittéRéalité* 6.2 (1994): 193-5.

MANDRANT, Jacqueline. « Le chant d'une sphère ou la transmutation de la poésie populaire.» *Guillevic: les chemins du poème*, *SUD* 17 (1987): 101-107.

MARIÉ, Charles-Pierre. « 'Saillies', poème hommage et son commentaire.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 25-30.

MARTIN, Anne-Denes. « Guillevic, un poète à la recherche de l'unité.» *Itinéraire poétique en Bretagne. De Tristan Corbière à Xavier Grall.* Paris : Éditions L'Harmattan, 1995. 207-220.

MARTIN-SCHERRER, F. « Figurer, lecture d'*Euclidiennes*.» *Guillevic: les chemins du poème, SUD* 17 (1987): 118-32.

MAULPOIX, Jean-Michel. « Beauté et bonté du quotidien.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 77-86.

- «Simplicité d'Eugène Guillevic », *Pour un lyrisme critique*, Librairie José Corti (2009) : 181-182.

MESCHONNIC, Henri. « 'Avec' Guillevic.» *Europe* 662-663 (1984): 167-76.

- «Guillevic traducteur.» *Guillevic: les chemins du poème, SUD* 17 (1987): 41-51.
- « Guillevic, poète des monomots.» *La rime et la vie* . Verdier: Lagrasse, 1989, 146-151 ; Paris : Gallimard, 2006.
- « 'Se vivre Dieu'. Le sacré chez Guillevic.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 187-190.

MICHEL, E. « Un discours de Guillevic. » *Europe* LXXX, 876, avril (2002) : 287-292.

MICHEL, Pierre. « Guillevic, du règne au rien.» *Lire Guillevic*, sld. Serge Gaubert, *op.cit.*, 38-57.

MICHELUCCI, Pascal. « La vision métaphorique.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 67-81.

MINANO Martinez, Evelio. « Écriture aphoristique et enjeux poétiques: pour une lecture 'Du Domaine' d'Eugène Guillevic.» *Désirs d'aphorismes - études par Christian Moncelet.* Clairmont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des lettres et Sciences humaines de Clairmont-Ferrand, 1998. 311-320.

MITCHELL, A.-M. *Guillevic.* Marseille : Le Temps Parallèle Éditions. 1989.

MONTIER, Jean-Pierre, sld. *Mots et images de Guillevic*. Actes du Colloque international février 2007, Carnac. Rennes: Presses Universitaires de Rennes , 2007.

NICOL, Françoise. « Des livres illustrés de Guillevic : le partage de l'espace.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 163-180.

- « Le gris est une couleur.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 73-87.
- « Impacts ou la « réaction en chaîne.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 351-368.

NOEL, Bernard. « Le lieu de l'articulation.» *L'expérience Guillevic*, sld. Jean-Louis Giovannomi et Pierre Vilar. Paris: Deyrolles-Opales, 1994. 9-13.

OLSCAMP, Marcel. « Guillevic ou la folie lucide.» *Ecrits du Canada Français* 62 (1988): 95-104.

ONIMUS, Jean. « La géométrie poétique de Guillevic.» *Revue d'esthétique* 24 (1971): 247-56.

- «Le mur et la sphère chez Guillevic.» *Revue des Sciences Humaines* 3.148 (1972): 583-602.
- « Guillevic.» *Expérience de la poésie*. Desclée De Brouwer, 1973. 105-158.
- « Le poète et la ville: Guillevic.» *Littérature et société: recueil d'études en l'honneur de Bernard Guyon*. Eds. Jean Onimus and Andre-M Rousseau. Paris: De Brouwer, 1973. 371-385.

ORFILA, Thierry. « La tradition saturnienne.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 183-202.

- « Le désir quotidien de bénédiction dans l'œuvre de Guillevic.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 95-106.

OTTAVI, André. « La voix-silence.» *Guillevic: les chemins du poème*, SUD 17 (1987): 279-87.

PASCAL Rannou. *Guillevic: du mehnir au poème*. Morlaix : Skol-Vreizh. 1991.

PERRON, Paul. « Pour une sémiotique de l'espace.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 101-111.

PIERROT, Jean. *Guillevic ou la sérénité gagnée*. Seyssel: Champ Vallon, 1984.

- « Guillevic et l'univers naturel.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 203-225.

PLANTIER, René. « Inclus, exclus : un laconisme prolix.» *Guillevic: les chemins du poème*, SUD 17 (1987): 133-42.

POIRÉ, Hélène. « Eugène Guillevic/Fernand Léger : victoire sur le réel.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 341-350.

POPOVIC, Pierre. « Les morts et le pain : lecture sociocritique de *Terraqué*.» *Lectures de Guillevic*, sld. Sergio Villani et al., *op. cit.*, 315-330.

PRÉTA-DE-BEAUFORT, Aude. « Éthique et poésie: Guillevic.» *Vives Lettres* 12 (2002) : 153-168.

RANNOU, Pascal. « Eugène Guillevic, un poète... » *Le peuple breton* 292 (1988) : 19-21.

- *Guillevic. Du mehnir au poème*. Montroules/Morlaix : Skol Vreizh 21, 1991.
- « Guillevic, poète breton?» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 373-385.
- « Guillevic, sous-réaliste?» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 47-66.

RAY, L. (2001). « Du silence». *Collectanea Cisterciensia* 63.2 (2001): 183-190.

Raymond, Jean. *Choses Parlées: Entretiens*. Seyssel, Paris: Éditions Champ Vallon, 1982.

RE, Ana Maria Del. « Le domaine de l'essentiel.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., op. cit., 351-363.

RICHARD, Jean-Pierre. « Guillevic.» *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964. 183-206.

- « Un poète du dehors: Guillevic.» *Critique* 202 (1964): 195-219.

RIOU, Daniel. «De *Ville à Paroi*: la demeure poétique de Guillevic.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montie , op.cit., 247-264.

RISTORI, Antoine. « L'armoire, une histoire d'armoire.» *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 74-76.

ROLLAND, Pierre. « *Terraqué – Exécutoire*: la démarche poétique de Guillevic.» *Nouvelle critique, politique, marxisme, culture* 205 (1969): 38-40.

ROUSSELOT, Jean. *Panorama critique des nouveaux poètes français*. Paris: Pierre Seghers, 1952.

- « Parce qu'il se ressemble.» *Nouvelle revue française* 293 (1977): 50-2.
- « Guillevic le patron.» *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 77-78.

ROYERE, Anne-Christine. « Je ne dis pas l'espace, je fais qu'il parle.» *Guillevic et la langue*, sld Laurence Bougault, op.cit., 129-144.

ROY, Claude. « Guillevic. » *Descriptions critique*. Gallimard, 1949, 312-315.

SALLES, A. « Eugène Guillevic, une vie en poésie. » *Le Monde* 22-23 mars (1997) : 28.

SAMAIN, Bernard-Joseph. « Chanter le monde pour changer le monde? » *Présages, cahiers Jean-Marie Le Sidaner*, 12.13 (2001) : 30-37.

- « Le présent d'une connivence.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., op.cit., 259-271.
- « L'épopée du matin.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, op.cit., 41-51.

- «Tu attends l'effraction en toi/ de maintenant»: De l'anthropologie «monastique» de Guillevic.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 235-247.

SAUTIER, T. (1995). «Guillevic». *Critique* LI.574 (1995) : 202-217.

SCEPI, Henri. «D'un certain domaine.» *Guillevic: les chemins du poème*, *SUD* 17 (1987): 166-73.

SCOTTO, Fabio. «Lo spazio del vuoto in Guillevic. » Préface à Sara Arena, *La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic*, *op.cit.*, 7-15.

SCHWARTZ, Leonard. «Guillevic/Levertov: The Poetics of Matter.» *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 38.3 (1992): 290-8.

SMITH, Maureen. «Silence and the Sacred in the Poetry of Guillevic (1907-1997).» *Making Peace in our Time*. Eds. Joan F. Hallisey and Mary-Anne Vetterling. Weston, MA: Peace, with Regis College, vi, 2008. 201-211.

- «Traduire Guillevic : un défi quotidien.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 201-213.
- «De l'instant cézannien à l'instant guillevicien.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 369-381.

SOJCHER, Jacques. «Une physique de l'inspiration [Guillevic, Gaspar].» *La démarche poétique. Lieux et sens de la poésie contemporaine*. Paris : Union Générale d'Édit., 1976. 253-262.

SOMLYO, György. «Silence et parole de Guillevic.» *Nouvelle revue française* 293 (1977): 76-80.

STOUT, John C. «Reorienting Lyric: Philippe Jaccottet's and Guillevic's Transformations of Haiku Aesthetics in 'Airs' and *Du domaine*.» *Nottingham French Studies* 31.1 (1992): 76-85.

- « Objets et figures maternelles.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 273-284.
- « Mastering (Textual) Space : On *Euclidiennes*. » *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 63-66.

STUPKA, Vladimír. (1965). « En marge d'un entracte poétique de Guillevic.» *Rada Literárnevdná* D. 12 (1965): 107-122.

TABART, Claude André. « Dix poèmes brefs de Guillevic.» *École des lettres*, 77.5 (1985) : 31-36.

TENNE, Muriel. « Poésie et silence.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 241-257.

- « Une parole 'inapaisante'.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 249-259.
- « Qualifier le monde.» *Mots et images de Guillevic*, sld. Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 191-206.
- « Une géographie poétique du quotidien.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 43-58.
- « Le présent vivant. » *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 61-71.

TORTEL, Jean. « Discussion sur la poésie.» *Europe* 111 (1955): 58-62.

- *Guillevic*. Paris: Seghers, 1962.
- « Le second cycle de Guillevic.» *Critique* xxii.223 (1966) : 818-821.
- « A la première lecture.» *Nouvelle revue française* 293 (1977): 47-50.
- « Lecture première.» *Guillevic: les chemins du poème* SUD 17 (1987): 9-20.

TORTEL, Léon Gabriel. « Un exorciste: Guillevic.» *Poètes Contemporains*. Marseille: Sud Poésie, 1988, 298-312.

VAN SCHENDEL, Michel. « Consigne, concision, invention.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 169-178.

VIGNEAULT, Érik. « La traductique.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 83-99.

VILLANI, Sergio. « Guillevic, adjectivement.» *Les saisons du poème* 23/24 (1996) : 95-98.

- « Hommage à Guillevic.» *LittéRealité* 49.1 (1997): 9-15.
- *Lectures de Guillevic: approches critiques*. Textes réunis par Sergio Villani, Paul Perron et Pascal Michelucci. Toronto/Ottawa : Legas, 2002.
- « Élégie et romantisme : 'Élégie de la forêt Sainte-Croix'.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, *op.cit.*, 295-304.
- « Autour de *Ville*: poésie urbaine, poésie cosmopolite.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 313-321.
- « Centenaire Guillevic (1907-2007): défaire les mythes.» *LittéRéalité* 19.1 (2007): 5-6.
- « Les Aubades de Guillevic: esthétique et éthique.» *LittéRéalité* 19.1 (2007): 9-17.
- « Les sonnets de Guillevic.» *Europe* 942 (2007) : 234-239.
- « 'Les Camps' : poétique et éthique du quotidien.» *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, sld. Michael Brophy, *op.cit.*, 215-224.
- « Guillevic : L'audace au maintenant.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 151-159.
- « Guillevic and the Journal *La Grive*. » *Notes Guillevic Notes I* (Fall/Automne 2011) : 67-78.

VIRIAT, Francesco. « Art Poétique de Guillevic : un souffle qui essaie de durer.» *Guillevic : la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, *op.cit.*, 137-152.

VRAY, Jean-Bernard. « Écrire dans l'espace des fruits.» *Guillevic: les chemins du poème*, *SUD* 17 (1987): 245-78.

WASSELIN, Lucien. "Pour une nouvelle lecture des 'Trente et un sonnets' de Guillevic: ou Le fantôme de l'Alexandrin.» *Faites entrer l'infini* 42 (2006): 6-9.

Wauthier, Jean-Luc. « Guillevic. » *Le journal des poètes*, Entretien, Maison Internationale de la Poésie, Numéro 5 (1994): 4-5.

WINSPUR, Steven. (1989). «The problem of remains (Barthes, Guillevic).» *SubStance* XVIII. 3(1989) : 43-59.

- « Se trouver dans la nature à la manière de Guillevic.» *Mélange de littérature française offerte à Raymond C. et Virginie La Charité* Paris: Éditions Klincksieck, 2000. 327-338.
- « S'adresser aux lieux : *Maintenant*.» *Lectures de Guillevic: approches critiques*, sld. Sergio Villani et al., *op.cit.*, 113-122.
- «Transposing a Meadow's Silence (Ponge and Guillevic).» *French Forum* 29.2 (2004): 55-68.
- *La poésie du lieu: Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- « Des verbes transitifs en transition dans *Étier*.» *Guillevic et la langue*, sld. Laurence Bougault, *op.cit.*, 173-183.
- « Traduire les temps d'une vie : *Art poétique*.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, *op. cit.*, 91-106.

WUILLEME, Tanguy. « À travers Guillevic : joie et accomplissement du possible.» *Guillevic Maintenant*, sld. Michael Brophy et Bernard Fournier, 175-192.

Auteurs

Monique W. Labidoire, poète et critique de poésie contemporaine, a publié beaucoup d'études sur l'œuvre de Guillevic. Elle anime souvent des espaces de rencontres poétiques. Dernières publications : *Requiem pour les mots* (Edinter 2009, Prix Aliénor) et *Mémoire d'absence* (Edinter 2010).

Jacques Lardoux est professeur à l'Université d'Angers. Il est l'auteur de nombreuses études sur Guillevic et sur la poésie contemporaine. Il a organisé un colloque international sur Guillevic à Angers en mai 2002 : *Guillevic : la passion du monde*. Textes réunis par Jacques Lardoux. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2003.

Jean-Claude Masson est traducteur et préfacier de nombreux ouvrages de littérature espagnole, hispano-américaine et portugaise. Il est l'éditeur des *Œuvres poétiques* d'Octavio Paz dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il est aussi poète et se consacre à l'écriture poétique et critique. Choix de publications, poésie : *Les Saisons brûlées, Tombeaux pour un siècle*, Paris, Garamond, 1999. *L'Ancre des songes*, Opus incertum, 1979-1999, Paris, Garamond, 2007. *Livre d'heures du bois d'automne*, Paris, Garamond, 2011.

Rolland D. Mpamé est ancien élève de l'École normale supérieure de l'Université de Yaoundé I, professeur de français et poète. Il achève actuellement une thèse de Doctorat de langue et littérature françaises à l'Université Paris-Ouest, Nanterre-La Défense, sous la direction de Jean-Michel Maulpoix. Ses recherches qui explorent les liens entre la poésie et la rhétorique couvrent les domaines de la rhétorique, de la linguistique de l'énonciation, de la pragmatique et de l'analyse du discours. Elles se concentrent aussi sur la littérature française et francophone des XXe et XXIe siècles. Il a publié sur la poésie francophone dans la revue *LittéRéalité* de l'Université York à Toronto, et dans *Éthiopiennes*, revue de littérature et de philosophie du campus numérique de Dakar, au Sénégal.

Aaron Prevots, professeur associé à l'Université Southwestern (Texas, États-Unis), s'intéresse à la poésie moderne et contemporaine. Il a publié plusieurs études sur la poésie et la musique. Parmi ses livres figurent des traductions de Jacques Réda (*Return to Calm, Europes, Thirteen Songs of Dark Love*) et de Bernard Vargaftig (*As Breathing*), chez Host Publications et aux Editions VVV Editions.

Julian Toma est professeur adjoint au Département de Français de l'Université McMaster. Il est l'auteur de *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être* (Honoré Champion, 2012).