

## Simplicité d'Eugène Guillevic

*Jean-Michel Maulpoix*

« *Il faut faire de la beauté* »

Eugène Guillevic

Les premiers vers de *Terraqué* ont fait date. On les cite volontiers comme exemplaires de l'œuvre de Guillevic qu'ils ouvrent avec une autorité poétique certaine, en affirmant le parti-pris de simplicité de leur auteur. D'emblée, l'attention du lecteur est fixée sur un objet fermé, à la fois familier et lourd de mystère, et qui impose un inquiétant dénuement :

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

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

*Beaucoup de morts.  
Beaucoup de pain.*

Au commencement, il y a donc une armoire. Non pas un menhir de granit, mais cette autre sorte d'objet levé, lui aussi obtus et

taciturne, qui contient et rapproche jusqu'à les confondre le vivre et le mourir... Au commencement est une armoire, comme chez Rimbaud, dont le premier poème « Les étrennes des orphelins » évoquait déjà les mystérieux « flancs de bois » d'une grande armoire « sans clef » dont restait obstinément fermée « la porte brune et noire ».

Fascinant contenant que celui-là ! Et dont le contenu ne peut être qu'hypothétique, aussi radical que mystérieux, puisqu'il concerne la vie humaine tant dans son quotidien que dans son inconnu, tels ces « morts » et ce « pain » auxquels songe Guillevic. Autant dire que l'armoire de chêne contient prosaïquement – familialement, ou familièrement, pourrait-on dire – la vie et la mort, la subsistance et la fin des êtres, leur destinée... Elle est une réserve d'énigmes. Est-ce menace ou promesse ? On la sent bienveillante autant qu'inquiétante, et l'on ne sait au juste de quels sentiments l'on pourrait doter cet objet inanimé, ni si cette tentation aurait ou non un sens...

L'armoire est mémoire, ou mémorial, puisqu'elle conserve toute l'histoire passée d'une famille humaine. Mais elle est tout autant une présence d'une disponibilité et d'une utilité immédiates, puisqu'on y met à l'abri le pain des jours. Elle assure donc le lien entre ce qui fut et ce qui advient, entre le perdu et le nouveau, comme entre le proche et le très lointain, le simple et le mystérieux... C'est un objet tutélaire, magique, anthropomorphe, une espèce de menhir en bois : un monument de la vie banale. La poésie de Guillevic va en entrouvrir les portes, mais en veillant à ne pas trahir son caractère taciturne, sa qualité de chose...

D'ailleurs cette armoire n'est pas ici considérée, comme chez Rimbaud, par le regard rêveur et triste d'un enfant : elle existe seule, sans personne à ses côtés, et l'unique présence humaine qui s'y attache directement est en vérité une absence : la quantité de morts qu'elle pourrait contenir.

Mieux : c'est elle qui nous accueille au seuil de l'œuvre de Guillevic<sup>1</sup> comme si elle y montait la garde, vigilante et droite à la façon d'une sentinelle, à qui il incomberait de veiller sur l'humanité et sa très longue histoire. Elle est, par excellence, l'objet humain :

cette chose inanimée et polyvalente dans laquelle il semble que s'est réfugié l'humain, tel un réceptacle, un berceau ou un sépulcre.

\*\*\*\*

Que fait donc le poème ? Il dit simplement cette armoire et son poids d'énigme. Il la présente sobrement. À sa façon, lui aussi se tient debout, sur la page. Et comme elle il se montre taciturne et mystérieux, comme s'il prenait modèle sur la façon d'être de la chose, et semblait même lui obéir. Comme l'écrit Jean-Marie Gleize, : « écrire est ce geste paradoxal qui permet à la fois d'ouvrir, d'interroger, de mettre dehors, et de maintenir fermé, c'est-à-dire, intransitivement, de maintenir, entasser, condenser, dans le rectangle vertical du poème. Dans la pierre levée du poème. Dans l'arbre du poème. Armoire sur la page, le poème. »<sup>2</sup>

Le but du poème n'est pourtant pas de simplement marquer l'énigmatique « retrait » de l'objet, comme y insiste de son côté Jean-Pierre Richard au début de l'essai qu'il a consacré à Guillevic dans l'une de ses *Onze études sur la poésie moderne*.<sup>3</sup> Le poème suggère et accentue plutôt le lien entre la chose inanimée et l'existence des hommes; il en fait un truchement, capable de rendre sensible par son silence même la quantité d'inconnu dont est affectée la condition humaine. En vérité, Guillevic pratique un discours indirect où l'effacement du sujet lyrique permet de faire remonter à la surface de la chose – et de la langue – l'énigmatique et vertigineuse profondeur de la vie qui l'effraie

Pourquoi, en effet, un tel détour, un tel recours aux « Choses », sinon parce que la vie même est une inconnue, et que sa profondeur est source d'angoisse. Jusque dans l'étreinte amoureuse, la mort guette. Et le temps qui dévore tout réduit tout au silence. Comme le rappelle Michael Brophy, chez Guillevic, tout près de la chair du vivant, il y a le squelette<sup>4</sup>, le cadavre, le macabre, « l'horreur de l'humus et de la déperdition<sup>5</sup> ». « Les charniers » de la seconde guerre mondiale ne sont pas très loin de l'armoire natale d'où tombaient les morts<sup>6</sup>.

L'angoisse de l'informe menace d'aphasie l'expression lyrique et impose la nécessité d'un nouvel art de relier. Contre la décomposition, il faut que l'écriture compose. Puisque la beauté manque : il faut la faire ! La langue travaillée du poème est un lieu de résistance : « Les mots, les mots / Ne se laissent pas faire/ Comme des catafalques » affirme l'un des nombreux « arts poétiques » de Guillevic, celui qui clôt *Terraqué*. Loin de se coucher ou s'épancher sur le papier, le poème s'élève, s'érige en une mince, étroite, mais solide colonne verbale. Il se met debout sur la page, car son propos est de nous aider à « prendre pied<sup>7</sup> » en ce monde. Contre l'indifférence de l'informe se dresse l'entreprise poétique qui apporte mesure, relation et dialogue.

Les titres des volumes de poèmes l'indiquent assez clairement : c'est à un travail d'arpentage, de cadastre, voire à des espèces de travaux publics – aménagement d'un territoire commun – que s'attache la poésie en traçant des domaines, en creusant des étiers, voire en levant comme des menhirs ses propres pierres verbales. De sorte que le poème devient le « lieu géométrique / De la cohésion// Entre le nous/ Et le magma<sup>8</sup> ».

\*\*\*

Pour Guillevic, comme pour nombre de poètes de notre époque – c'est d'ailleurs, à maints égards, un *trait d'époque* – l'affirmation de la beauté du monde, les retrouvailles possibles avec elle, le maintien de sa célébration, ne saurait aller dans l'œuvre sans un parti-pris du simple, un art du peu, une valorisation de l'infime. 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.

Guillevic n'a que fugitivement cédé à l'éloquence dans quelques « Sonnets » 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.

Même si elle avoue être conduite par « ce besoin d'infini / Qui fait bouger la mer<sup>9</sup> », elle ne cherche pas à s'en aller mais à demeurer. Le poète « ne pense pas au port / Pour le voyage, le départ, La grande mer.// Il rêve au port / Pour bien sentir la terre, / Pour s'accrocher à elle<sup>10</sup>. » Il ne désire pas l'utopie comme un ailleurs imaginaire plus beau, mais la reconnaît comme une espèce de moteur ou de principe dont il souhaite connaître la direction. Elle est, sous sa plume, comme le reste, objet d'étude et de savoir. Guillevic, on le sait, se défie des ivresses, à commencer par celle de la musique qui « entraîne » :

*La musique entraîne.  
Toi, tu ne veux pas être entraîné.  
Pas maintenant.  
Il faut rester ici  
A regarder autour de toi.*<sup>11</sup>

Il est sûr que pour ce poète, à l'inverse de Saint-John Perse par exemple, les grandes orchestrations lyriques n'ouvrent aucun accès véritable au réel, mais font seulement grincer les portes du songe. On n'accèdera à la beauté du monde qu'en se délivrant des images : « je procède par comparaison, non par métaphore » affirme Guillevic. La vraie beauté sensible est du côté des évidences immédiates, si ce n'est dans le minuscule et l'infime. Lorsque le poète a recours aux images de l'envol, c'est pour les récuser :

*Mon poème n'est pas  
Chose qui s'envole  
Et fend l'air.  
Il ne revient pas de la nue.  
  
C'est tout juste si parfois*

*Il plane un court moment  
Avant d'aller rejoindre  
La profondeur terrestre.*<sup>12</sup>

De même qu'au céleste Guillevic substitue le terrestre, il préfère l'escalade lente du végétal contre la paroi au décollage rapide de l'oiseau. Il lui faut demeurer lié à ce mur et à ce sol, éprouver physiquement la résistance de cette réalité rugueuse à laquelle Rimbaud peu avant de se taire avait rendu la poésie.

\*\*\*\*

Soucieux d'*abrég*er le lyrisme, Guillevic ne se contente pas d'écourter le vers, non plus que d'appauvrir ou d'assécher délibérément le poétique en lui imposant un nouvel étiage. Il fait également du poème un lieu où les questions prospèrent. Désireux de connaître le possible au lieu de fuir vers l'impossible, soit il donne à entendre une interlocution fictive qui interpelle les choses, soit une espèce de monologue réflexif qui examine, qui interroge, qui fait le point, qui tire le possible au clair... Le poème qui résonne alors comme le lieu d'une série de prudentes mises en garde, semble avoir pour objet d'imposer à l'imaginaire et au désir une série de rectificatifs au lieu de se plier à leur loi<sup>13</sup>.

Sans cesse Guillevic revient avec insistance sur les excès, les leurre, les tentations auxquels expose le poétisme, pour les remettre en cause, comme dans les derniers poèmes d'*Art poétique* : « Tu ne seras pas la rose / Elle ne sera pas toi <sup>14</sup> ». Prenant en compte les bornes, les limites, il se retourne contre le lyrisme en tant que celui-ci est par nature enclin au débordement, à l'excès, comme à engager une espèce de procès dans lequel s'affirme la prétention du sujet à l'idéal. Or il s'agit ici tout au contraire « d'effectuer le tri / entre les choses <sup>15</sup> » qui nous entourent.

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 de peu, un peu de poésie.

L'écriture, travail manuel parmi d'autres, se satisfait d'un mouvement restreint et répétitif. Elle travaille à l'étroit. Elle chante moins qu'elle ne compte ou ne décompte. Elle fouille dans l'obscurité pour tenter de cerner le mystère et de délivrer ce qui peut l'être de son emprise.

Le poème est ici un modeste travail *au bic* – je me souviens du bouquet de *bics* jaunes dans un pot sur le bureau du poète à Paris –, plus ou moins à la chaîne, en tout cas par séries, soutenu par une espèce de patron – à géométrie variable, pour reprendre un lexique cher à l'auteur d'*Euclidiennes* – ou de modèle rhétorique variant les points d'entrée et d'application pour faire tant bien que mal le tour de la question... C'est alors par son insistance, son opiniâtreté que se caractérise cette poétique des Travaux et des Jours aussi bien que des lieux communs.<sup>16</sup>

La parole du poète se refuse à prêcher comme à raconter. Économe de ses mots, elle s'approche le plus près possible du silence des choses qui est devenu un élément à part entière de sa propre « religion » – autant dire une donnée inhérente à son art propre de relier. Elle n'entend pas lui superposer un bavardage humain non plus qu'un discours qui « fait du bruit », couvre ce silence, et par lequel le sujet tend à restaurer plus ou moins frauduleusement sa puissance et son autorité. Le poète l'avoue lui-même : « Il se prend donc / Pour le greffier de l'univers<sup>17</sup> ». C'est dire qu'il apporte ainsi son concours à une œuvre de justice ayant pour but de rendre voix au monde muet, en prenant scrupuleusement en notes ses récriminations. Le greffier, dans un tribunal, c'est celui que l'on n'entend jamais...

\*\*\*\*

Portrait du poète en greffier du monde muet... Par là commence, me semble-t-il, la substitution d'une poétique de la bonté à une apologie de la beauté, fût-elle celle du quotidien. Contre le temps qui

détruit, contre l'informe qui menace, ce n'est en effet pas la beauté esthétique d'une forme ou d'un style que la poésie de Guillevic propose, mais ce qu'il appelle *la bonté*. S'éloignant catégoriquement du schéma baudelairien dans lequel une économie de la haine et de la décomposition prospère à l'intérieur du cercle protecteur des formes belles, il cite Apollinaire : « Nous voulons explorer la bonté, contrée énorme où tout se tait ».

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<sup>18</sup> » :

*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.*

Cette extension généralisée du partage, voire cette substitution du poétique au fiduciaire, tel est le principe qui régit l'économie de la bonté. Aucun sujet, aucun objet n'est loué pour son caractère exceptionnel, mais pour la qualité du lien qui se tisse avec lui. Qu'il soit ludique ou grave, c'est par le rapport établi que transite

l'émotion. Et c'est par lui qu'une communauté se fonde. Les objets ne portent-ils comme les êtres, la marque du temps vécu ? Ne sont-ils des compagnons, des témoins oubliés, des serviteurs négligés ? Leur rendre voix n'est que justice :

*Dans l'œil du cheval  
J'ai lu un fond de bonté,*

*Celui dans lequel  
Nous voulons vivre*<sup>19</sup>

Guillevic ne manque pas de trouver des modèles parmi les éléments et les créatures du monde proche : le ruisseau qui coule lentement, les nuages qui vont où le vent les pousse, le lierre qui aime grimper, le pigeon silencieux qui attend « que monte en lui le roucoulement », le pissenlit au fond du jardin, le coucou qui fait signe dans le poème, l'escargot après la pluie... Tout est à même de s'intégrer au domaine du poème et de participer à la constitution d'un nouveau « logarithme de l'espace ».

\*\*\*\*

Le travail du poète est moral quand il se porte ainsi au plus près du quotidien pour engager un dialogue fraternel avec le monde muet des choses. Mais il est également politique, puisqu'il a en vue une autre distribution des rapports entre les êtres.

Si la bonté consiste à vouloir et à rechercher le bien de l'autre, elle conduit donc à détourner son attention de soi. Le sujet séparé qui se tait pour prêter sa voix aux choses du monde se réinsère dans une chaîne et décolle le masque de poix qui empêche son visage. Son identité est comme rassurée, pacifiée, confirmée voire *accrue* de la restriction qu'elle s'inflige.

Sans cesse revient avec insistance sous la plume de Guillevic le refus ou le rejet du « je » auquel se substitue le « bourgeonnement du tout », comme le disent par exemple ces vers de *Maintenant* :

*Je –  
Qui a dit : je ?*

*Je ne suis  
Ni je, ni l'autre,*

*Mais à la fois  
Je et l'autre*

*Et quelque chose de plus :  
Le bourgeonnement du tout.<sup>20</sup>*

Cette identité tire une espèce de bénéfice du congé donné à la métaphore. Elle gagne en vérité ce qu'elle perd en originalité. Elle cesse même d'être chimérique : loin de pratiquer les coups d'éclats à la façon surréaliste, elle veille sur les écarts, les distances, l'espace de l'entre-deux, la différenciation du propre et du semblable.

Ce jeu entre *idem* et *ipse* se poursuit jusque dans l'intime qui se trouve pris dans une curieuse relation faite à la fois d'intégration et d'exclusion et qui se perçoit comme partie intégrante de la nature par l'ignorance même de son propre pourquoi. C'est par le silence qu'ils ont en partage que les choses et le moi sont proches. Et c'est à l'apprentissage de cette proximité que travaille l'écriture de Guillevic.

Michaux avait ses propriétés, Guillevic a son domaine : un pays psychique autant qu'un terrain d'exercice. Encore celui-ci est-il infiniment moins privé que celui de l'auteur de *La nuit remue*. Il ne se perçoit même pas comme son « propriétaire<sup>21</sup> », tout au plus comme son régisseur, c'est-à-dire un employé responsable d'une organisation matérielle. Plus proche de Tortel le jardinier que de Michaux l'aventurier. Même s'il a aussi en commun avec ce dernier le souci d'approcher le « problème d'être ».

Comme celle de Michaux également, la trajectoire poétique de Guillevic conduit d'une parole sombre et violente, où la peur du réel et l'affrontement dominant, à des points d'équilibre, des accords et

des réconciliations. Celui qui écrivait *contre* écrit de plus en plus *avec*<sup>22</sup>.

Mais pour que le chemin conduise de la paroi à la sphère et de l'exclusion à l'inclusion, il aura fallu que se pacifie l'angoisse. C'est précisément cela qu'autorise la place faite à l'autre par l'économie de la bonté. Curieusement, la poésie qui prend sa source dans les désordres et les insatisfactions du sujet n'aspire à rien d'autre qu'à faire taire la voix du moi pour donner à entendre celle de l'autre. Pour Guillevic, comme pour nombre de poètes modernes, il faut remonter le cours du lyrisme, prendre la poésie à rebours pour que l'aventure d'écrire garde un sens.

## NOTES

<sup>1</sup> Guillevic rappelle volontiers combien *Terraqué* est le « fondement » de son œuvre. *Vivre en poésie*, Stock, 1980, p.146.

<sup>2</sup> Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Seuil, 1983, p.201.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p.183.

<sup>4</sup> Michael Brophy, *Voies vers l'autre*, Rodopi, Amsterdam, 1997, p.148.

<sup>5</sup> *Terraqué*, suivi de *Exécutoire*, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, p. 96.

<sup>6</sup> C'est d'ailleurs par ce poème, « Les charniers », dernier texte d'*Exécutoire*, que se clôt le volume de la collection Poésie/Gallimard qui réunit *Terraqué* et *Exécutoire*, *ibid.*, p.241.

<sup>7</sup> *Terraqué*, *ibid.*, p.140.

<sup>8</sup> *Trouées*, Gallimard, 1981, p. 118.

<sup>9</sup> *Art poétique*, Gallimard, 1989, p. 32.

<sup>10</sup> *Autres*, Gallimard, 1980, p.137.

<sup>11</sup> *Art poétique*, *op. cit.*, p.167.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>13</sup> « Les mots/ c'est pour savoir », écrit catégoriquement Guillevic dans *Exécutoire*.

<sup>14</sup> *Art poétique*, *op.cit.* p.179.

<sup>15</sup> *Relier*, Gallimard, 2007, p.229.

<sup>16</sup> *Lieux communs* est le titre de la plaquette d'inédits publiée en 2006 par Michael Brophy dans la maison d'édition d'Halifax, VVV que dirige Michael Bishop.

<sup>17</sup> Guillevic, *Relier*, *op cit.*, 337.

<sup>18</sup> *Autres*, *op cit.*, p.14.

<sup>19</sup> *Possibles futurs*, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p.46.

<sup>20</sup> *Maintenant*, Gallimard, 1993, p.80.

<sup>21</sup> *Possibles futurs*, *op. cit.*, p. 49

<sup>22</sup> *Avec* est le titre d'un livre publié par Guillevic chez Gallimard en 1966.