

Poétique de la mesure et génération du sens chez Guillevic

Jean-Marcel Essiène

Lire Guillevic renvoie à dialoguer avec une poétique de la mesure, une esthétique de l'écriture qui engage l'Homme. La logique de la métrique structurelle rime étroitement avec les problématiques du temps et de l'amour. Cette osmose fait émerger la puissance d'un style dont les éléments caractérisant s'observent dans l'évocation du minéral, du floral, de la faune, de l'hydraulique et des différents états de la matière. C'est une poésie dont les fondements s'enracinent dans l'évidence ontologique d'un monde sensible. Les vers se convoquent dans une symétrie de la concision, de la clarté, de la liberté et de la profondeur du sens. Cette architecture particulière nous interpelle à en faire un objet stylistique –au sens de Peter France– dont l'analyse des mécanismes passe par la description afin d'établir le lien entre la structure et la thématique à l'œuvre dans sa conception. Le but serait de mettre en exergue le rapport entre écriture et génération du sens au mieux entre poétique et significativité. Fort de cette préoccupation, nous avons formulé notre analyse sous le thème : poétique de la mesure et génération du sens chez Guillevic. L'objectif d'une telle analyse est d'interroger le rythme à travers la structure des vers, les modalités esthétiques des poèmes, la logique d'agencement des strophes et les invariants structurels qui définissent le substrat d'une telle poésie. Une telle quête ne nécessite-t-elle pas de questionner les invariants rythmiques dans la poésie de Guillevic ? Et même, n'oriente-t-elle pas l'analyste vers la compréhension des mécanismes de la génération du sens aussi bien pour le pôle de l'encodage que du décodage ? Pour y parvenir, nous interrogerons en premier ressort

la poétique de la mesure inscrite dans l'architecture du vers guillevicien puis le reflet de l'esthétique de la temporalité et de l'amour sur la significativité du texte.

I- POUR UNE POETIQUE DE LA MESURE

L'association des styles simple et tempéré – survivance de la classification propre à la rhétorique ancienne– dans la poésie guillevicien puise son écho et son aura dans l'agencement syntaxique des vers de ses compositions bâtis sur une logique de la mesure : expressivité des vers, rythme sautillant, séquence cadencée, allongement syllabique. L'armature de la strophe aussi bien que celle de la totalité du poème prend en charge la syntaxe et génère un code subordonné. A en croire H. Friedrich la langue poétique est mathématisable car elle répond aux formules théoriques dont elle dépend nonobstant, elle ne nie pas l'*ingenium* de l'auteur qui en fait une expression de son individualité. Cet accent formel rend compte d'une logique de vers mêlés qui convoque à la fois la concision et l'élégance du style chez Guillevic. L'épanchement du poète pour un tel effet classique bien que harmonisé avec la thématique de l'amour et du temps se révèle être une source d'inspiration primordiale. Ce recoupement esthétique rejoint la perception que J. Demers a de la poétique en qualité de théorie générale de la poésie et conception individuelle du poète dans sa pratique.

Le mètre en poésie renvoie à une unité de mesure à même de justifier les choix d'écriture. C'est d'ailleurs le postulat que développent Milner et Regnault à propos de la conception numériste du rythme. A cet égard, le texte poétique peut-être segmenté en mesures rythmiques délimitées par des accents d'intensités et définis par le nombre de syllabes. Partant, la mesure peut être primitive, en jonction entre l'être et l'objet ou cosmique en inter-relation synesthésique entre la nature et la création. De manière implicite, la métrique renvoie à la notion du temps d'écriture en qualité d'exercice quantifiable, de temps phénoménologique comme perception du réel sur la pensée et du temps créatif comme valeur interprétable d'une création. Comme le précise Valery, il souligne le lien

entre « la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, pour aboutir à une symétrie » La taxinomie classique a recensé douze types de mètres mais en a nommé dix qui se distinguent par les effets qu'ils produisent combinés plus ou moins à la rime. Par ailleurs, la poésie dite moderne échappe à cette rigueur mais s'inspire toutefois de ses effets. C'est dans cette tendance que s'inscrit la poésie de Guillevic bien qu'éloignée de toute préoccupation métrique classique. La portée métrique des poèmes choisis épouse le style des énoncés alternatifs portés sur un rythme majeur au détriment du rythme mineur porté par les allitérations, les assonances, les répétitions minimales :

Je dis : douceur des mots
Quand tu rentres le soir du travail harassant
Et que des mots t'accueillent
Qui te donnent du temps.

Car on tue dans le monde
Et tout massacre nous vieillit. (*Terre à bonheur*,
1952)

L'usage de la pause rythmique contenu dans l'acte performatif « Je dis : » concentre la force de l'énoncé dans le COD « douceur des mots ». Le poète fait alterner les vers de cinq syllabes et un hendécasyllabe qui porte la charge significative du thème « Quand tu rentres le soir du travail harassant ». Le choix du vers symbolique – très apprécié de Verlaine –, porté sur l'alternance entre la durée et la chute, met en évidence l'ardeur du labeur et la constante endurance du travailleur. C'est pourquoi le poète, de manière autotélique, construit un discours réflexif qui réfléchit sur son propre état de conscience. Il trace un parallèle entre la pesanteur du labeur et la nécessité d'un réconfort à lui apporter « des mots t'accueillent ». Il pose l'écoute de l'autre comme un paramètre à même d'atténuer le temps de l'épreuve. Le poète le matérialise par un vers de cinq syllabes qui dit la brièveté « Qui te donnent du t emps » et s'ouvre sur un parallélisme sémantique qui combine le meurtre et la vieillesse « Car on tue dans le monde/ Et tout massacre nous vieillit. » Ce jeu constant entre la syntaxe

formelle et la projection temporelle se fait l'écho d'une obsession pour le temps :

Suppose
Que je vienne et te verse
Un peu d'eau dans la main
Et que je te demande
De la laisser couler
Goutte à goutte
Dans ma bouche.

("Bergeries", *Autres*, 1980)

La théorie guillaumienne inscrit la supposition dans le mode in fieri – chronothèse médiane – relatif à l'inaccomplie. Mais au regard de l'intermonde de Guilevic l'on se situe dans l'inaccomplissement de l'accomplie. Cet illogisme sémantique trouve toute sa rationalité particulière dans la rationalité poétique universelle. L'essence de la supposition, encastrée dans le trisyllable « Suppose » se répercute sur l'immatérialité du subjonctif présent « Que je vienne et te verse/ Et que je te demande ». Le passage de l'action à la parole se veut manifeste et prompt d'où la closure de la strophe à travers les deux trisyllabes «Goutte à goutte/ Dans ma bouche.». Cet ensemble de vers exprime l'idée de la pesanteur du temps et son effet duratif dans la projection de l'attente. Le constat qui se dégage à mi-parcours est l'obsession de Guilevic pour une métrique succincte, une écriture de la brièveté, de la concision qui tranche avec le poids de la durée.

L'argument métrique comme choix expressif peut également être le fait d'une syntaxe inscrite dans le schéma d'une esthétique liée à la prose poétique à travers les procédés liés à la répétition. Cet outil fondamental de martellement a pour finalité d'inscrire une notion de manière mémorielle à travers la moule fixe de la strophe :

Ce n'est pas vrai que tout amour décline,
Ce n'est pas vrai qu'il nous donne au malheur,
Ce n'est pas vrai qu'il nous mène au regret,
Quand nous voyons à deux la rue vers l'avenir.

Ce n'est pas vrai que tout amour dérive,
Quand les forces qui montent ont besoin de nos
forces.

(Gagner, 1949)

Le poète essaye de se convaincre. Il se répète incessamment l'absence d'évidence inscrite dans les notions abstraites que sont « l'amour » et « l'avenir ». La structure uniforme des trois premiers décasyllabes portée par l'anaphore rythmique « ce n'est pas vrai » l'exprime efficacement si l'on s'en tient à l'onomasiologie de la chute qu'ils dessinent « décline/malheur/regret ». S'appuyant sur les démonstratifs comme indicateurs de la spatialité, le poète délimite les contours de son objet. Par une logique de la relance, il situe son propos dans le temps à travers deux alexandrins occasionnels à valeur de complément circonstanciel de temps « Quand nous voyons à deux la rue vers l'avenir/ Quand les forces qui montent ont besoin de nos forces ». Cet assemblage composite de vers mêlés met en exergue la puissance sémantique du « petit » mètre chez Guillevic. Le mètre apparaît comme un outil de gestion du temps à la fois matériel et sémantique du poème. Sa constance structurelle marque l'incomplétude du message et la nécessité circonstancielle d'en faire un énoncé de sens global. C'est sans doute dans cette quête d'ordonnement et de périodisation qu'E. Benvéniste projette le temps et l'espace :

Pas par le plafond
Pas par le plancher
Petit enfant sage,
Tu ne partiras. (Sphère, 1963)

Le sceau de la négation portée par l'énumération rythmique à valeur de locution prépositive « pas par » renvoie à une lecture de la proscription. L'usage des antonymes « plafond » et « plancher » présente les limites à ne pas franchir par l'« enfant ». Il en fait des axes interdits « Pas par le plafond/ Pas par le plancher » pour le « petit enfant sage ». La mise en cage de ce dernier se résume dans le quatrième vers « Tu ne partiras » qui a une valeur conclusive. L'architecture de cette strophe

montre que la métrique usuelle s'appuie sur cinq syllabes. Cette uniformité autour des vers impairs se veut révélatrice d'une architecture de la concision propre à la phrase poétique à mi-chemin entre vers et verset, structure propre à l'enjambement et au rejet hérités de la poésie classique :

La plaine, les vallons plus loin,
Les bois, les fleurs des champs,
Les chemins, les villages,
Les blés, les betteraves,
Le chant du merle et du coucou,
L'air chaud, les herbes, les tracteurs,
Les ramiers sur un bois,
Les perdrix, la luzerne,
L'allée des arbres sur la route,
La charrette immobile,
L'horizon, tout cela
Comme au creux de la main.

(Avec, 1966)

Le passage de l'uniformité à la polyvalence métrique chez Guillevic peut avoir une valeur suggestive lorsqu'il s'appuie sur les procédés d'accumulations. L'énumération comme élément caractérisant prend en charge la totalité de cette strophe. Par effet de succession, la composante florale, agricole, faunique est passée en revue. Ce regard panoramique se redéfinit dans l'englobant « tout » qui condense la totalité de l'information dans cette peinture pastorale. Cette circonscription de l'information poétique se lit au travers du petit vers « L'horizon, tout cela ». La puissance du style de Guillevic repose sur la projection d'un vers circonscrit mais expressif. Il est question d'une écriture de l'économie dont la finalité suggère au narrataire des orientations syntaxiques.

Une telle poétique de la métrique se conjugue dans l'usage constant du petit vers. Cette rythmique donne lieu à une concision de la parole poétique et révèle de la pensée du poète en prise à un monde à discipliner. Le regard du poète se trouve renforcé par l'apport d'un rythme

additif, conséquence première de l'association des accentuations nées de la somme des coupes métriques. La logique associative de ces rythmes s'ouvre sur une esthétique portée par les phénomènes d'hypotaxe et de parataxe. Il en va des strophes inspirées des verbes de parole ou de pensée où la poésie de la performance structure les vers :

Quand je pense
Que je te parle
Et que tu l'ignores,
(*Quotidiennes*, 2002)

Je remercie tous ceux à qui je dois de vivre
Et de pouvoir aller dans ce jour prometteur
De jours plus vrais encore, la joie pour tous
Qui recommence à chaque instant,
(*Terre à bonheur*, 1952)

J'espère que ce soir
Il va trouver de quoi :

Par exemple
Un toit, du ciel.

Et que je vais pouvoir
Agréer ce qu'il a choisi
(*Étier*, 1979)

Suppose
Que ce soit le rocher
Qui frappe à notre porte
Et que je te demande
De le laisser entrer
(*"Bergeries"*, *Autres*, 1980)

Le caractère volatile de la parole et même de la pensée
« pense/parle/ignores/remercie/suppose/demande » s'agrippe sur des

compléments phrastiques qu'elles génèrent. On peut également prendre en compte des strophes qui se composent des relatives, des complétives et même des consécutives :

Quand tu rentres le soir du travail harassant
Et que des mots t'accueillent
Qui te donnent du temps
(*Terre à bonheur*, 1952)

Il y a des monstres qui sont très bons
Qui s'assoient contre vous les yeux clos de
tendresse
Et sur votre poignet
Posent leur patte velue
(*Terraqué*, Gallimard, 1945)

Au-dehors l'arbre est là et c'est bon qu'il soit là,
Signe constant des choses qui plongent dans
l'argile
(*"Ensemble"*, strophe XIV,
Terraqué 1942)

Pommes et poires.
Ne sont plus à l'arbre
Et le froid monte.
(*Gagner*, 1949)

Des exemples supra, il ressort que la réalisation de la strophe se fait par la puissance des mots qui compose avec une ligature rythmique. Ce rythme de relance appartient de prime abord au schéma hypotaxique car sur le plan de la phrase, les propositions principales convoquent des complétives dont le but serait d'apporter une information globale. Ce processus de relance par le biais de la subordination rappelle les pauses rythmiques héritées de la poésie classique liées à la césure et à l'enjambement. Par ailleurs, ce rythme primordial chez Guillevic procède

par addition comme pour marquer une double complémentation ou même une bivalence rythmique. Dans cette logique, le phénomène d'hypotaxe convoque unilatéralement l'accent parataxique. Cet accent joue sur la coordination dont l'outil majeur est « et ». Ce mode de liaison structurale joue non seulement sur l'audition mais également sur la parole scandée. Il se dégage toutefois que ce phénomène rythmique est minoritaire au bénéfice d'un rythme de la concision et non de l'accumulation. C'est peut-être cette concision qui convoque une rythmique de la relation fortement centrée sur les relatives à valeur adjectivales :

Je rencontre un glyptodon
Qui traînait son ventre à terre

Pour se faufiler
Dans l'étroit canal
Qui menait au port avant les bassins,
Elles se pressaient, tes vagues,
Lors de la marée,
Elles se bousculaient.
Elles avaient besoin
Que l'interminable
Soit fini pour elles.

(*Carnac*, 1961)

J'ai vécu dans des fruits
Qui rêvaient de durer.

J'ai vécu dans des yeux
Qui pensaient à sourire.

(*Sphère*, 1963)

Dans ces strophes, le relais entre les vers s'organise autour des relatives « Qui traînait son ventre à terre/ Qui menait au port avant les bassins/ Qui rêvaient de durer Qui pensaient à sourire ». Cette forme syntaxique renvoie à une caractérisation adjectivale dont l'objectif serait

de mettre en avant une poésie du détail liée à l'observation. Cet écho du sens de la vue inscrit au cœur du poème rappelle une poétique du traduire qui établit le lien entre inspiration et contexte. Toutefois, la relative joue également sur le prolongement de la métrique du vers et la recherche d'un accent d'intensité consigné dans le déroulement de l'adjectif. C'est d'une certaine manière le refus de la concision gratuite et la recherche des effets stylistiques.

De ce qui précède, force est de constater que la poétique de Guillevic s'inscrit au cœur d'une métrique de la concision et de l'impair. L'accent porté sur les vers courts permet la communication d'une information majeure qui prend appuie sur les relais que représentent les vers plus longs. Cette métrique à travers des vers mêlés s'inspirent d'une certaine liberté qui trace des synesthésies horizontales et verticales entre l'inspiration du poète et la matérialisation de sa pensée. Le poème devient à cet effet une représentation tabulaire des horizons d'attente de son créateur. Une telle architecture trouve probablement écho dans les choix onomasiologiques et sémasiologiques à la base de l'étymon spirituel du poète.

I- VERS UNE LOGIQUE DU SENS

La construction du sens est fortement rattachée chez Guillevic à la significativité de ses textes. Si la signification renvoie à la valeur sémantique d'une phrase décodée de manière littérale, le sens lui est la valeur sémantique d'un énoncé en contexte avec un locuteur et un allocutaire. L'appréhension du sens des énoncés guillevicien repose sur une théorie pragmatique des inférences qui consiste à : désambiguïser les poèmes, détecter les aspects non littéral, juger du degré des énoncés dans le discours, rendre compte de l'aspect social du langage.

L'architecture des poèmes sélectionnés répond aux multiples relations que les lexèmes entretiennent entre eux de même qu'au jeu énonciatif. La saisie de la logique interprétative s'inspire des faits quotidiens, des thématiques fortes ayant marquées le poète à savoir : la guerre, la misère, la déshumanisation de l'être. Son texte devient un lieu

de mémoire, un réseau de sens et un projet d'espoir où se ressassent les heurts et les malheurs de son existence. Le rapport au sens des poèmes de Guillevic résulte d'un processus de contextualisation donc non-naturel comme le précise Grice. Le poète tient à se réfugier dans les choses simples de la vie au point de devenir un contemplatif et un admirateur de la nature dans laquelle il puise son équilibre. Le temps devient pour lui objet une source d'interrogation :

Le temps que met l'eau à couler de ta main
Le temps que met le coq à crier le soleil
Le temps que l'araignée dévore un peu la mouche
Le temps que la rafale arrache quelques tentes
Le temps de ramener près de moi tes genoux
Le temps pour nos regards de se dire d'amour
Imaginons ce qu'on fera de tout ce temps.

(Avec, 1966)

Le jeu sur l'anaphore rythmique à travers le segment de vers « le temps que » définit la composante de la mesure et convoque des épithètes adjectivales à valeur de complément de la mesure. Une mesure de l'action hydraulique « l'eau à couler de ta main » qui convoque le toucher ; une mesure de la répartition cosmogonique « le coq à crier le soleil » ; une mesure instinctive « l'araignée dévore un peu la mouche » ; une mesure de la violence « la rafale arrache quelques tentes ». Cette construction de l'action du temps vient finalement s'échouer dans un geste de pardon « Le temps de ramener près de moi tes genoux ». Cette métonymie de la partie pour le tout rappelle le sens de la proximité que convoque le langage affectif « Le temps pour nos regards de se dire d'amour ». Ce chapelet interprétatif s'associe à l'imaginaire du poète qui porte le lecteur à la méditation « Imaginons ce qu'on fera de tout ce temps ». Ce passage des temps au temps montre que la conception philosophique du temps pour le poète réside dans sa mouvance et la canalisation des actions le constituant. Il avoue également son impuissance face à la réalisation du temps concret :

Dans l'arbre privé de fruits et de feuilles
Qui déjà se lasse

Des rameaux jouant pour ne pas trop voir
Le soleil couchant

Une pomme est restée
Au milieu des branches.

Et rouge à crier
Crie au bord du temps. (*Carnac*, 1961)

Ce n'est pas que le temps
Compte à chacun son temps,

Mais c'est qu'il faut du temps
Pour peser tant de temps.
(*Babiolettes*, 1980)

Le temps bénéfique pour le poète est probablement celui de la contemplation. L'idée de la succession des saisons, comme réalité objective, se ressent dans l'euphémisme « Dans l'arbre privé de fruits et de feuilles » qui rappelle l'automne. Il oriente également son regard vers l'esseulement « une pomme est restée/Au milieu des branches ». Une posture métaphorique qui rappelle la fin d'une saison prononcée. Tel semble être le crédo assonancé qui revient en écho à travers le lexème « temps » des deux distiques terminaux. Ce temps newtonien définit le rapport de la successivité à la réalité mathématique que veut que le temps s'écoule sans influence d'un élément extérieur. Par ailleurs, le regard du poète se veut plus profond lorsqu'il dessine une métaphore filée à travers l'onomasiologie de l'hiver.

Pommes et poires
Ne sont plus à l'arbre
Et le froid monte.
Déjà l'oiseau a traversé.

Cela n'empêche.

C'est à coups de ciseaux déjà
Que l'oiseau vole et la bruyère
Cherche remède à trop de poids
Qui peut durer.

(Gagner, 1949)

A travers ce tableau, le poète met en relief des signes aptes à traduire l'influence de l'hiver sur la nature. Il s'inspire sur l'absence de fruits « Pommes et poires Ne sont plus à l'arbre », sur la chute des températures « Et le froid monte », sur le ralentissement du mode de vie « que l'oiseau vole et la bruyère/cherche remède à trop de poids/qui peut durer ». Cette hantise de l'hiver se précise dans la catachrèse qu'il construit autour du thème de « Noël » !

Il y a toujours
Noël qui arrive,
Il y a toujours dans le plus noir des noirs
de la lumière à supposer,
à voir déjà monter,
même en dehors de soi,
Surtout lorsque la nuit où l'on patauge
est la plus longue.
C'est un tunnel sans voûte
qui débouche
dès maintenant
sur un enfant dans la lumière.

(Étier, 1979)

Le décor porté par le pléonasme « Il y a toujours dans le plus noir des noirs » manifeste l'idée de l'antagonisme lorsqu'il y a « de la lumière à supposer ». Symbole de l'espoir, « la lumière » représente le devoir d'espérer pour le poète sortant de « la nuit où l'on patauge » qui pour lui

est « un tunnel sans voûte/ qui débouche ». Le paysage métaphorique que construit le poète dessine en filigrane l'image de Jésus « un enfant dans la lumière ». L'on assiste en une transformation des ténèbres en lumière et à la diffusion d'un message d'espoir. Un espoir qui se poursuit pour se cristalliser dans les effets de l'hiver :

Il y aura toujours dans l'automne
Une pomme sur le point de tomber.

Il y aura toujours dans l'hiver
Une fontaine sur le point de geler.

Que les corbeaux
S'enfuient de peur à notre approche,
C'est leur droit. Nous pouvons aller.

(Gagner, 1949)

L'hiver pour le poète revêt une certaine hantise. Il marque l'absence de mouvement, le ralentissement du spectacle qu'offre la nature « Une fontaine sur le point de geler », la présence sinistre des «corbeaux ». La pâleur du temps se rapproche de l'effet nostalgique de « l'automne ». Ce croisement symétrique convoque l'artifice de la succession des saisons qui échappe à l'homme. L'oraison à la nature à travers la danse des saisons peut se faire plus inquisitrice lorsque la poétique du renforcement de Guillevic se lie à celle de la minéralisation :

Si je fais couler du sable
De ma main gauche à ma paume droite,

C'est bien sûr pour le plaisir
De toucher la pierre devenue poudre,

Mais c'est aussi et davantage
Pour donner du corps au temps,

Pour ainsi sentir le temps
Couler, s'écouler

Et aussi le faire
Revenir en arrière, se renier.

En faisant glisser du sable,
J'écris un poème contre le temps.

(*Art Poétique*, 1989)

L'aspect ludique se fait ressentir dès l'entame du poème « Si je fais couler du sable/De ma main gauche à ma main droite », et se poursuit par une méditation profonde sur les effets du temps « Couler, s'écouler/Revenir en arrière, se renier ». La malléabilité du temps se ressent dans ses flux et reflux. Loin de tout passéisme, la périphrase contenue dans ce distique exprime d'une part le fonctionnement du sablier comme mesure d'actions et d'autre part l'impuissance de l'être face au phénomène de succession. Pour le poète, il est question de « donner du corps au temps ». Son observation retrace le cycle interminable de la roche qui traverse les étapes de minéralisation et de solidification. Un tel regard ouvre le poète à écrire « un poème contre le temps ». Une alternative similaire se rapproche du ressenti du passionné en prise à l'amour :

Il partageait tout
Et avec tous.
Quand il avait une pomme
Il voulait en donner.
Quand il avait un journal,
Il proposait de le répartir.
Quand il faisait beau,
Il distribuait.
Il partageait tout,
Sauf ce qu'il n'aimait pas,
Les billets de banque,
Par exemple. (*Autres*, 1980)

L'onomasiologie de l'amour est symétrique à celui du temps. Le temps pensée concrète comme le stipule Bergson se heurte au temps lamartinien ou même encore à celui subjectif de Saint-Augustin : un temps issu des rapports entre les phénomènes, du rapport entre l'esprit et la chose. La non personne représentée par le pronom personnel « il » se révèle comme l'incarnation de l'humanisme « Il distribuait. / Il partageait tout, / Sauf ce qu'il n'aimait pas, / Les billets de banque ». Le deuxième distique profile le reflet d'un partage désintéressé. Un qui suspend son vol. L'une des mesures de l'amour n'est autre que le partage « Il partageait tout / Et avec tous », une solidarité qui frôle l'hérésie « Quand il avait un journal, / Il type de partage qui rencontre l'humanisme idéal en qualité de vision du monde :

Lorsque nous tremblions
L'un contre l'autre dans le bois
Au bord du ruisseau,

Lorsque nos corps
Devenaient à nous,

Lorsque chacun de nous
S'appartenait dans l'autre
Et qu'ensemble nous avançons,

C'était alors aussi
La teneur du printemps

Qui passait dans nos corps
Et qui se connaissait. (*Sphère*, 1963)

Le partage fait suite au langage affectif inscrit dans la nostalgie du souvenir. Le cadre de l'action réfère à la nature « bois/bord du ruisseau » et le cours des événements fait état des attitudes poussées vers l'union « nos corps / Devenaient à nous / Lorsque chacun de nous S'appartenait dans l'autre ». L'image de l'intercession dans cette relation d'imbrication et d'appartenance fait état de la réciprocité sentimentale. Le

partage objet fait place au partage-charnel, une théophanie ou l'aimé se redéfinit dans l'aimant et réciproquement. Le poète fait état de la fusion que provoque l'atmosphère du « printemps ». Guillevic présente l'amour par ce tableau à la fois comme un sentiment et une relation idyllique qui dépasse la logique du temps et de l'espace :

Sous les herbes,
ça se cajole,
ça s'ébouriffe et se tripote,
ça s'étripe et se désélytre,
ça s'entregrouille et s'entrefouille,
ça s'écrabouille et se barbouille,
ça se chatouille et se dépouille,
ça se mouille et se déverrouille,
ça se dérrouille et se farfouille,
ça s'épouille et se tripatouille.
Et du calme le pré
Est la classique image.
(*Étier*, 1979)

L'anaphore rythmique conduit la presque totalité de ces vers « ça se ». Le datif impersonnel « ça » englobe la totalité des intervenants dans les actions qui se conjuguent dans un présent atemporel « ébouriffe et se tripote/s'étripe et se désélytre/s'entregrouille et s'entrefouille/s'écrabouille et se barbouille/chatouille et se dépouille/mouille et se déverrouille/dérrouille et farfouille/s'épouille et de tripatouille ». Ce manifeste apocalyptique de l'amour bestial et éternel traduit une libération de la pensée, un amour passion voire fleuve qui se vit et se pratique dans toute sa plénitude. Le but du passionné n'est-il pas d'escalader toutes les extravagances du destin comme nous le dit Dostoïevski ?

Je t'ai cherchée

Dans tous les regards
Et dans l'absence des regards,

Dans toutes les robes, dans le vent,
Dans toutes les eaux qui se sont gardées
Dans le frôlement des mains,

Dans les couleurs des couchants,
Dans les mêmes violettes,
Dans les ombres sous tous les hêtres,

Dans mes moments qui ne servaient à rien,
Dans le temps possédé,
Dans l'horreur d'être là, [.]

(*Sphère*, 1963)

Le sentiment de l'amour peut se voir contrarier par l'inexplicable nostalgie qui fait revivre à l'aimé ses moments de joies transformés en une quête perpétuelle « Je t'ai cherchée ». L'idée de l'absence est renforcée l'image de l'errance présente à travers l'homéotéleute « Dans tous les regards /Et dans l'absence des regards ». La notion de renforcement introduite par cette figure de parallélisme connote la profondeur du chagrin, un chagrin qui dessine l'onomasiologie de la beauté « couleur des couchants /violettes/ombres de hêtres/ ». Ce paysage rêvé le jeu affectif inscrit dans une véritable attraction-répulsion. Le poète marque son désarroi dans le vers conclusif « Dans le temps possédé » qui marque sa distance actuelle avec les événements heureux vécus dans le passé.

In globo, la poésie de Guillevic renvoie à une armature construite autour des vers mêlés. Cet art poétique vise une déconstruction de la logique poétique classique et une construction singulière de la vision du monde du poète. Poésie de la temporalité et de la sensibilité créatrice, l'écho des vers répand une esthétique de la métrique qui se définit à travers le caractère suggestif du vers impair et des différentes alternances rythmiques qu'il dégage. Le fait de la concision tranche avec la rythmique de l'accumulation et de l'abondance. Il est question d'une métrique

suggestive au service de l'onomasiologie du temps et de l'amour. Le code envisagé reste dépouillé de tout artifice au bénéfice du message poétique qui permet de saisir le sens des choses. Le mécanisme de construction du sens s'inscrit dans la poétique d'auteur qui fait de l'œuvre une individuation de la pensée et une ouverture pragmatique au caractère social de la langue. L'esthétique de Guillevic est comparable à un cri poétique dans l'écho du temps et le silence de l'amour.

Notes

¹ Sélection de textes de Guillevic - Lieu commun - Canalblog
lieucommun.canalblog.com/archives/2007/.../6583291.html

² Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tm 2, 1966, p.69.

³ Demers J «Ars poetica. Ars poesis », in *Etudes littéraires*, vol 22, n°3, 1990, p. 8.

⁴ Grice Peter, *Meaning*, *The Philosophical Review*, 66 (3), 1957, p.377-88.

⁵ France Peter « Lumière, politesse, énergie (1750-1776) » in, *Histoire de la rhétorique dans le monde moderne* éd.cit., p. 988) .

⁶ Friedrich H, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p.29.

⁷ Milner, Jean-Claude Regnault, François, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.

⁸ Valéry, *Variété V*, 1944, p.152