

## Le fonds Voronca

Bernard Fournier

Comme je l'ai rappelé dans la précédente livraison de *Notes Guillevic* le texte ci-dessous est un extrait de ma thèse de doctorat, soutenue en janvier 1996, à l'Université de Paris-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, dirigée par M. Louis Forestier. Elle a été éditée par Les presses Universitaires du Septentrion, collection Thèse à la carte, en septembre 1997. Conscient que cet ouvrage est peu disponible, j'en donne des extraits à Sergio Villani pour la revue *Notes Guillevic Notes*.

Je précise que la thèse présentée n'est pas du tout le même ouvrage que le texte publié aux éditions L'Harmattan sous le titre, *Le cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic*, 2002.

Nous avons pu avoir accès à la correspondance qu'a entretenue Guillevic avec Colomba Voronca durant les années de guerre. Ce n'est que dans la mesure où ces lettres portent témoignage sur l'écriture du poète qu'elles nous ont intéressé. Les lettres de décembre 1939 à novembre 1941 comportent une totalité de dix poèmes. Six seront reproduits intégralement dans *Terraqué*<sup>1</sup> mais ils peuvent avoir fait l'objet d'ébauches bien avant. Trois poèmes sont restés inédits et un fut publié dans la revue *Messages* de mars 1942, non repris en recueil.

Le premier de ces inédits a été écrit dans le train entre Paris et Dôle dans la nuit du cinq au six décembre 1939. Guillevic est alors mobilisé et s'éloigne de sa correspondante avec beaucoup d'inquiétude. L'ensemble de ces variantes propose une rhétorique qui s'affine pour faire du poème une pièce autonome.

---

<sup>1</sup> *Terraqué*, pp. 46, 9, 92, 86, 92 et 94 (édition de poche)

Le lecteur, invité par une forte attaque, est ensuite emporté par un flot de la logique discursive. Ce n'est qu'à la chute qu'il s'aperçoit qu'il doit revenir au début pour comprendre le texte qui se cache derrière sa propre limpidité.

Les cas d'allongement de poèmes sont rares dans les corrections. Par l'adjonction, le poète vise à une double portée contradictoire : dans un sens, il précise, et dans un autre, il recherche l'imprécision.

La première variante du texte que nous présentons modifie la deuxième partie du vers sans en changer le rythme :

Un merle quelque part parle de ton visage,  
Posé lune brûlante [dans le] au fond du bruit (...) <sup>2</sup>

Le groupe prépositionnel « au fond du » précise le complément et y ajoute la richesse du jeu de mot, car il semble qu'on entende « puis » derrière « bruit » justement à cause de la locution prépositive nouvelle. Les variantes des trois derniers vers sont plus complexes.

Et la brique (...)  
Sur les ombelles consumées  
Par leur frêle tendresse dans l'effroi  
De la beauté de mer  
Sereine sur le monde

Qu'on pouvait lire :

Fière de tant d'ombelles consumées  
Par notre extase aussi  
Et leur pâle tendresse

La première ôte l'adjectif « fière », auparavant attribut de « la brique », conformément à la méfiance de l'auteur vis-à-vis de l'adjectif, pour y ajouter la dimension cosmologique d'association de la femme à la mer, avec « le monde ». Il supprime la connotation érotique -ou religieuse- de l'« extase » et

---

<sup>2</sup> Terraqué, p. 112

précise l'adjectif « tendresse » qui passe de la couleur à la manière d'être, davantage fragilisé grâce au réseau phonétique qu'il complète : [L], [FR], « frêle », « effroi ». Pour compenser, le poète ajoute deux autres vers de six syllabes, un alexandrin brisé, avec une grande ouverture finale qui vient referme le poème comme il avait commencé ; le poète gomme l'accent érotique, sans l'ôter : il préfère l'allusion. Le sens ne se perd pas, mais, dans une poétique plus concentrée, est comme retenu, contenu, maintenu.

L'allongement est une nouvelle fois perceptible dans cet extrait :

L'alouette oubliée dans les livres d'école  
A fait famille ici pour siffler par dizaines,  
[Pour] Et [monter] sauter sur la lande et les chaumes brûlants-  
Et c'est profit pour nous, pour tes yeux, pour ta joie.<sup>3</sup>

Le travail du poète s'organise surtout à partir de détails. L'essentiel réside souvent dans le changement d'un mot outil pour préciser un sens, comme ici avec la préposition « pour » en remplacement de la conjonction de coordination « et ». C'est lier ensemble et dynamiser les deux verbes, et subordonner le deuxième au premier. Cette rhétorique réduit les actions pour les troubler dans l'épaisseur du texte. Le passage de l'indicatif à l'infinitif donne moins de force au verbe, mais en contrepartie le prolonge dans un espace indéfini, et crée un parallélisme rhétorique qui surseoit à la chute du dernier vers. La fin se veut alors plus brutale qui rompt un autre parallélisme en changeant de sujet. Guillevic crée ainsi sa propre rhétorique.

Guillevic nous dit que la joie de la publication de son premier livre fut un peu éclipsée par l'inquiétude dans laquelle il se trouvait à propos de son amie juive. Des échos de cette préoccupation apparaissent, en même temps que le sentiment de culpabilité, déjà inhérent au poète, mais à cette époque, renforcé par la question juive et la Résistance. Voici un poème inédit qui se veut explicite :

Et si vient ton tour, toi la piétinée,

---

<sup>3</sup> Terraqué, p. 117

Si tu dois un jour te remettre à genoux  
Pour demander grâce  
(...)  
Que tu ne sois pas, si je ne suis plus,  
Comme le grand vent qui demande grâce  
Et son cri se perd.

À côté d'une certaine réussite dans le premier vers, Guillevic n'a sans doute plus accepté cet adjectif, la coordination illogique et la répétition. C'est faire aussi directement référence à l'actualité, avec les souffrances des personnes arrêtées, et il n'est pas encore prêt à la faire.

Un autre poème inédit est envoyé le 28 juin 1940 de Terrasson, en Dordogne où son régiment s'est replié. Il s'agit d'un texte déjà élaboré puisqu'il est dactylographié. Il est composé de trois strophes de trente-neuf, cinq et quatre vers chacune. Cette grande disproportion reflète le caractère épistolaire -en tout cas inachevé- de ce poème qui décrit l'absence angoissée de la femme aimée en temps de guerre :

Tu es si loin, peut-être morte,  
Ensevelie dans une terre bien remuée  
Dans la grande ville

Les mots offrent l'exorcisme des angoisses : celle des charniers et celle de l'agglomération vécue comme mauvaise et source du mal. Le poète se culpabilise de nouveau :

Et si je vis bien, car j'aime vivre  
J'aurais besoin de ton corps sur ma chair plantureuse

La présence de trois conjonctions donne une note prosaïque à ce distique qui rappelle certains vers de *Terraqué*<sup>4</sup>. Le poète est pris entre des sentiments contradictoires et de prend à rêver :

---

<sup>4</sup> Notamment le fameux « Vive la vie quand même/ Et vive au moins la mienne », *Terraqué*, p. 103 qui fera couler un peu d'encre... du fait de sa brièveté en ses temps de pénurie de papier.

Si tu venais, si tu apparaissais  
Dans le chemin aux herbes hautes  
Qui sent la terre et le purin

Le pote mêle toujours la nature à ses sentiments, même s'il provoque un peu avec un vocabulaire commun, elle lui est d'un grand réconfort :

J'ai joué avec la coccinelle

Il est en communion avec elle, en dialogue avec les plus petits animaux - cette fois il touche à l'aérien, signe d'un certain optimisme- prémisses de son inspiration ultérieure. La femme devient l'intercesseur de l'univers entier :

Tu es partout, ta face  
A les dimensions du monde

Les échos sont nombreux qui se retrouvent dans l'œuvre.  
Malgré quelques réussites comme celle que nous venons de voir, on devine ailleurs peut-être encore trop la prose, peut-être à l'origine, le laisser-aller, la longueur.

Après avoir fait parvenir un poème achevé, Guillevic écrit un poème de trente sept vers en quatre strophes assez inégales. Le poème est dédié à Claude Sernet et s'intitule « Créanciers ». Ce qui nous éclaire sur la composition de *Terraqué* même, car Guillevic a affirmé dans ses entretiens que tous les sous-titres n'étaient pas de lui. Pas tous, on le voit, et on comprend pourquoi il les a si bien acceptés. On retrouve dans ce poème la facture de celui qui insiste à force de répétitions, à force de litanie, à force de définitions :

(...)  
tout ce qu'on voudra...  
tout ce qu'on voudra  
(...)  
Du sang, des paroles, des gestes, du rire,  
De temps, de l'agent, de la honte même

(...)  
Mais l'on peut vouloir  
Si voulant vouloir,  
À force de vouloir  
On devient très fort ?

On a l'impression, malgré des accents sincères, d'une prose coupée à chaque signe de ponctuation. La longueur sans doute a été déterminante dans le fait que ce poème ne soit pas repris.

Un dernier poème, « C'était un pavillon de chasse... », bien plus court, apparaît pour la première fois dans cette correspondance, franchira le seuil de la pré-publication, mais n'ira pas au-delà. Nous l'avons étudié dans le numéro précédent de *Notes Guillevic Notes*.

Huit autres poèmes iront jusqu'à *Terraqué* en subissant quelques retouches. Le premier figure dans la première lettre de ce fonds, datée du 29 juin 1939 dans l'ensemble qui a pour titre « Sérénade », à l'intérieur de « Brasier ». Dans le premier état, il s'intitule « Chanson » et est dédié à Colomba. Le mot devient plus précis. De cinq distiques, on passe à sept. Seuls les premiers, septième et sixième sont inchangés, mais les sixième et septième remontent aux troisième et quatrième places. Voici le distique qui a été ajouté :

Il brûle à l'horizon  
D'un soir à l'autre soir<sup>5</sup>

Et celui qui n'a pas été repris ;

Et tu te donnes, large  
Aux caresses des flammes

Dans un plus grand souci de composition, puisque le poème se rallonge, les nouveaux vers reprennent les premiers. Les anciens, jugés sans doute trop directs ne seront pas repris. Le vocabulaire érotique « tu te donnes » disparaît,

---

<sup>5</sup> *Terraqué*, p. 111.

et le mot « large » est remplacé par l'allusion « horizon ». Le cinquième distique subit une transformation moins franche :

Reine, ton arc en ciel  
Te voit vivre flammes

Qu'on pouvait lire ainsi :

Reine, ton arc en ciel  
Veut que ton feu le prenne

La variante est d'importance. Elle ajoute une allitération en [V] « voit », « vivre », et innove par le complément d'objet direct inusité pour ce type de verbe le plus souvent intransitif, ajouté en parataxe, sans préposition, « vivre flammes », le tout en gardant le même rythme heptasyllabique. Les mots « te voit de vivre » dans un rythme binaire fortement marqué, posent des problèmes de sens : la femme se trouve agrandie à des dimensions cosmiques pour s'identifier avec l'énergie originelle et céleste, dans une vision qui épouse le merveilleux (l'arc-en-ciel). Le poète reprend le mot « flammes » qu'il avait délaissé tout à l'heure dans « aux caresses des flammes » peut-être à cause de l'alliance des deux mots qui venait donner une connotation érotique, et qu'il préfère maintenant au mot « feu » moins évocateur. On passe ainsi d'une simple modalité « veut » à un présent en action lié à la perception visuelle. Le poème acquiert ainsi plus de force de significations virtuelles.

Enfin deux nouveaux distiques apparaissent. Le « château » :

Il brûle sous le vent  
Et sous la pluie déserte

Ton corps y resplendit  
Et tes yeux sont ouverts

Dans le premier, Guillevic forme un parallélisme, et en crée un autre par la même conjonction « et » en début de vers. Il ajoute un oxymore entre le feu et l'eau, et un attelage par l'adjonction d'un adjectif qui ne semble pas convenir

avec le substantif qu'il est censé qualifier. L'ajout d'une épithète n'est pas familier à notre auteur, cependant ici, il en fait un usage particulier, joignant l'abstrait au concret, et offrant une grande puissance de signification. Dans le deuxième distique, le corps féminin se rapproche de l'extase (« respandit ») proche d'une certaine mystique : le feu est associé tout naturellement à la lumière en liaison avec cette clarté, la femme est dépositaire d'une certaine connaissance d'une grande lucidité, dans le dernier vers. Guillevic reprend ainsi le thème traditionnel du « feu » amoureux, métaphore toute classique. Les corrections apportées la précisent car elle était insuffisamment claire, en même temps que trop directe.

Dans ce poème, on continue de voir que si la principale façon de travailler de Guillevic se fait par la rature, elle n'est pas exclusive. Il opère aussi des variantes de détails qui enrichissent la manière de dire afin de la rendre plus concise, après une première lecture emportée par une rhétorique qui incite à la rapidité par l'absence de points.

Le travail se fait aussi dans le sens d'une plus grande précision. Une correction apparaît dans la lettre du deux octobre 1941. Elle concerne l'incipit du poème :

Peut-être que la tourbe est montée des marais<sup>6</sup>

Dont le deuxième vers donne un mot biffé :

Pour venir (pouvoir) lanciner, suinter dans le silence

Le poète modifie la modalisation du verbe « lanciner ». Il supprime l'assonance en [L] et l'allitération en [P], ne change pas le rythme, mais rend plus présente l'action à venir, par deux verbes aux sonorités et rythme parallèles qui en renforcent le sens. On passe de la simple potentialité à un présent immédiat.

---

<sup>6</sup> Terraqué, p. 46



La lettre du onze novembre de cette même année contient un état précédent du poème de la page 43. il se présente lui-même raturé, ce qui atteste un travail encours, et est l'un des intérêts de cette correspondance. Voici l'état final d'un poème :

Il était en confiance  
Ave le cœur des chênes.

Même c'est pour cela  
Qu'il ne me battait pas.<sup>7</sup>

Qu'on lisait :

Il était en [confiance] [rapport] confiance  
Avec le cœur des chênes  
C'est [même]  
Pour cela  
Qu'il ne me battait pas  
Il était en confiance  
Avec le cœur des chênes.

Dans chacun de deux distiques, un seul vers est modifié : le premier pour remplacer un mot par un autre, le second pour déplacer l'adverbe. Le poète gomme l'aspect horizontal de la diffusion de la communication pour en faire ressortir l'aspect vertical de l'approfondissement avec le mot « confiance ». Placer en tête l'adverbe d'insistance, c'est renforcer la conséquence des actes du premier distique et apporter une note ayant trait au code oral. Il ne rompt pas le rythme (2/4) grâce au « e » atone, il ne fait que le déplacer pour mettre en valeur l'adverbe.

Les variantes, on le voit, sont parfois infimes. Mais elles vont toutes dans le sens d'une technique qui cherche l'efficacité poétique, tant au niveau du sens qui se précise, qu'au niveau prosodique dont les mailles se resserrent à chaque fois davantage. Le poème, par sa verticalité, creuse la page pour creuser le

---

<sup>7</sup> Terraqué, p. 93

sens : il devient une métaphore métalinguistique du processus mimétique. Il refuse la linéarité des longs vers qui semblent demeurer à la surface des choses, comme de la conscience. Par cet approfondissement, il prend possession du lecteur qu'il entraîne avec lui.

Restent, dans ces deux lettres, deux vers isolés. Le premier :

Comme il ne sortait pas souvent

Où l'adverbe reste, mais dans un sens opposé, pour connaître d'autres transformations :

Tu marchais souvent  
Par pluie et par vent

Et quand il rentrait  
Il me [découvrait] regardait  
[Et voyait] Pour trouver ma gorge<sup>8</sup>

Le passage du « tu » au « il » marque la distance d'un lyrisme qui se contient de plus en plus. Le premier vers est d'abord assuré, puis le distique. Le travail porte ensuite sur le vocabulaire du regard : on passe de l'action à la passivité, et l'inverse dans le dernier vers. Le verbe « découvrait » associé au mot « gorge » ; le nouveau verbe « regardait » atténue l'érotisme. La première personne « me » reste complément. « Voyait » était trop plat, ne donnait aucune intention : « Trouver » offre une dynamique notamment avec la préposition « pour » qui unit les deux verbes en donnant une finalité au deuxième, et antériorité au premier, liant fortement les deux vers par une sorte d'enjambement. Substituant le système à une simple coordination, Guillevic resserre son écriture pour donner plus de sens dans le même espace de vers. A la précision le poète ajoute la liaison. Il renforce la rapidité de la première lecture par les liens logiques.

L'autre vers sera repris de cette manière :

---

<sup>8</sup> *Terraqué*, p. 93

Puis il a tant donné  
Que j'ai bien dû rester  
Quand rien ne lui restait (...) <sup>9</sup>  
Alors qu'il se présentait sous cette forme :

Puis il a tant donné que rien ne lui restait

Il s'augmente du complément naturel à l'amorce de « tant », à comparer avec l'état final. Le principe naturel de l'auteur consiste d'abord à briser le vers à l'endroit de la charnière syntaxique. Mais il change radicalement l'apostrophe, notamment par l'apport d'une concession « bien dû », qui reviendra sous les formes d'un complément circonstanciel de temps. Le vers d'origine conserve sa structure mais le poète modifie à loisir son contenu. Sa progression se fait visiblement ici par l'ajout de subordinées. Nombre de vers de *Terraqué* commencent par « que » indice de la subordination, indice de la précision, indice de la tenue en haleine de la lecture qu'on ne cesse de pousser ainsi en avant.

Disposer d'un tel fonds nous a permis de préciser davantage la méthode de travail de l'auteur. Elle n'est pas systématique dans sa matérialité, mais elle se fait toujours dans le sens d'un approfondissement du sens ; d'une plus grande concision, d'un raffermissement. Il ne s'agit pas tout le temps de réduire, de briser, mais aussi d'augmenter, en tout cas de préciser. Ces lettres sont d'un grand intérêt littéraire parce que l'auteur s'y offre en train d'écrire de semaine en semaine, très soucieux de l'avis de son destinataire, de la réception de son poème. On y voit Guillevic tout entier tourné vers son écriture, à une époque où il construit son premier livre, c'est-à-dire au moment où il l'augmente -des extraits étaient censés paraître en 1939. C'est ce qui explique que ces variantes appartiennent à l'ensemble « Récit » et ont trait à une certaine fluidité apparente de la lecture. Il reste à connaître maintenant les textes rejetés. Retenons pour le moment que ceux qui ont été conservés le sont de toutes époques, de 1932 à 1942, soit dix années de travail.

---

<sup>9</sup> *Terraqué*, p. 94

On voit ici s'élaborer le premier recueil, on assiste aux dernières mises au point avec lesquelles le poète peaufine son style, celui qui va tant étonner ses contemporains. En comparant ainsi les premiers textes publiés ou non avec leur version définitive, on se rend compte d'un travail minutieux. Ce travail porte souvent sur des mots outils. Raymond Jean revendique la formule d'Audiberti : « les auxiliaires du langage »<sup>10</sup>. Le poète prend garde aux substantifs parce qu'ils sont pleins de sens ; il les annonce, les conditionne, les prépare avec toutes les possibilités que lui donne les outils de la grammaire. C'est ainsi que Guillevic creuse le langage en même temps que sa propre pensée. Ces mots-outils amènent de grandes conséquences. L'élaboration se fait dans le sens minutieux d'une plus grande rapidité de lecture, d'autant plus accentuée par la brièveté, d'une certaine facilité, mais pour finir par une chute contradictoire qui demande la relecture. On retrouve le mouvement d'enroulement sur soi-même propre à la thématique du poète. Le maître-moyen du travail de Guillevic consiste à réduire son texte, à quelques rares exceptions près. Réduction pour trouver le terme propre, réduction pour que le lecteur travaille, pour faire sienne la poésie à force de réflexion, réduction pour que le poème ressemble à un menhir -vrai symbole du style de Guillevic. En ce sens, la poétique de Guillevic est totalement moderne, elle invente un vers nouveau.

---

<sup>10</sup> Raymond Jean, *Champ vallon*, 1982, p. 134.