

Guillevic et la poésie civique

Bernard Fournier

Après avoir examiné le fonds Voronca, nous allons maintenant poursuivre notre avancée de l'œuvre de Guillevic en questionnant l'engagement de sa poésie dans le combat politique et social.

Avoir produit un livre majeur et des poèmes dont tout le monde a reçu le choc, place Guillevic dans l'obligation de se renouveler. Il va trouver le moyen d'unir deux de ses inspirations en côtoyant ses amis communistes. Pour lui il ne fait désormais aucun doute que la nouvelle modernité passe par l'élaboration d'un chant social.

Exécutoire était tirailé entre deux forces, l'une lyrique qui constitue le fonds de l'inspiration personnelle du poète, l'autre, plus sociale qui répond à une volonté politique de militant. *Gagner* se dirige résolument dans la seconde alternative, bien que conservant encore certains aspects non négligeables de la première. Nous prendrons en compte la première édition de ce recueil pour analyser l'impact stylistique de l'engagement idéologique. La version définitive, parue en 1980 et qui ne renie pas totalement les positions antérieures, ne sera éclairante que dans une perspective a posteriori. Le livre *Terre à bonheur* a fait aussi l'objet d'une réédition, à laquelle s'ajoute un entretien : on n'en finit pas de faire commenter Guillevic sur une période de lui-même où il s'est trompé. Le sentiment de culpabilité perdure, en même temps que le désir de toujours être présent dans un monde en mouvement.

La période qui va de 1945 à 1955 montre à quel point la littérature n'ignore pas le quotidien. L'histoire de la littérature, c'est l'histoire de la société, elle en est l'un des reflets. D'une façon toute particulière le poème exacerbe les rapports entre l'homme et ses histoires, individuelle et collective parce qu'il est le fruit d'un double travail sur soi et sur la langue. Guillevic affirme : « J'ai

toujours été révolté contre la société ⁶³». Le poète est assez heureux de pouvoir joindre ses idées politiques dans le cadre de sa propre poésie : alors il se fait le héraut d'idéaux collectifs.

La poésie engagée

Guillevic en 1947 ne fait donc que suivre la voie de certains de ses prédécesseurs ou de ses modèles : Victor Hugo ou Arthur Rimbaud contre Napoléon III, par exemple. Le fait nouveau réside dans son caractère partisan et non plus individuel. Le poète cette fois revendique son adhésion à un parti qui s'affiche comme révolutionnaire et décide de mettre sa poésie au service de ce parti, sans pour autant qu'il en soit le poète officiel chargé de mission. C'est-à-dire que son attitude est celle de la plus grande liberté, de la plus grande responsabilité, en même temps que d'une certaine indépendance. Guillevic ne cessera jamais d'insister sur sa totale autonomie. La liberté lui est essentielle. Elle constitue une grande part de sa modernité, en ces années d'engagement, elle en est une étape dans son cheminement individuel d'être un poète présent au monde :

« Une erreur ? qui sait... Peut-être une étape nécessaire pour repartir, pour rebondir⁶⁴ »

La longue carrière du poète permet effectivement de replacer l'épisode dans un cheminement particulier - qui se reforme à chaque nouveau livre -, celui de la liberté à la recherche d'elle-même. C'est dans cette recherche qu'il faut placer le sentiment de culpabilité qui l'a poussé dans cette voie :

« Il y avait une certaine mauvaise conscience d'être encore vivant, on pensait à tous ceux qui sont morts (à l'époque, je ne m'en rendais pas compte). Ensuite, je parle pour moi, j'avais le sentiment de ne pas en avoir fait dans la Résistance (...) La culpabilité, un sentiment de devoir à l'égard des autres, de devoir immédiat. Et comme une certaine honte à me plaire à des jeux de langage. Comme si c'était des jeux !

⁶³ Guillevic, *Choses parlées*, p. 24.

⁶⁴ Charles Dobzynski, in *Faites entrer l'infini*, journal des amis de Louis Aragon et d'Elsa Triolet, n° 3, juin 1992.

Bêtise sans doute, mais ce sentiment beaucoup d'autres l'ont connu à travers l'histoire. Comme si création était narcissisme, et narcissisme, faute sociale⁶⁵. »

Le sentiment de culpabilité qu'éprouve Guillevic est sans doute à mettre en relation avec l'attitude plus combative d'un poète comme René Char pendant la guerre. Il s'agit sans doute d'une remise en cause complète de la littérature. Sempiternel débat entre l'action et le rêve que Guillevic tranche en suivant la voie moderne par excellence de Marx et Rimbaud. Le rejet de la littérature fait partie du parcours obligé du poète du XX^{ème} siècle à un moment ou à un autre de son cheminement. Ici, ce rejet va prendre la forme militante : en asservissant sa poésie à la notion morale utile, et reniant celle qu'il considère comme étant l'expression de l'égoïsme. Pour autant, cette attitude ne constitue par une rupture par rapport à ce que furent l'homme et le poète avant *Gagner*. C'est le processus d'un poète qui dans sa vie comme dans son œuvre cherche à trouver le maximum de communion avec son siècle. Attitude exacerbée d'un souci de modernité, c'est-à-dire de présence. Depuis 1936, on l'a vu progressivement se rapprocher des idées marxistes jusqu'à son adhésion au Parti. Dans le même temps son premier recueil s'élabore. La poésie matérialiste du poète qui s'intéresse les plus humbles va de pair avec une perte progressive de la foi catholique. L'adoption de la modernité poétique par le vers libre provient de la même source. La rime et le mètre, selon Guillevic, postulent un Dieu que le vers libre rejette :

« Quand Dieu est mort, celui de la parole de Nietzsche, la rime est morte avec lui. Désormais le poète se répond dans son langage⁶⁶. »

Le marxisme est une philosophie politique, un choix de vie, qui ne peut pas ne pas avoir d'incidence sur la poésie. La révolution métaphysique se transpose autant sur le plan politique que sur celui de l'écriture. Les trois composantes de la personnalité du poète, sa source lyrique propre, son fonds catholique et ses convictions sociales, sont indissociables. On peut simplement avancer qu'elles n'ont pas forcément la même importance au même moment, et, en

⁶⁵ Guillevic, *Vivre en poésie*, pp. 148-149.

⁶⁶ Guillevic, in Anne-Marie Mitchell, *Guillevic*, coll. Rencontres, éd. Le temps parallèle, 1989, p. 41.

outre, qu'elles peuvent prendre de formes différentes, sans jamais qu'une seule disparaisse. Si bien que toutes sont présentes, à des degrés divers. Ainsi on peut dire que dans sa jeunesse, c'est la métaphysique qui attire à elle de façon majoritaire le poète qui commençait à écrire et recherchait la compagnie de ses camarades dans les landes. A partir des années 1934, le sentiment politique et communautaire tend à se substituer, mais seulement progressivement en importance, au sentiment religieux qui recherche le sacré ; l'écriture va requérir tout le poète pour donner naissance aux deux premiers recueils. A partir de 1945, l'engagement politique a définitivement recouvert le domaine du religieux pour ne laisser qu'une petite place à sa liberté qui va se transformer et se réduire.

Gagner inaugure donc résolument la période politique du poète, sans que les préoccupations sur l'écriture et la religion disparaissent tout à fait. La difficulté pour appréhender cette période réside essentiellement dans le rapprochement jusqu'à l'inextricable du politique et du poétique. Au niveau même du quotidien. On peut se borner ici aux précisions biographiques. La poésie de Guillevic et son engagement le font se trouver aux côtés de Paul Éluard et de Louis Aragon, ainsi qu'aux réunions du Parti ou encore à celles du Comité National des Écrivains. Les convictions et l'engagement politiques ont pris une forme très concrète qu'il a fallu assumer au quotidien par de très lourds horaires et des responsabilités nationales, laissant peu de place à la poésie. On comprend quel pouvait être l'état d'esprit du poète qui sortait du Ministère pour se rendre à une réunion de cellule ou au C.N.E. La Libération ne fut que très peu un moment de liesse commune, dès l'instant où très rapidement l'Union Sacrée se fracturait entre les camps des deux vainqueurs pour aboutir à la guerre froide, autant à l'extérieur avec la menace des armes pointées les unes contre les autres, qu'à l'intérieur du pays, où les deux partis et leurs militants s'affrontaient quotidiennement. Cette période, ne pouvait que marquer les esprits, et Guillevic l'analyse bien comme tel :

« Les poèmes publiés dans *Gagner* et qui témoignent d'un conditionnement [...] civique général, au cours des années 1944-1945-1946. On vivait là-dedans. C'était l'atmosphère de la post-résistance⁶⁷. »

« J'étais manichéen comme l'était Éluard⁶⁸. »

⁶⁷ Guillevic, *Vivre en poésie*, p. 143.

⁶⁸ Guillevic, *Vivre en poésie*, p. 144

Guillevic regarde lucidement ces années passées, et avance comme une caution l'amitié qui le liait à son aîné. L'idéologie ne connaissait pas la nuance⁶⁹. La poésie et la poétique allaient de pair. Gavin Bowd dans un récent ouvrage éclaire le poids du Parti dans les problèmes d'écriture.

« The communists assumed the role of guardians of the French way of life and of their heritage of the Enlightenment

After the war, at the P. C. F. Congress of 1947, Maurice Thorez championed such a didactic: [celle du 'réalisme socialiste' de Jdanov secrétaire de Comité central et membre du bureau politique du P. C. U. S. pour le domaine culturel] historically aware art: "to decadent works of bourgeois aesthetes, partisans of art for art's sake, to the pessimism without solution and the retrograde obscurantism of the existentialist 'philosophes' we have opposed an art which should be inspired by socialist realm, an art which would aid the working class in its struggle for liberation"⁷⁰

Malgré les risques évidents de se substituer aux anciens occupants dont cet extrait reprend certain terme comme « décadents » l'écrivain communiste sans être obligé de forcer sa plume, pouvait voir se fermer devant lui quelques portes. Il risquait l'exclusion, de se voir critiqué comme un traître auprès de ses amis, et à la cause que pourtant il appelait de ses vœux. Tous les poètes communistes n'ont cependant pas écrit des poèmes purement politiques. La liberté de Guillevic par rapport au Parti demeura réelle, seulement rognée par l'immense considération de l'institution et l'emprise idéologique dominante. Mais là encore, il s'est agi d'un choix motivé par la nécessité de ce que le poète entendait alors par « être moderne ». Ainsi Guillevic, en 1947, ne pouvait pas

⁶⁹ Rappelons ce mot de Benjamin Péret : « Pas un de ces 'poèmes' ne dépassa le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas par hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classique [...] En définitive l'honneur de ces 'poètes' consiste à cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité. » *Le Déshonneur des poètes*, 1945, *Le Déshonneur des poètes*, précédé de *la Parole est à Péret*, col. Liberté, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 82.

⁷⁰ Gavin Bowd, *Guillevic and « Poésie nationale »: the final crisis of French Jdanovism*. Forum for modern language studies, 1993, vol. XXI, n° 2, p. 111 puis 113. C'est nous qui précisons entre crochets.

ne pas écrire des poèmes politiques : c'était sa propre recherche de la modernité.

Gagner : l'équilibre imparfait

Pour des raisons de commodité nous avons pris comme base de référence l'édition définitive de 1981 qu'on trouve dans le commerce, celle de 1949 n'étant plus accessible qu'en bibliothèque. Les variantes que propose le passage de l'une à l'autre nécessiterait tout un volume, tant elles sont nombreuses et d'importance. Plus de trente ans après Guillevic a changé son texte essentiellement en le raturant : cent pages sont ainsi éliminées, soit environ le tiers du recueil, mais surtout la moitié des poèmes (152 contre 78). Nous ne prendrons en compte que les éléments les plus significatifs, afin de ne pas courir le risque de nous répéter : en effet tous les poèmes supprimés étaient ceux où la poésie cédait trop la place au discours politique.

Le troisième recueil de Guillevic va donc être le lieu de deux forces différentes : l'inspiration profonde du poète qui n'a d'autres but qu'elle-même, et la volonté politique de se servir du poème comme moyen d'éducation. L'opposition est franche mais mouvante, et le recueil compose avec les deux tendances, les associe, les mélange, les confond parce que justement toute la poésie doit être mise au service du didactisme politique. C'est ce que montre le sommaire où la première partie, « Coordonnées » rassemble « Filets » ou « Taureau », à côté de « Trusts ». La seconde inverse le rapport et réunit « Conscience » et « Bagarres », à un ensemble plus personnel comme « Chansons ». Dans « Épisode » également où les « Maîtres » côtoient « L'homme qui se ferme ». Les deux dernières parties « Autour » et « Art poétique » alternent elles aussi ; la fidélité à *Terraqué* fait reprendre les sous-titres et bien sûr les thèmes. Il y a là un grand principe de continuité, par-delà les vicissitudes.

Avec les mêmes moyens poétiques, le poète explicite une situation idéologique :

Un corbeau bien vivant
Qu'on couperait en deux

Et les deux parties rouges

Qui se regarderaient

C'est vous et... nous⁷¹

La suspension du propos accentue la thématization, prolongée par deux relatives et une conjonction de coordination. La chute se veut alors didactique, un peu à la façon d'une fable animalière de La Fontaine, dans un grand souci de clarté. L'art de *Terraqué* semble convenir à cette évolution par l'emploi d'un symbole courant (l'oiseau figure la liberté) et d'une image frappante récurrente (la boucherie). L'image personnelle de l'oiseau noir trouble un peu l'aspect purement didactique pour le gauchir en une symbolique négative. Le poète ainsi éclaire le mot « Parti » par un léger glissement de sens et de l'unité de rivaux dans un même corps, la nation, sans qu'une prise de position nette ne soit affichée. Il y a encore beaucoup de retenue. Le passage à la « poésie nationale » se fait de façon d'autant plus progressive que le poète sait diriger sa propre inspiration vers un autre but. Il n'y a pas de rupture. C'est ce qui le rend sincère et d'autant plus crédible.

La volonté politique va cependant prendre le pas sur l'inspiration originelle :

Nous n'avons que faire
De vos plaisirs

Nous n'avons que faire
De vos paroles

Nous n'avons que faire
Que votre perte.⁷²

Le parallélisme n'est pas suffisamment puissant pour supporter la répétition qui tourne un peu à vide, et la chute ne crée pas une véritable surprise. Sauf peut-être par la violence du ton, un peu amoindrie par rapport au thème de tout à l'heure ; mais cette violence dirigée contre une classe sociale très précise (le

⁷¹ Guillevic, *Gagner*, 1949, p. 67 (1981) p. 82. Les pages successives indiqueront désormais l'édition de 1949 pour la première, et celle de 1981 pour la seconde. Quand une seule page apparait, c'est celle de l'édition de 1949.

⁷² Guillevic, *Gagner*, p. 60, p. 79.

« vos » représente la classe possédante) est trop marquée pour qu'on la reçoive sans suspicion d'outrance.

Dans la deuxième partie du recueil, le sommaire inverse les deux versants de la poésie de Guillevic ; le politique et le lyrique, pour équilibrer l'ensemble. Certains accents restant très profonds :

Nous n'avons pas nié le piquant de l'épingle
Au bout de la seconde et la chanson
Dans le métro.

Nous n'avons jamais dit que ce soit si commode
A l'arbre de se taire, au garçon de sourire
A côté d'un miroir...⁷³

Grâce au verbe plus allusif d'un côté, et au contraire très évocateur de l'autre, le social se mêle aisément au lyrique. On se rappelle notamment certains vers des « Rocs », dans le passage devant la glace. En associant son sentiment de révolte personnelle à la cause combattante avec le pronom personnel « nous », ce même sentiment qui lui a fait s'inscrire au Parti, le poète engage tout son être dans la lutte, et séduit le lecteur. Il faut noter que ce poème était auparavant inclus dans le sous-titre « Conscience » et s'intitulait « Nous espérons », ce qui le rangeait comme un poème politique. Maintenant, il prend pour titre « Espoir » et se place dans l'ensemble « Couple », dédié à Colomba : sa visée en est entièrement changée, à la faveur du pronom personnel suffisamment allusif.

Le poète peut aussi, manier ses distiques pour condenser une expression forte :

Quand on sait faire un mur
On peut faire un état.

*

Ce n'est pas seulement notre part

⁷³ Ibid ; p. 85- 121.

Qu'il nous faut.

*

S'il n'y a pas de cerisiers
On en mettra⁷⁴.

Le titre passe de « Banderoles » à « Étendards » : d'une simple allusion à une manifestation publique, on passe à une référence guerrière. La variante offre ainsi une portée plus militante. Par-delà les années le poète ne se renie pas, il ne fait que moduler le sens de ses poèmes. Ces exemples montrent clairement que le poète peut être aussi efficace, grâce à sa « brièveté consubstantielle », dans un domaine que dans un autre. C'est l'art poétique qui par la force de sa tension sémantique relie les deux inspirations. On voit ici comment il reprend ses propres thèmes, du « mur », par exemple, comment il utilise ses fameux « il y a » ou ses impersonnels ou ses simples variations de temps, pour leur faire jouer un rôle didactique. On rejoint ainsi les meilleurs pages des deux premiers recueils. Même dans la longueur, *Gagner* a de nombreuses réussites dans le cadre du lyrisme propre du poète :

Ma fille, la mer,
Tu l'as deviné,
N'est pas un cadeau
Que l'on peut te faire.

(...)

Et l'espoir, ma fille,
Plus fort que la mer,
Plus fort que la ronce,
La vague et la danse⁷⁵.

La prosodie propre à la chanson permet l'amplification du thème sans que la sincérité y perde. Le mot « espoir » vient ajouter une note politique sans nuire

⁷⁴ Pp. 106-107 et 69-70

⁷⁵ Ibid. p. 141 et 139.

à l'ensemble grâce à la forte structure de la chanson qui offre une chute en forme de résumé. Ce poème ne changera pas de place. Encore une fois le recueil dose savamment les deux types d'inspiration dominants, tantôt les séparant, en vue d'un équilibre, tantôt les fondant dans le même poème, celui-ci devenant le symbole, le microcosme du livre entier.

Par contre « Épisodes » rompt franchement avec le lyrisme allègre des chansons pour dénoncer le capitalisme. Guillevic avait été fortement choqué par l'appui à peine masqué de l'Église au général Franco. C'est un des facteurs qui ont joué en faveur de son engagement :

On n'a pas ouvert les rues de l'Espagne
Aux guérilleros

Ce qu'on ouvre c'est la frontière
Pour le trafic⁷⁶

C'est en faisant accéder à la poésie un vocabulaire nouveau appartenant au domaine de l'économie que Guillevic veut être moderne. Le poète retient ici la leçon hugolienne de la révolution lexicale en la transposant dans son siècle, et en jouant sur les mots :

Quand on nous dit :
La vie augmente, ce n'est pas

Que le corps des femmes
Devient plus vaste

(...)

Mais c'est, tout simplement,
Qu'il devient difficile
De vivre, simplement⁷⁷.

⁷⁶ P. 156, ce poème n'a pas été repris

⁷⁷ Pp. 164-85

« homérique », de même que la personnification des mouvements de bourse ne parviennent pas à l'animation réelle ; même la métrique n'apporte pas ici le rythme suffisant évocateur. Notons cependant que le rythme dominant est encore une fois celui de l'hexasyllabe, et qu'on peut lire trois alexandrins, compte tenu de la césure épique à « banq' » ; Guillevic essaierait-il ainsi de rejoindre ses vieilles espérances de poésie épique par un chant national ?

Alors la chute que le poète sait manier par ailleurs par une rupture de rythme, ne vient pas surprendre, pas même avec le préfixe privatif qui fait écho au préfixe du second vers sur le deuxième verbe « reprivatisés », « déprivatisés ». Seules, peut-être, les deux épithètes à connotation dramatiquement passive, « percés », brûlés » parviennent à émouvoir.

Retenons enfin la tautologie « c'est-à-dire en français » qui a tous les traits du discours qui dénoncent l'abandon de la langue : la poésie n'est plus de mise. Les raisons qui font le « ferrage » d'un poème sont sans doute multiples et obscures. Celles qui en exhibent les marques ont conduit à un reniement - significatif d'échec ? L'argumentation pend le pas sur l'allusion, la comparaison est évidente, et le parti-pris politique supprime toute relativité. Ce poème finalement n'a pas été repris dans la nouvelle édition.

Cet ensemble se clôt par « L'homme qui se ferme », suite qui remet le lecteur dans une poésie qu'il connaît bien, et le change de la poésie politique. A partir du thème de Paul Valéry :

Ce n'est pas un ménage bien tenu
L'homme qui se ferme⁷⁹.

Le poète prolonge l'idée de la fermeture de l'armoire (de *Terraqué*) dans une réflexion sur la solitude essentielle, tant sur le plan matériel- où il n'hésite pas à jouer sur les mots « ménage », que métaphysique, joint à une représentation du mouvement face à l'immobilité :

Toujours il se retrouve
Au même endroit de la spirale⁸⁰.

⁷⁹ P. 213-163

⁸⁰ P. 219-166

Ces poèmes ont fait l'objet d'une publication séparée, comme pour « Coordonnées⁸¹ », autre partie de ce recueil. C'est un indice supplémentaire de la qualité que l'auteur lui-même octroie à ses textes, grâce à leur profonde sincérité et leur caractère éminemment personnel.

L'avant-dernier titre du livre est « Autour », et rassemble quatre parties dont l'écriture est ambivalente. Elle semble appartenir au domaine du lyrisme avec des titres tels que « Le vent », « Micas », et « Soleil ». Mais le texte répond aussi au discours militant, tel que l'a bien vu Gavin Bowd⁸² :

Si l'on voyait un peu
Comme ensemble se tiennent
Avenir et soleil

Si l'on voyait un peu
La fille de campagne
Qui monte en robe rouge un raidillon de terre

C'est par là que le lieu
Confie au soleil blanc
L'espoir d'aller plus près

[C'est par elle que crie
Ce qui veut avancer
Percer partout le trop vieux
Qui meurt à peine :

Levez la pierre, écartez-les
Ceux qui dominant, ceux qui vous mènent,

Voyez la fille, gardez le rouge de sa robe,

⁸¹ Un volume rassemble sous le titre *Coordonnées*, avec des illustrations de Fernand Léger, « Coordonnées », « Filets », « Taureau », « Les Charniers », « Les Trusts », « Dialogue », et « La Fête », aux Trois collines, coll. Le Pont d'or, dirigée par Paul Éluard, imprimé en Suisse, 1948.

⁸² Gavin Bowd, *Guillevic ou le sauvage de ma modernité*, University of Glasgow, French and German publications, 1002, p. 23.

Voyez le soleil chauffé à sec du raidillon,
Soyez soleil]⁸³

« C'est une Marianne ouvrière, qui démontre la voie difficile de la libération⁸⁴ ». Le chant poétique est miné par l'idéologie. Cependant le poème sera repris mais à une autre place ; primitivement sous le titre « soleil » placé avant « Art poétique », il se retrouve maintenant presque au début dans l'ensemble « Coordonnées ». Ce déplacement s'est opéré à la faveur d'une longue coupure de trois strophes qui amputent le poème de la moitié de sa longueur, un peu à l'image du recueil tout entier. Le poète a su garder le meilleur de sa poésie et éliminer ce qui ressortissait trop au discours de propagande. Le poète se force à l'optimisme humaniste :

Mais tu parles
Et ta voix est telle
Que les roches se taisent
Et les très grandes forêts⁸⁵.

Il contredit l'esprit de *Terraqué*. Le chant, au bout de recueil tend à disparaître au profit du discours ; le poète se renie pour se vouer à sa cause politique même s'il se calque sur ses premiers livres en clôturant celui-ci par un « Art poétique », car lui-même est accaparé :

Ne croyez pas entendre en vous
Les mots, la voix de Guillevic⁸⁶.

La position est paradoxale qui consiste à dire son nom en même temps qu'on demande de l'oublier. Pris entre deux forces du langage, le poète, qui reprend ainsi son individualisme face au collectivisme obligatoire, perce sous le militant. *Gagner* est le recueil qui illustre ce conflit par l'ambivalence de chaque poème et dans l'ordonnance mêle des parties du recueil.

⁸³ P. 263-264, p. 43

⁸⁴ Gavin Bowd, p. 23.

⁸⁵ « L'homme » in « Comment », p. 93, in « Conscience », p. 47.

⁸⁶ P. 271 ; 183

Certains poèmes parus dans *Les Lettres françaises* ne réapparaissent pas ; la publication, puis son refus par l’auteur, sont le signe que le regard critique n’a pas complètement disparu, même s’il vient un peu tard, malgré un conditionnement intellectuel très important. Deux seulement ne seront pas repris dans l’édition de *Gagner* de 1949. Le premier date du 28 juin 1946 et s’intitule « Veillée ». Il regroupe six distiques d’octosyllabes à rime unique en [i] sur le cadre rhétorique unique du groupe nominal + négation + verbe au participe passé. Cette longue litanie voit cohabiter l’univers familier de Guillevic avec des mots tels que « chat-huant », « rossignol », « linge », « liseron », etc. et se clôt par

Le cœur du temps n’a pas faibli
Le peuple veut pour aujourd’hui⁸⁷.

La chute s’organise sur l’affirmation de l’humain face au monde matériel. L’emploi intensif du verbe lui donne un sens plus fort, mais sans objet, comme si la seule force comptait. Guillevic ici ou là n’est pas ennemi de l’usage de la litanie

La cascade n’a pas dormi,
Le sanglier n’a pas souri,

Le chat-huant n’a pas pourri,
Le vent du soit n’a pas suri,

Mais ici elle se fait un peu trop systématique. On peut saluer une certaine prouesse technique, mais ce n’est certainement pas par là que le poète souhaitait nous émouvoir ; à cette période il s’agissait encore de convaincre. Tel qu’il apparaît en 1949, *Gagner* illustre le processus en cours de l’inspiration de Guillevic. Fidèle à sa première inspiration, d’un côté, de l’autre, le poète soumet de plus en plus son vers au raisonnement politique. Dans les deux cas ce livre offre de poème réussis. Mais dans l’ensemble, à cause de l’empreinte idéologique, il se situe bien en-dessous d’abord de *Terraqué* qui semble inaccessible, mais aussi d’*Exécutoire*. A l’instar des

⁸⁷ *Les Lettres françaises*, 28 juin 1946.

exemples de Paul Éluard et de Louis Aragon qui honorent la poésie politique, Guillevic a eu quelques réussites. La matité⁸⁸ de son écriture, faite de simplicité, de rusticité, était à même de rencontrer le discours. La facilité apparente de l'écriture fait office de profondeur, les mots qui « ne se laissent pas faire » véhiculent maintenant une définition économique. *Gagner* est le fruit d'une époque ; l'auteur s'en est longuement expliqué. A vingt ans de distance, il est parvenu à regarder ce temps-là avec lucidité :

« Je revendique ma sincérité dans tout ce que j'ai écrit. Si je me suis trompé, c'est une autre affaire. La foi peut être aveugle pour les poètes⁸⁹. »

Ces propos revendiquent la filiation et l'héritage de la guerre froide. Ils démontrent que Guillevic n'a pas vécu son engagement à moitié, et que celui-ci n'a pas été motivé par le profit qu'il pouvait retirer d'une force alors en ascension -puisqu'il en a suivi et subi l'opprobre. Que sa poésie ait accompagné sa démarche, il n'y a rien là que de plus normal pour celui dont l'être se confond avec son écriture. Cette totalité, cette somme, cette intégrité fait de lui un poète moderne, celui qui participe de son temps.

Terre à bonheur : un soleil ambigu

Avec *le Goût de la paix*, en 1951 et *Terre à bonheur* en 1952, nous entrons véritablement dans le cycle de la poésie militante pour en approcher l'apogée que constitueront les *Trente et un sonnets*. Trois années se sont écoulées depuis *Gagner* pendant lesquelles le travail de bureau fut très intense et très prenante la mobilisation politique. Les poèmes se font donc assez rares. Mêmes dans les périodiques. On ne compte que deux publications en 1950 ; trois en 1952 et une seule en 1952, dans *Les Lettres françaises*, pour la grande majorité, à côté d'*Europe*. Guillevic appelle cette période, jusqu'en 1963, celle des « basses eaux poétiques ». Est-ce alors seulement le travail professionnel qui contrarie l'inspiration, ou bien la chape uniformisante de la poésie politique ? les deux sans doute. Le manque de temps et l'obligation, même interne, de n'écrire que

⁸⁸ Bernard Fournier, Mémoire de maîtrise, *L'écriture mate de Guillevic dans Terraqué*, sous la direction du professeur Louis Forestier, Paris X Nanterre, 1984. Inédit.

⁸⁹ *Faites entrer l'infini*, p. 12

dans un seul sens ont épuisé l'inspiration. A contrario, le souci militant va pousser le poète à l'écriture qu'il ressent comme un devoir civique. C'est donc un nouveau Guillevic qui publie deux plaquettes en 1951, *Le Goût de la paix*, qui trouvera sa place dans *Terre à bonheur*, l'année suivante. Ce volume n'a pas été publié chez Gallimard, mais chez Seghers. On peut commenter ce changement d'éditeur dans le sens d'une volonté politique (sauf bien sûr à envisager un refus de Gallimard, ce que personne n'a jamais évoqué). Gallimard est devenu l'éditeur le plus renommé, il représente donc une institution, et le tenant d'un parti-pris libéral. Pierre Seghers aussi bien sûr, mais sa jeunesse, son passé de résistant et de clandestin, ses positions de sympathisant communiste en font un éditeur politique. Ainsi le recueil, par son édition même s'inscrit dans le cadre d'une poésie de lutte. Soulignons a contrario, que quel que soit l'attachement de Guillevic à la pensée communiste, jamais il ne sera édité par les éditions du Parti, contrairement à Aragon.

Terre à bonheur est constitué aujourd'hui d'un seul livre comprenant plusieurs titres. Comme pour *Gagner*, il s'agit d'une édition revue et corrigée en 1985. Les éditions originales étant fort peu accessibles, nous ne ferons références qu'à cette dernière publication, augmentée d'un entretien avec Bernard Delvaille.

Un rapide relevé du vocabulaire des titres confirme l'optimisme que s'impose le poète : « Pais », « Printemps », « Bonheur », « Vouloir », « Avec ». La foi communiste exige l'espoir dans les lendemains de la révolution qui apportera à tous -et surtout à la classe laborieuse- le bien-être matériel. Cette foi en l'avenir est aussi une réaction. La période l'après-guerre est dominée, hors du communisme, par le mouvement existentialiste qui avouait son pessimisme tragique. Guillevic ne veut pas se résoudre à ce qu'il juge une facilité :

« Ma tendance intellectuelle m'entraînait à réagir contre le pessimisme de l'époque, ce qu'on appelait la « philosophie de l'absurde⁹⁰ »

Il est toujours difficile de séparer ce qui vient de l'individu de ce qui vient du Parti. Si *Terre à bonheur* se veut résolument optimiste, c'est qu'en plus du discours politique, le poète fait l'expérience du climat méditerranéen, à Tarascon. Ce pays l'a marqué, comme il en a marqué d'autres avant lui, Van

⁹⁰ Guillevic, entretien avec Bernard Delvaille, in *Terre à bonheur*, Seghers, 1986, p. 120.

Gogh ou Cézanne dont on a vu qu'ils avaient éveillé l'attention du poète au objets. On peut penser qu'il verra l'avenir communiste à travers les ardeurs du soleil de la Provence. Le soleil du midi est d'abord pour lui, né sous les brumes hyperboréennes, un signe de jouissance terrestre. *Terre à bonheur* n'exclut pas, loin s'en faut, le lyrisme personnel à la découverte d'un monde nouveau, même si d'un autre côté il se contraint dans des formes de pensée obligées. L'amitié, l'attachement à la terre, le combat révolutionnaire forment un tout. Et parmi les trois types d'inspiration que nous avons schématisés plus haut, le lyrisme personnel et les aspiration mystique et politique, cette dernière va prendre une part déterminante dans ce recueil. L'extrait suivant est tiré de « Au camarade Staline » :

Alors je ne sais pas comment dire
La terre, les bêtes, les choses, les hommes
Font comme une rose qui tourne
Dans la musique pareille à celle qu'entend la rose
Quand elle se voit s'ouvrir⁹¹.

L'interrogation de situe au moins à deux niveaux, mais la comparaison « comme » est un peu forcée, notamment par les deux pronoms réfléchis du dernier vers. La question relève cependant d'une grande sincérité, une sensibilité :

C'est parce que les hommes, tu verrais
Comme ils ont mal
Tu les verrais partir, le matin, fatigués déjà
Et le soir, camarade Staline, le soir
Qui tarde tant, et le dimanche
Qui n'est pas encore pour cette fois-ci.
Il y a un creux, il y a un terrible creux
Et les gestes sont dérisoires devant ce creux⁹².

⁹¹ « Ici, camarade Staline », in *Les Lettres françaises*, 1949, numéro spécial pour l'anniversaire du dirigeant de l'Union soviétique.

⁹² *Les Lettres françaises*, ibid.

Cette strophe donne l'impression d'un inventaire obligé. Le rejet « comme ils ont mal », la reprise anaphorique « les » appartenant au code oral, à mettre en parallèle avec le « tu », la structure de coordination ; « Et le soir », « Et les gestes », mettent bien en valeur le thème, mais le quatrième vers démonte la tension. Plus loin, pourtant ce passage en revue de l'œuvre passée se lit mieux :

Pour ceux qui ne savent pas
Que l'armoire, la table, le cheval de trait,
Pour prendre des exemples
Ont ailleurs une autre façon
De se tenir en l'air, de recevoir sur eux
L'ombre et la lumière

L'« ailleurs » représente le pays frère, et le deuxième vers ressortit tout entier du code du discours oral ; mais à part cela le poète revisite heureusement son propre domaine, sur le mode majeur.

Si les deux précédents recueils reprenaient le schéma inauguré par le premier, celui-ci crée une rupture, en abandonnant des titres tels que « Conscience », « Choses » ou encore « Chansons ». D'autres relèvent d'un esprit propre à Guillevic, le désir de « procès-verbal » avec « Exposé ». Un autre « Églogue », reprend un thème du faune mallarméen, en harmonie avec la chaleur méditerranéenne, se veut tout à fait intime.

Pour la première fois aussi, il ne s'agit pas d'un gros recueil : 90 pages environ, seulement 80 poèmes ; à peine la moitié des autres recueils. Par voie de conséquence, les poèmes s'allongent jusqu'à une moyenne de 18 vers. Le vers s'allonge lui aussi, l'hexasyllabe domine, accompagné de nombreux octosyllabes. Autre fait nouveau dont l'importance surtout s'accroît, le nombre d'alexandrins : il y en a 158, soit plus de 10%. Ces détails formels sont le reflet d'une volonté de rupture.

L'histoire de ce recueil, le ralentissement de l'écriture, le manque de temps, ont réduit aussi la publication en revues. Seuls deux poèmes ont vu le jour avant d'entrer dans le livre. Encore les variantes sont-elles minimes, et donc peu significatives. La première a trait à la ponctuation, dans le poème commençant par « Jamais une pomme ». Les points des strophes 3 et 4 sont remplacés par des virgules. Guillevic qui porte une grande attention au rythme donne ici de l'ampleur, une longue respiration qui ne lui est pas coutumière.

Le changement reste cependant anodin dès l'instant où le refrain et le début de la strophe marque, de toute façon, une reprise.

La deuxième variante procède également du rythme, elle porte sur le troisième poème du *Goût de la paix*. Voici l'état final :

Un arbre on peut le casser,
Qu'est-ce qu'il devient ?

Il y faut seulement
Du travail et des outils, plus ou moins de temps
Selon les outils, et voici qu'il tombe.

Un oiseau, ça peut s'abattre :
Un coup de feu, une ou deux pierres
Et voici des plumes (...)

La version précédente se lisait ainsi :

Un arbre, on peut le casser
Qu'est-ce qu'il ferait
Il y faut seulement
Du travail et des outils, et plus ou moins de temps
Selon les outils, et voilà qu'il tombe

Un oiseau, ça peut s'abattre :
Un coup de feu, une ou deux pierres
Et voici des plumes⁹³

Une autre version⁹⁴, intermédiaire réunit déjà les deux premiers vers en un distique, mais raccroche l'attaque du deuxième thème « Un oiseau, ça peut s'abattre » au tercet précédent pour ne faire un quatrain. La correction, l'apparition d'un blanc après le troisième vers, conforte le parallélisme « un

⁹³ « Exposé », n° XIV, *Terre à bonheur*, op. cit. p. 26-27, in *Les Lettres françaises*, n° 398 du 24 janvier 1952.

⁹⁴ Celle de l'édition parue Au Colporteur, 32 rue Villefranche, Saint-Girons, Ariège, 1951, non paginé.

arbre », « un oiseau » avec « un bœuf » et restitue à cette troisième strophe son autonomie de sens.

Ces petites corrections visent essentiellement le rythme dans un souci d'euphonie, de liant. On est loin des ruptures et des hachures de *Terraqué*. *Terre à bonheur* consacre l'emprise du discours politique dans le lyrisme personnel de Guillevic. La troisième force, celle du sacré, s'estompe presque totalement. Les deux inspirations en présence se confondent dans l'écriture, si bien que presque toutes les parties sont touchées. Le militantisme n'est pas un dynamisme de surface qui se cantonnerait dans des domaines bien déterminés.

Seuls deux ensembles échappent à peu près au discours politique : « La ligne du printemps » et « Églogue ». Le moment de la rêverie a toujours constitué un thème poétique incontournable. On aurait pu croire, en outre, que le poète aurait pu facilement associer le retour de la chaleur avec la promesse d'un avenir meilleur parce que socialiste. Au contraire, Guillevic provoque la surprise en renouvelant le thème dans son lyrisme propre sans arrière-pensée politique :

Le bonheur
Au goût de pervenche et de reinette

Le bonheur que l'on peut dans un corps
Tenir comme on fait
Avec le galet ou avec un sein⁹⁵

Le rythme régulier atteste peut-être le renouveau printanier équilibré par le parallélisme de la répétition. Le vers reste libre mais on sent une certaine gêne due à ce rythme très particulier, en même temps qu'une volonté de briser l'alexandrin, comme dans les deux premiers vers. C'est ce qui se passe pour cet autre extrait qui nous semble très bancal, par le retour qui tend à imposer de l'alexandrin dans toute son autonomie, en conflit avec le vers nouveau dont Guillevic s'était fait l'un des maîtres :

Ils sacrifient le calme
Ceux qui répètent l'air qu'ils vont bientôt jouer

⁹⁵ *Terre à bonheur*, p. 47.

Dans l'opéra majeur du printemps.

Ceux qui se jouent cet air qui est le leur
Pour l'opéra public du printemps

A la similitude du rythme paire des deux premiers vers, s'oppose une entrée symphonique issue du rythme particulier de neuf syllabes, et aux répétitions « les », « air », « ceux qui » dans tout le distique. Le poète veut faire remarquer l'appropriation « le leur » et l'enjeu de sens dans le passage de « mineur » à « public ». L'allitération en [p] accentue l'effet de la grande pompe un peu artificielle. La rhétorique ici, -bien que nous ne soyons pas dans un cadre franchement politique -a envahi l'art du poète. Effectivement, ces vers ne réapparaîtront pas dans l'édition revue de 1985.

Dans « Églogue », la veine politique a du mal également à cohabiter avec la sensibilité érotique du poète. Elle y parvient cependant en de certains endroits :

Nous serons assez forts pour que notre bonheur
Nous ne le gardions pas à l'abri des combats

Où nos frères les hommes, nos sœurs les femmes
Forcent le monde à devenir
Un lieu pour le bonheur

Dans ces combats glorieux nous serons avec eux
Et tu verras combien les jours, alors,
Seront plus pleins encore.

A côté des alexandrins classiques, un vers de onze syllabes, le troisième, crée une dysrythmie, notamment par un « e » muet situé à la césure et un parallélisme qui n'apporte rien de nouveau. De même pour le décasyllabe, l'avant dernier vers, où l'adverbe de temps « alors » semble redondant, tant dans le vers que dans le sens. Le dernier adverbe « encore » paraît aussi superflu. Ce poème sera totalement supprimé dans la nouvelle édition. L'explication idéologique ou sociale, qui pourtant ici est peu marquée par les

mots « frères », « sœurs », mais davantage par « combat » entraîne une rhétorique envahissante.

Les quatre autres parties du recueil sont plus offertes à la mangue militante. Le titre liminaire, « Exposé », situe l'ambiguïté de cette poésie. Il correspond effectivement au goût de Guillevic de présenter la réalité sous une forme apparemment objective, celle qu'il appelle « procès-verbal ». Mais le mot évoque aussi le discours et surtout une déclaration d'intention : un exposé des « motifs », les « attendus » de la langue juridique que l'auteur connaît bien. Cet ensemble comprend un grand nombre de poèmes (25). Il tient le tiers du livre à lui seul, et c'est là que les poèmes s'allongent vraiment.

Pourtant il s'agit d'une suite qui offre au poète l'occasion de s'exprimer sur le bonheur ressenti par la connaissance de Midi. La rencontre avec la lumière particulière de ce pays ne peut pas ne pas avoir d'effet sur un poète sensible à la peinture. L'auteur date et signe « Exposé » : « août 1955, février 1952 Tarascon-sur-Rhône-Paris ». Après Carnac, c'est le seul nom de lieu qui ait accès à sa poésie. Il oriente par là-même son lecteur dans une interprétation plus personnelle que politique. Cet ensemble n'est cependant pas indemne de tout souci idéologique. La pression de la guerre froide est forte. Les deux effets vont alors se conjuguer dans une certaine harmonie. La lumière, le soleil, la chaleur vont trouver leur équilibre dans l'espoir, l'optimisme, la force des combats.

Les premiers vers sont une incontestable réussite et justifie leur reprise dans les manuels scolaires (ainsi que le célèbre XVII, « J'ai vu le menuisier », ou le XV « Douceur/ je dis douceur »). Cette reprise même est à interpréter comme un effort du poète à vouloir être clair et compris. Au détriment de son fond propre ? Il y a là un dilemme difficile : une poésie jugée minée par le discours est choisie par les éditeurs scolaires⁹⁶ pour éduquer les collégiens, quand celle de *Terraqué* est écartée pour des raisons de difficultés autant prosodiques que psychologiques. On peut au moins constater la réelle qualité médiatique du poète. Il en sera de même pour le fameux sonnet de « L'école publique ». Démagogie ? Certes non, puisque tous les poèmes n'ont pas eu cette faveur. Mais c'est l'indice irréfutable de la permanence des deux inspirations dans le même poème.

⁹⁶ Nous avons déjà indiqué dans notre mémoire de Maîtrise (op. cit.), qu'un éditeur avait même illustré par un poème de Guillevic une leçon de grammaire sur l'adjectif !

Que déjà je me lève en ce matin d'été
Sans regretter longtemps la nuit et le repos
(...)
Que déjà je me lève et voie le buis,
Qui probablement travaille autant que l'abeille,
Et que j'en suis content
(...)
Déjà, c'est victoire.⁹⁷

Chaque strophe débute par une conjonction de subordination souvent doublée ou triplée avec la conjonction « et ». Le lecteur est mis en attente de la fin qui offre une chute. Le vers « qui probablement travaille autant que l'abeille » montre le caractère bancal de l'alexandrin, que le poète souhaite renouveler. Nous reconnaissons bien à ces détails le style propre du poète. Les sensations évoquées ne sont plus nouvelles. On n'est pas étonné de lire l'intérêt pour les animaux et les végétaux ou la méfiance envers la nuit. Ainsi la pointe finale est-elle ambiguë : la victoire est-elle celle de l'individu sur les ténèbres, ou bien encore celle de la révolution prolétarienne que symbolise l'abeille ?

D'autres poèmes ne s'en tiennent pas à ces ambivalences ;

J'ai vu passer la camarade
Qui a peint l'autre nuit
(...)
Et s'appliquant à bien former lettre après lettre
LIBEREZ HENRI MARTIN⁹⁸
(...)
Il est un de ceux-là
A qui je dois d'avoir le droit
D'aller, ce matin-ci, presque comme on ira.

La différence avec le poème précédent est flagrante. Plus qu'au discours, le poème cède ici au récit anecdotique. Le discours devient monstrueux non seulement par la longueur d'un vers qui atteint 19 syllabes, mais aussi par la

⁹⁷ Guillevic, *Terre à bonheur*, p. 9.

⁹⁸ Henri Martin, officier de la marine française, partisan du Viêt-minh, dont la condamnation, en juillet 1951, déclenche une vague de protestation des communistes.

typographie majuscule du slogan militant. Le poème est mimétique. Le dernier vers de notre extrait prend l'apparence d'un alexandrin, concession à un véritable alexandrin avec progression mathématique (2,4,6) qui signale une emphase épique. Mais ces chevilles telles que l'élément du démonstratif composé « -ci » ou l'adverbe « presque », marquent le discours. La référence historique « on ira » pourrait passer alors inaperçue, à cause du « on » anonyme, neutre, mat, qui est loin cependant de la violence du hiatus « ça ira » de la chanson révolutionnaire. Ce poème ne sera pas repris dans la nouvelle édition.

Un autre poème veut mettre un point final à une période révolue, parce que non politique :

C'est une armoire
Qui s'est ouverte.
(...)
C'est une armoire
Avec du linge et de la place
Pour en mettre encore.⁹⁹

Il prend le contre-pied de *Terraqué* et accuse un franc optimisme, que justifie des titres comme *Gagner*. Par rapport à l'expression assez désespérée du premier recueil, les nouveaux poèmes politiques marquent un tournant de la vie personnelle, du moins le poète le pense-t-il sur le moment.

Cette volonté s'exprime dans le titre de l'ensemble suivant « Avec ». Il rappelle la plaquette publiée par l'École de Rochefort : il y a une certaine continuité de 1942 à 1952 par-delà les exigences politiques. Après des poèmes tels que « Agir » ou « Le grand travail » dont le titre aussi se veut clair, après les dédicaces qui ne le sont pas moins, « A l'union des jeunes filles de France », le poème « Attente du printemps » dénote le symbolisme évident et fait lui aussi appel au référent précis :

Est-ce qu'après tout
Ce serait une année avec plus de printemps,
Cette année où la pluie

⁹⁹ *Terre à bonheur*, p. 61.

Tombait sur nous jour après jour,
On aurait dit de yeux
Des femmes de Corée qui ont tant vu
De quoi pleurer, printemps.

La dénonciation d'une guerre peut ne pas être inféodée ou simplement intégrée à un discours politique, ce n'est pas le cas ici où l'on assiste à une volonté didactique dans ce deuxième vers avec l'allure populaire de deux mots antithétiques « avec » et « pas », et l'emploi du conditionnel qui donne accès aux rêves de l'enfance, de l'innocence. L'ensemble se clôt sur le poème adressé au rossignol qui devient le chantre de la révolution. La décision qui a motivé l'organisation du recueil afin que cet ensemble soit placé en fin de livre, et, à l'intérieur de celui-là ce poème-ci, tend à donner à tout le livre une orientation moins politique, et plus simplement pacifiste.

Un peu auparavant, et chez le même éditeur, avait paru une plaquette au titre volontairement optimiste *Envie de vivre*. Ce petit volume contenait des poèmes spécifiquement inspirés par l'engagement : ainsi deux hommages, l'un à Staline, l'autre à Maurice Thorez. Le poème à Staline est paru dans *Les Lettres françaises*¹⁰⁰ et s'intitule, « Ici, camarade Staline ». Il s'étend sur 92 vers libres répartis sur 21 strophes. Cette longueur est significative de l'envahissement du discours, cette fois tout à fait, au détriment de la poésie. Le poème avance d'une manière argumentative :

Tu verrais, tu verrais bien mieux que nous
Car tu le sais tellement mieux que nous
Combien tout cela peut être autrement

Les répétitions ne font pas progresser le sens de même que la cause énoncée n'ajoute rien. L'indéfini laisse le discours dans le vague. La poésie, de ce fait, se soumet sans pouvoir définir son référent au maître de Moscou.

« J'étais bien plus poète qu'homme d'action (...) le citoyen a pris le pas sur le poète¹⁰¹.

¹⁰⁰ *Les Lettres françaises*, n° 298 du 9 février 1950.

¹⁰¹ *Vivre en poésie*, p. 147-144.

Il n'y a pas à douter de la sincérité du poète dans ces années quand il est ainsi capable de tout orienter pour une cause. C'est une grande volonté qui l'y pousse, motivée par le sentiment d'être dans le courant de l'histoire. Ce n'est qu'après coup qu'on peut prendre des distances, pare que les événements ne lui ont pas donné raison. C'est le risque perpétuel de la présence au monde. Mais qui pouvait le dire à cette époque ? Guillevic, du reste, sans se renier, peut s'expliquer :

« Nous avons été trompés. Nous avons cru à la bonté de Staline, au bonheur promis. Nous avons appris ensuite que la réalité était autre (...) Il (le poème) était vraiment trop mauvais. De même Pierre Seghers m'a fait retirer d'*Envie de vivre* un hommage à Maurice Thorez, poétiquement impardonnable. »

Le poète est lucide, a posteriori, sur sa production d'alors : c'est une qualité, mais l'esprit critique lui manquait grandement au présent. Il ne fut pas le seul à être ainsi bercé par les fausses sirènes des idéologiques. Cela ne l'excuse pas, mais il a le courage de s'en ouvrir.

Les critiques, ceux de son camp, bien sûr, furent comme lui partisans et sectaires.

« Ouvrons comme il le mérite ce grand livre, témoin d'une victoire qui est la nôtre, lourd d'une exaltante plénitude¹⁰² »

Ces mots sont dirigés par le même esprit confiné dans un domaine étroit d'optimisme de rigueur. Seul Jean Tortel, qui tout en lui conservant son amitié, n'a jamais adhéré à cette poésie militante, fut assez critique :

« La prise de conscience idéologique de *Gagner* et de *Terre à bonheur* n'apporte pas de réponse au regard anxieux de *Terraqué*. »

Jean Tortel avait raison du point de vie de Guillevic, à cette époque, mais tout simplement là n'était pas la question. Être moderne, c'était voir le nouveau : Guillevic dépassait son premier recueil pour faire une poésie nouvelle, poussé par une autre nécessité, sur laquelle il est revenu plus tard.

¹⁰² Jean Marcenac, entretien avec Guillevic dans *Terre à bonheur*, p. 120-121, cité par Bernard Delvaille.

« Je les ai écrites dans une période de ‘basses eaux’ poétiques, dans une période de créativité difficile, et dans ces périodes-là, le sens critique baisse aussi. J’étais très pris par mon poste au ministère de l’Économie nationale et l’engagement politique me coupait de mes sources profondes¹⁰³. »

Il se rend compte de son échec : au moment où il pensait être le plus proche d’une veine populaire, confondant idéologie et inspiration, communauté et individualisme, il en était le plus éloigné. Mais nous ne sommes pas encore là. Le militantisme n’a pas encore donné sa plus belle fleur. Après deux recueils somme toutes encore dans le droit fil de *Terraqué*, le poète va étonner le monde en inversant les valeurs. Le vers libre, estime-t-il, est réactionnaire, c’est par le retour au mètre qu’en 1955 on peut être moderne.

La poésie nationale

On imagine assez mal aujourd’hui ce que fut le climat de la guerre froide, et ce n’est pas le lieu de la définir. Cependant il est nécessaire d’en rappeler quelques circonstances afin de bien comprendre le mouvement poétique des années cinquante. Au lendemain de la guerre, les deux forces victorieuses, américaines et soviétiques s’affrontent sur le plan idéologique. Berlin sera le lieu d’exercice du frottement où se dressera le fameux mur. Mais en France on vit dans la terreur d’être au milieu de deux « géants », surtout de leurs missiles braqués les uns contre les autres, et la crainte d’un conflit atomique. Les politiques s’exacerbent par pays interposés, en Indochine ou en Algérie, en ce qui concerne précisément la France. De grèves se multiplient, où s’opposent communistes et anti-communistes, qui ramènent finalement le général de Gaulle au pouvoir. Sous l’influence de Louis Aragon et de Paul Éluard, après la Résistance, nombre de poètes inscrits au Parti Communiste Français, se mettent à célébrer, comme on a vu faire Guillevic, les louanges des soviets, et à critiquer le système capitalisme français jugé inféodé aux États-Unis d’Amérique. Avec son *Journal d’une poésie nationale*¹⁰⁴, Louis Aragon entend réagir de façon patriotique, par la voie littéraire. Il y rappelle Paul Éluard et Victor Hugo, essentiellement en faisant une large place à Guillevic. Les deux

¹⁰³ P. 121

¹⁰⁴ Louis Aragon, *Journal d’une poésie nationale*, Les Écrivains réunis, 1954.

poètes du vingtième siècle reviennent à la poésie métrique, comme « tentative d'élimination de l'individualisme formel en poésie¹⁰⁵ ». Au détour d'une phrase, il cautionne notre poète d'une garantie prestigieuse :

« Il est vrai, peu le savent, que, dans une conversation privée, il me semble me souvenir avec qui, Paul Valéry ait dit qu'il y avait un poète en Guillevic : mais précisément pour déplorer qu'il n'écrivît point en vers régulier¹⁰⁶. »

De son côté, *La Nouvelle Revue française* donne une note de lecture qui ne semble pas convaincue :

« Aragon, dans *Les Lettres françaises*, conseille (et s'il le faut l'ordonne) aux poètes français de revenir à la poésie régulière et au rythme 'national'. Il a déjà fait un certain nombre de disciples, et les moins attendus. Guillevic (...) Pichette (...) Tristan Tzara lui-même (...) Si l'on veut. Il faut tout de même avouer que les raisons d'Aragon sont légères, et ses exemples fâcheux.¹⁰⁷ »

Le directeur de la *Nrf* est très hostile à cette poésie de propagande, ce qui contribue au climat de tension de la guerre froide dans le camp des poètes. Pour ce qui est de Guillevic, cette période va donc représenter l'achèvement de sa progression entre le vers classique et la prise de position politique.

Le système de la métrique

Même si Aragon ne constitue pas un maître à penser pour Guillevic, son influence est grande sur les poètes de son entourage¹⁰⁸. Depuis 1933 avec

¹⁰⁵ P. 14

¹⁰⁶ Pp. 62-63.

¹⁰⁷ Jean Guérin (alias Jean Paulhan), in *La Nouvelle Revue française*, n° 345-346, du 1^{er} février 1954.

¹⁰⁸ Anne Simonin cite Gisèle Sapiro : C'est en particulier Aragon qui, à la Libération, accède à une position de prestige. Sur le plan littéraire, il cumule une double reconnaissance en tant que poète et en tant qu'écrivain. Comme pour Éluard, les accents « patriotiques » de son œuvre poétique pendant la période de crise vont l'ériger en position de « poète national » (...) Mais à la différence d'Éluard, Aragon ne confine pas son pouvoir culturel au seul prestige littéraire. Désigné par le Parti pour mettre en application la stratégie d'ouverture à l'égard des intellectuels, Aragon va être un des principaux agents (sinon le principal) par le biais

Hourrah l'Oural, il se fait le poète d'une idéologie visant à installer la classe ouvrière au pouvoir selon le principe marxiste. Le titre est révélateur, aussi bien que les vers :

O monde qui tourne ô manège
Mais à la caisse les patrons
Vient l'air dont nous mourrons
La neige, la neige la neige¹⁰⁹

Afin de mieux chanter le peuple -car il n'est plus question de chanter pour soi-même- d'être clair et entendu, conformément aux directives de Maurice Thorez suivant celles de Jdanov, l'ancien poète surréaliste revient au vers compté et bientôt rimé. C'est surtout *Le Crève-cœur* qu'il sacrifie à l'écho obligatoire en fin de vers. D'abord pour chanter l'amour, puis la liberté en 1940 :

Ils sont la force et nous sommes le nombre
Vous qui souffrez et nous nous reconnaissons
On aura beau rendre la nuit plus sombre
Un prisonnier peut faire une chanson¹¹⁰

Il ne manquait plus que de retrouver le rythme solennel classique, porteur d'histoire et de caution :

J'écris dans un pays où l'on parque les hommes
Dans l'ordure et la soif le silence et la faim
Où la mère se voit arracher son fils comme
Si Hérode régnait quand Laval est dauphin¹¹¹

duquel le P. C. contrôlera les instances littéraires (...) secrétaire 'inamovible' du 'Céné' vedette des salons littéraires du samedi, Aragon est 'tout puissant', avec le pouvoir de faire et défaire les réputations, assisté par la grande organisatrice qu'Elsa Triolet », *Institutions littéraires et crise nationale*, mémoire de DEA de sociologie à l'EHESS, 1991, pp. 130-131.

¹⁰⁹ Cité par Georges Sadoul, *Aragon*, poétique d'aujourd'hui, Seghers, 1967, p. 110.

¹¹⁰ P. 118.

¹¹¹ P. 122

Bien sûr, c'est l'alexandrin moderne, revitalisé par Victor Hugo et traversé par les années surréalistes. Malgré des références littéraire et biblique, la langue se veut didactique et claire dans son sens. Pour bien expliquer un tel revirement prosodique, Aragon publie dans les années de guerre un texte théorique important, *La Rime en 40*¹¹² par lequel il souhaite reprendre la tradition comme élément révolutionnaire :

« Cependant les savants inventent le radium, découvrent l'hélium, l'iridium, le sélénium (...) Nous sommes en 40. J'élève la voix et je dis qu'il n'est pas vrai qu'il n'est point de rimes nouvelles, quand il est un monde nouveau.¹¹³ »

L'influence du domaine scientifique, liée à une certaine culpabilisation du modernisme est grande, comme chez Guillevic, et rejaillit sur la poésie conçue comme une méthode de connaissance, à l'instar de Rimbaud. Aragon revient à la tradition, mais revisitée par les moyens modernes, comme une arme révolutionnaire d'abord antifasciste, puis procommuniste. L'année suivante, il réitère avec *La Leçon de Ribérac*¹¹⁴, dans laquelle il préconise aux écrivains de suivre la méthode médiévale du « clus trover » transpose du plan courtois au plan politique, et qui permet un double langage.

Dans l'avant-propos de « De l'exactitude historique en poésie » à *En étrange pays dans mon pays lui-même*, il revendique la

« Liberté devant la tyrannie du vers libre, devenu à son tour sacré (...) C'est contre les écoles poétiques que j'ai refourbi le vieil alexandrin, l'octopode usé comme un sourire et le décasyllabe de la tradition médiévale démonétisé par les mirlitons modernes¹¹⁵. »

Aragon entend donc être moderne par un retour au classique jugé désuet.

Guillevic n'est pas un cas unique de poète emporté par la vague militante. Outre Aragon qui en est le chef de file et le théoricien, outre les jeunes poètes qui jettent leur première gourme, tel Henri Pichette ou Charles Dobzynski, il faut citer Paul Éluard, avec qui l'amitié va de pair.

¹¹² *La Rime en 40*, in *Aragon*, p. 71.

¹¹³ Aragon, *La Leçon de Ribérac*, in *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, 1942.

¹¹⁴ *La Leçon de Ribérac*, in *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, 1942.

¹¹⁵ « En étrange pays dans mon pays lui-même », in *La diane française*, Seghers, 1963, p. 83.

Paul Éluard s'est définitivement inscrit au PCF fin 1942, comme Guillevic, durant les heures les plus dangereuses. Il participe à de nombreuses éditions clandestines, éditions de Minuit avec Vercors, par exemple, *L'Honneur des poètes* avec Pierre Seghers. Il fonde son propre organe, *L'Éternelle revue* et dès 1943 il est membre du CNE. Paul Éluard va, comme Aragon se cantonner dans le militantisme, avec des titres explicites tels que *Poèmes politiques*.

« Ce n'est plus le langage qui est remis en question, c'est la poésie même (...) Tous les mots sont politiques quand ils sont les mots de la vie (...) Quand je dis arbre, c'est un arbre, quand je dis pain, c'est du pain¹¹⁶. »

Le premier terme est sans doute un peu forcé, mais les deux autres correspondent bien au matérialisme revendiqué par Guillevic. Le recueil se compose de parties narratives et de poèmes où alternent les mètres réguliers 12, 10 ou 8 syllabes. Les titres sont parlants : « A mes camarades imprimeurs », « Espagne » et « Vencer juntos », « A la mémoire de Paul Vaillant-Couturier », « Strasbourg XI^o Congrès », etc. Le rythme est le plus souvent traditionnel.

J'habite le quartier de la Chapelle
Et le journal de ma cellule s'intitule
Les Amis de la rue vous parlent
On ne le vend pas on le distribue
Il ne vous coûte qu'un peu de temps¹¹⁷

Le réalisme du quotidien s'asseoie sur un mètre régulier, et une syntaxe qui frôle la prose. Ce lyrisme est en outre très clairement mis au service du Parti.

Guillevic fait la connaissance de Paul Éluard à un moment dans le courant de l'évolution de chacun. De nombreux poèmes de la production d'Éluard de cette époque offrent une place de choix à l'alexandrin tel que

L'amour choisit l'amour sans changer de visage¹¹⁸

¹¹⁶ Aragon, préface aux *Poèmes politiques*, in Paul Éluard, *œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1968, tome II, pp. 199-203.

¹¹⁷ Paul Eluard, op. cit., p. 221.

¹¹⁸ P. 229

C'est en partie grâce à ce type de vers que Guillevic accèdera à une « poésie nationale » d'Aragon. En 1948 Éluard publie *Bestiaire*, recueil moraliste (mais Éluard n'aime pas La Fontaine, à la différence de Guillevic) et *Grâce ma rose de raison* qui relate sa visite aux combattants. En 1949, paraît un *Hommage aux martyrs et aux combattants du ghetto de Varsovie*, puis en 1950 une série d'hommages à « Staline », « L'URSS seule promesse » :

« Frères, l'URSS est le seul chemin libre¹¹⁹ »

Ce vers nous rappelle certains de Guillevic dans *Terre à bonheur*.

Guillevic ne pouvait qu'être porté par ce mouvement si puissamment mené et si collectivement suivi :

« Depuis la mort de d'Éluard, ta responsabilité poétique est donc plus grande que jamais (...) sa place vide, si tu ne le remplaces pas, qui ?¹²⁰ »

L'appel est pressant, surtout venant de Tortel qui ne s'engage pas de la même façon.

Guillevic est donc poussé par de forces multiples dans la voie de la poésie militante. *Les Lettres françaises* publient deux fois dans l'année un de ses poèmes. Le premier en janvier 1953 dédié à André Kédros, l'autre en juillet ; « L'honneur des Rosenberg ». Les titre et dédicace suffisent à rappeler l'inspiration militante de ces textes. Parallèlement, durant cette année 1953, il s'établit une transition, un passage significatif vers une métrique différente à

¹¹⁹ Guillevic rappelle encore ce mot : « Claude Roy raconte qu'il avait toujours senti Paul Éluard un peu réticent devant son goût pour la poésie de Supervielle et qu'un jour, cessant d'éluder, Éluard avait dit : « Supervielle ? Il ressemble trop à La Fontaine », et, après un silence, « et je n'arrive pas aimer vraiment La Fontaine », dans *Sud*, op. cit. p. 8. Guillevic reprendra cette anecdote dans le numéro d'*Europe* consacré à Supervielle en avril 1995. Dns doute est-ce une forme de lyrisme qui retenait Éluard car sur de nombreux points, les deux poètes peuvent s'accorder, notamment sur celui de l'éthique liée à la poésie.

¹²⁰ Jean Tortel, in *L'Expérience Guillevic*, p. 191, lettre à Guillevic du 14 décembre 1952. « Éluard est considéré comme le plus grand poète français contemporain », nous rappelle Anne Simonin, *Les Éditions de minuit, 1942-1955, le devoir d'insoumission*, Imec éditions, 1944, p. 122. Guillevic est lors appelé à un haut destin.

partir du poème de janvier qui compte cinq mètres différents, mais surtout tous supérieurs à l’octosyllabe, avec un tiers d’alexandrins. Il semble que le vers retrouve une certaine forme de liberté, paradoxale. Un peu à la façon de La Fontaine. Guillevic tire de cette variété des effets intéressants :

Où sont les lèvres qui disaient
Des mots qui leur vont bien et les font aimer,
Des mots de vérités accompagnés souvent
Par le sourire et la colère ?

La rime en moins. Mais il y a un décalage cependant avec le poème « Jamais une pomme » paru une année auparavant dans le même périodique. Les vers sont plus longs, la variété moins dispersée. La transition est sensible. La ligne politique demeure :

Gardez-le sur vous, Eisenhower
On se retrouvera

Ces derniers vers de « L’honneur des Rosenberg » sont explicites dans leur menace. C’est un long poème de 69 vers. Il s’agit là d’un poème de circonstance, dont la faiblesse ne tient pas tant à l’actualité, mais manque de recul nécessaire à tout œuvre à parfaire.

Refermons la parenthèse sur ce moment particulier pour aboutir au célèbre épisode des sonnets, dont on a vu la transition depuis *Terre à bonheur* s’est faite progressivement. Rythmer un vers selon un modèle traditionnel est une chose, et la contrainte somme toute n’est pas inhibante ; le vers libre exigeait lui aussi un rythme particulier. Rimer est autre chose. La contrainte est plus forte, plus artificielle et engage plus directement dans la tradition. Le retour aux canons classiques des années cinquante, se veut un acte de modernité. L’engagement de Guillevic correspond à sa volonté de toujours être présent dans l’histoire et avec les hommes.

C’est dans *Les Lettres françaises*¹²¹ qu’Aragon publie en première page son article « D’une poésie nationale et de quelques exemples », accompagnant le

¹²¹ *Les Lettres françaises*, n° 493 du 3-10 décembre 1953.

poème de Guillevic « Sur une toile d’Orazi », daté du 23 novembre 1953. Il cite la lettre que l’auteur lui a envoyée :

« J’ai éprouvé le besoin (du vers classique) après avoir lu ce que tu as écrit sur Paul¹²² à ce sujet »

Effectivement, Guillevic semble faire là un retour de trente années en arrière quand il abandonnait Lamartine pour trouver sa propre forme. Le poème est composé de quatre strophes de quatre décasyllabes à rimes croisées. L’alternance féminine/ masculine n’est pas respectée, mais le rythme 4/ 6 est permanent. Plus qu’une réflexion sur la peinture, ce poème chante la terre dans un hymne au soleil, inspiration proche des derniers recueils. Il n’est pas question de politique.

En février 1954 Guillevic publie un premier sonnet et pour bien marquer son intention, il l’intitule « Sonnet dans le goût ancien », tandis que le périodique l’inclut dans le feuilleton « D’une poésie nationale ». Les entorses aux règles de la rime et du rythme sont nombreuses mais l’esprit du sonnet est respecté, notamment par la chute finale. Après l’évocation bucolique des terroirs français, le poète critique la présence américaine dans la symbolique région de Lorraine. Nous sommes bien dans le cadre des idées d’Aragon.

Dans une autre livraison du même périodique¹²³ Aragon relève ce passage significatif à la forme fixe du sonnet et en fait une trame de combat contre l’opresseur. Il revient à Guillevic pour citer des extraits de sa lettre :

« Cette forme m’a permis d’exprimer des choses que je n’étais pas arrivé à dire autrement, en particulier, mon pays natal et l’armée allemande (...) Je me sens au contraire porté par eux [les vers réguliers et la forme fixe] enfin la rime m’oblige assez souvent à approfondir, à préciser »

¹²² Aragon : « Dès 1947, Didier Desroches, (Paul Éluard) donc terminait cette leçon, puisée dans l’expérience de la mort d’un quatrain nommé « Notre vie ». « Nous n’irons pas au but par un mais par deux/ Nous connaissant par deux non nous connaissons tous/ Nous nous aimerons tous et nos enfants riront/ De la légende noire où pleure un solitaire. » Ainsi à l’origine, l’usage du nom de Didier Desroches était une tentative de liquidation de l’individualisme formel en poésie ». *Journal d’une poésie nationale*, éd. Les écrivains réunis, octobre 1954, p. 11.

¹²³ *Les Lettres françaises*, n° 506, du 4-11 mars 1954.

Les termes sont curieux et contradictoires. Guillevic a déjà chanté Carnac superbement dans *Terraqué*. Il y a un paradoxe, d'une part à se sentir « poussé », d'autre part à apprécier l'approfondissement. Jeune, il reprochait au vers classique ce même argument. Guillevic réinvente les règles. Aragon cite le sonnet « A. S. M. ». On sait que Guillevic admire chez Mallarmé, plus la manière de « vivre en poésie » que sa poésie-même : il en fait une victime des bourgeois et de la Commune. Le sonnet devient définitivement politique. Choisir Mallarmé, qui a porté à son paroxysme les contraintes formelles, fait partie de ce choix politique de renouvellement, qu'Aragon ne manque pas de relever.

Une année à peine s'écoule entre les vers libres de *Terre à bonheur* et les premiers vers réguliers dans les journaux. Il s'agit là d'une intention délibérée et rapide, en même temps qu'elle révèle une habitude acquise depuis un certain temps. En effet, tant la forme classique que le sonnet en particulier sont familiers à Guillevic depuis de nombreuses années.

Grâce à *L'Expérience Guillevic* nous savons que Guillevic a commencé par écrire des milliers d'alexandrins. Il en a acquis une grande maîtrise qu'il ne perdra pas. Il ne quittera jamais les formes traditionnelles, de par son travail de traducteur. Quand il transpose les poètes allemands, il parvient à des vers équilibrés. Mais la lecture et le travail se font sur des mètres comptés et rimés. Cette période de 1945, à 1955 est précisément une période d'intense activité de traduction. Guillevic vit dans une grande familiarité avec les rythmes traditionnels :

« En Français, et c'est assez terrible, qu'on le veuille ou non, on en vient inéluctablement à l'alexandrin ; on a beau tenter de le briser, c'est à croire que sa cadence est incluse dans la langue.¹²⁴ »

Un travail reste à faire sur les traductions de Guillevic qui devrait nous éclairer sur cette conception, contre laquelle, malgré tout, toute sa poésie combat.

En 1951, Éluard publie une anthologie intitulée la *Poésie du passé*¹²⁵, inaugurant une nouvelle habitude des vers réguliers. Guillevic ne pouvait pas ne pas être proche de cette entreprise, associée à la « poésie nationale ». Plus

¹²⁴ Guillevic, préface à Georg Trakl, *Poèmes*, p. 7.

¹²⁵ Paul Éluard, *La Poésie du passé*, Seghers, 1951.

tard, Guillevic collaborera avec Pierre Daix pour composer à son tour une anthologie de la poésie médiévale, ce qui lui donnera l'occasion de lire et de s'imprégner de la métrique ancienne. Ainsi, dans le début des années cinquante, Guillevic est soumis à une forte pression, autant interne qu'externe, qui le pousse vers le vers régulier :

« C'était un signe de ralliement, voire de soumission à la collectivité, puisque, par le vers régulier, je retrouvais ce que l'on m'avait enseigné à l'école primaire d'abord, puis au collège ensuite. Une sorte de régression¹²⁶. »

Il convient de la pression extérieure mais la justifie par le militantisme. Les moments heureux de l'apprentissage à l'école se trouvent revalorisés, plutôt que rejetés, comme s'ils avaient fait partie de sa découverte du vers libre. Il se culpabilise ensuite par un vocabulaire analytique -a posteriori- Ce n'était pas son sentiment à l'époque. Mais il eut très nettement une certaine jubilation dans le réemploi du mètre régulier et du sonnet à des fins révolutionnaires.

« C'est d'ailleurs très amusant le sonnet... J'en ai fait encore un l'autre jour... Il m'arrive d'en faire pour me mettre en train le matin. [...] En fait j'ai dû en écrire 150 de ces sonnets. »

Cet aveu confirme deux choses : la première c'est l'absolue maîtrise par le poète de cette forme particulière, venue d'une fréquentation continue, qui a donc son impact sur son vers libre. La deuxième chose, c'est que la forme concise du sonnet offre à Guillevic le même procédé d'écriture que son propre vers libre : une inspiration très riche, réduite au petit feu du travail. Vient ensuite une transposition : plutôt que de passer d'un poème long à un poème court, on passe de plusieurs sonnets à un seul. Remarquons enfin une communauté rhétorique entre les deux formes. Nous avons pu analyser de nombreux poèmes comme étant dirigés, depuis le début, vers une fin qui venait surprendre le lecteur. N'en est-il pas de même dans l'art du sonnet qui exige une technique consommée de la pointe ? Si Guillevic a pu facilement se mouler

¹²⁶ Guillevic, *Vire en poésie*, p. 149-150.

dans cette forme, c'est que celle-ci régit un mode d'écriture et de pensée proche du sien¹²⁷.

Les sonnets

Au troisième trimestre de l'année 1954, Guillevic publie chez Gallimard la plaquette intitulée *Trente et un sonnets*¹²⁸, avec une préface d'Aragon. L'évènement est immédiatement commenté dans *Les Lettres françaises*¹²⁹, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Arthur Rimbaud, pour placer son auteur dans la lignée révolutionnaire.

Le titre semble n'avoir d'autre signification que formelle et comptable. En fait, il a une histoire. Dix ans auparavant, était paru aux éditions de Minuit, sous le pseudonyme de Jean Noir, un titre identique augmenté de deux unités, préfacé par François la Colère : le sous-titre donnait « composés au secret ». On sait maintenant reconnaître en Jean Cassou l'auteur et en Aragon le préfacier. Reprenant à très peu de choses près le titre d'une œuvre de la Résistance, Guillevic se place sous un haut patronage et en revendique le combat qu'il déplace sur le plan économique. Les préfaces d'Aragon offrent une solution de continuité dans un lien tangible entre les deux actes : « le poème est pour lui le grand défi jeté aux conditions du mépris » écrit Aragon à propos de Jean Cassou. Il révélera le sort particulier éprouvant fait aux prisonniers communistes et exalte le sonnet comme « la forme même de la liberté prisonniers, expression de la liberté contrainte ». Le livre de Jean Cassou constitue une référence morale indiscutable pour soutenir une expérience un peu délicate. Certes, un retour aux vers réguliers s'annonçait, comme nous venons de le voir, mais on n'en était pas encore à publier des sonnets parfaits. D'où la nécessité de la préface d'Aragon.

« La similitude qui subsiste entre Guillevic d'hier et celui d'aujourd'hui, le parler dépouillé, mesuré, cette haine de l'éclat, cette insertion de la pensée dans les mots comme des murs¹³⁰. »

¹²⁷ Nombreuses sont les « suites » de poèmes dans tous les recueils qui attestent cette vue, à ne prendre pour exemple que les « Bergeries », in *Autres*, 1980, Poésie/ Gallimard, 1991.

¹²⁸ Guillevic, *Trente et un sonnets*, Gallimard 1954, 1980.

¹²⁹ *Les Lettres françaises*, n° 540, du 28 octobre au 4 novembre 1954.

¹³⁰ Aragon, in Guillevic, *Trente et un sonnets*, p. 7

Aragon prend l'histoire à témoin en citant tels premiers vers célèbres, ou le « Tombeau » de Rimbaud par Verlaine. Le sonnet des grandes occasions. Il donne de multiples définitions du sonnet dont celle-ci : « ascétisme du vers dans la pensée », et invective le lecteur sommé de reconnaître le poème qu'il cite le commentant superbement en forme de ... sonnet caché dans la prose¹³¹.

Il opère ensuite un retour à son expérience personnelle, pour rappeler l'écriture d'un « Tombeau », celui d'Apollinaire ou de sa mère

« J'avais rêvé de graver cela dans la pierre »

Le même rêve que faisait Guillevic, on s'en souvient, pour le vers libre court. C'est dire les parentés que l'on peut dresser entre le vers libre de Guillevic et l'art propre au sonnet. Guillevic « contribue à faire dérailler l'histoire littéraire d'une classe ». Aragon loue chez lui le spécialiste des affaires économiques et le réalisme de son vocabulaire : « la poésie se mêle de tout ». Il compare Guillevic à Verlaine avec ses mots parlés, à Ronsard avec ses mots de métier, mais surtout au Rimbaud de « Ce qu'on dit aux poète » et de ses « pommes de terre », après « le bonnet rouge au vieux dictionnaire ». Tout le symbolisme passé en revue à l'aune de la révolution. Aragon élargit le champ pour motiver historiquement et politiquement l'entreprise double de Guillevic et reprend l'éloge de Pierre Dupont par Charles Baudelaire : « Maintenant la poésie populaire peut passer », pour fixer le réalisme de Guillevic :

« Ils sont réalistes ces sonnets, disais-je, parce les éléments naturels y figurent non comme but final, mais comme moyen. »

¹³¹ Nous notons la fin des vers et des strophes mais respectons les majuscules : « Un sonnet, le sonnet des dernières secondes !/ La République est morte et voici Charles II:/ un sonnet, un sonnet pour ces jours hasardeux !/ un sonnet, un sonnet, n'en fût-il plus au monde !// Comme les gens soudain sont lâches et hideux !/ ils pillaient, appelaient Hérode, les immondes.../ Liberté, tu n'es plus que cette voix profonde:/ un aveugle se lève et chante au milieu d'eux.// Dans les brouillards, ramaient des espèces de jonques,/ qui portaient l'incendie et les armes de Monk/ vers Londres pécheresse et promise aux soldats ;// et John Milton tournant le regard blanc d'Homère/ dans la direction morelle de la mer, / écrivit ce sonnet avant qu'on l'arrêtât » ; Georges Monk (1608-1670), à la mort de Cromwell, restaura la monarchie et aida Charles II à accepter des compromis avec le Parlement.

Le faux-titre de la préface « Saint-Pierre-des-vers » appelle un dernier commentaire : est-ce le titre de la préface, ou celui du poème qui suit immédiatement ? En fait, ces quatrains, Aragon le dit à mots couverts plus loin, s'intitulent « Sur une toile d'Orazi ». C'est le poème qu'on a vu plus haut, et ce n'est pas un sonnet. Plus loin Aragon nous invite à relire *Jadis et naguère* et nous explique comment il entend le lire : « il s'agit de laïciser cette église prosodique ». Ce précipité de présentation soutient une argumentation détournée pour être plus convaincante ; le sonnet devient la porte du paradis, porteur d'espoir de bonheur dans le cadre du réalisme socialiste, en même temps que le symbole qui dicte les règles pour parvenir à la liberté en se ressourçant au terreau de la nation :

Dogme entier toujours sous l'exégèse
[...]
Sonnet, force acquise et trésor ramassé

Établissant ce lien entre des quatrains et les sonnets, Aragon lie de force les deux expressions, la première n'étant que l'aboutissement de la seconde. Le patronage de Verlaine, enfin, n'est pas innocent. C'est lui, autrement que Rimbaud, qui a fait implorer la forme, qui a miné la métrique traditionnelle à l'aide de la nuance, de l'impair et des assonances. C'est le révolutionnaire de l'intérieur, comme Aragon veut le faire de Guillevic. Les *Trente et un sonnets* sont une expérience de la modernité. Le sonnet est l'aboutissement de cette recherche commencée dix ans plus tôt : joindre les révoltes sociale et poétique, joindre l'action au rêve, joindre la parole à l'acte

Les sonnets peuvent se classer en trois catégories. Un tiers seulement ont un caractère directement politique. Un autre tiers a bien une large dominante sociale et que l'on peut qualifier d'humaniste. Le troisième tiers se veut plus lyrique. Il importe donc de restituer à ce recueil une valeur propre pour moins le rejeter dans un enfer bibliothécaire, comme jadis les œuvres érotiques que ce genre d'ouvrage tend à remplacer, victime d'un ostracisme semblable : la plupart des critiques ignorent purement et simplement cette étape de Guillevic. Heureusement l'Université change et après Jean-Yves Debreuille et nous-même, c'est Gavin Bowd qui le dernier en date réhabilite cette période maudite. Cependant, ce regain d'intérêt pour cette époque tend de nouveau à

globaliser ce livre pour n'en voir plus que l'aspect communiste. On retombe donc dans la même ornière. L'inspiration n'est jamais uniforme, et nous avons déjà souligné à deux reprises qu'elle avait chez Guillevic trois composantes ; il convient donc de bien séparer les domaines.

Dix sonnets appartiennent en propre au domaine politique par leurs références explicites : les deux pays communistes, l'Union Soviétique et la Chine (n°6), la guerre du Viêt-Nam (n° 14) à laquelle le PCF était opposé, et le Front populaire (n° 20) qui lui avait permis de prendre le pouvoir. Les autres poèmes sont moins directs, mais tout aussi facilement lisibles dans leur rapport avec l'histoire : les armées américaine (n° 7 et 29) et allemande (n° 15). Tout aussi clairs sont les sonnets qu'on peut assimiler à des cours d'économie capitaliste, professés avec un brin d'ironie, regroupés sous le titre « Affaires ». Dans tous les cas, le rappel à l'actualité est à la fois précis et discret. En effet sauf peut-être pour les « Affaires », Guillevic utilise la technique propre au sonnet qui se veut tout entier comme une préparation de la chute. Le contraste est grand, prenante est la persuasion, fort est le choc. En voici un exempt :

En ville

Il est deux heures de l'après-midi. La ville
Entre la pluie et le soleil hésite encor
A croire que l'hiver, content de son record,
S'en va vraiment et veut bien la laisser tranquille.

Coups de marteaux, coups de marteaux encore et mille
Autres bruits du travail qui trouvent leur accord
Lorsque sur le chantier les cris se font plus forts.
-Est-ce le soleil neuf si tout semble fragile,

Comme posé dans l'air, à tel point qu'on dirait
Que ce travail ici n'est pas du travail vrai ?
Est-ce le soleil neuf qui fait monter ce vague ?

Ou si c'est de penser que du travail devient
Au Viêt-Nam du napalm dont les immenses vagues
Ne laissent vivre rien sur leur passage, rien.

Les deux premiers vers sont remarquables par l'effet de nuance que donne le contre-rejet. La rime, par contre, se ressent de son obligation. L'enjambement du deuxième quatrain allonge le vers et se veut mimétique de l'évocation du travail ouvrier dans la multiplicité. On pense ici à un tableau de Fernand Léger¹³². L'interrogation reprise dans l'enchaînement strophique donne une pointe de lyrisme que vient rompre l'alternance du dernier tercet.

La technique est la même pour « L'école publique » ou « Sonnet dans le goût ancien ». Guillevic révolutionne, sans y paraître, l'art du sonnet. Traditionnellement, en effet, le sonnet par sa forme brève, se veut concentration très serrée sur un thème, la chute venant simplement conclure par une formule brillante l'idée annoncée en début de poème. Au contraire, ici, la chute vient troubler une situation calme. Les vers d'exposition, quant à eux, présentent bien souvent une intonation bucolique ou élégiaque tout à fait marquée :

Printemps à Paris

Moi qui suis arrivé du fin fond des campagnes,
Je sais aussi goûter le printemps de Paris.
C'est un de ces bonheurs que j'ai bien vite appris
A connaître et mêler au goût de la Bretagne.

Je vais donc dans Paris. La Seine m'accompagne.
Je m'arrache avec peine à ce vert, à ce gris ;
Pour un peu je dirais que le ciel me sourit
De ce sentier léger comme un ciel de montagne.

Le vers classique force Guillevic à la longueur. Ainsi l'enjambement du troisième vers semble résulter de la force de l'alexandrin lui-même. Après le « bien vite » nous rencontrons « donc » et « pour un peu » qui peuvent passer pour des remplissages. Ceci et à mettre au crédit d'une certaine volonté de renouvellement du sonnet, du prosaïsme, dans un souci de culture populaire. Rien dans ces vers ne laissent prévoir la fin politique. Sans doute l'antithèse

¹³² On se souvient aussi de l'évocation du poème de François Coppée que Guillevic connaît encore par cœur à 87 ans.

est trop forte, la liaison trop assurée. Le vers traditionnel ramène Guillevic vers une inspiration lyrique. *Terre à bonheur* et *Envie de vivre* sont des recueils bien plus politiques que *Trente et un sonnets*. La préface d'Aragon, du reste, n'aborde que peu le sujet. Nous avons à faire à une poétique du contraste, du choc, de la brisure. Le militantisme, par voie de conséquence, tient une place paradoxale. D'une part, il est au centre de préoccupations, le nœud du poème et la chute mémorable. C'est en ce sens que ce recueil est un livre politique. Mais, d'autre part, la technique de la chute relègue le discours militant pour le mot de la fin, qui en quantité, se réduit à deux ou trois vers par poème. Une mémoire sélective, une volonté de réduction partisane, ou un souci lyrique peut amener à ne choisir que les trois premières strophes des poèmes. D'une certaine manière, on peut dire que le thème politique est très peu présent, dans ces sonnets, et qu'ils contribuent fort peu à la « poésie nationale » d'Aragon. Guillevic modernise ainsi le sonnet.

A part bien sûr les quatre poèmes regroupés sous le titre « Affaires ». Guillevic se fait clairement didactique :

Des affaires ? bien sûr qu'on en fait, des affaires.
Exemple...¹³³

Il n'hésite pas à utiliser les moyens rhétoriques de l'argumentation. Le fait est rare en poésie, et particulièrement dans cette forme. Il y a là une grande nouveauté, un essai important. Ici, contrairement à d'autres sonnets du recueil, le début annonce clairement la fin. La chute est le point unique où ne pouvait pas ne pas aboutir le poème :

Ils étaient trois vendeurs, trois trusts plutôt puissants
Qu'honore le profit, que la gloire accompagne.
Il leur suffit de dire et le pouvoir consent

Le dernier tercet résume le poème et termine par une condamnation politique habilement menée en fin de vers. L'allure de conte pour enfant évoquée dès le début avec la formule « ils étaient », le deuxième vers qui joue sur l'inversion du sujet et son rétablissement, la reprise du pronom personnel

¹³³ « Affaires » n° 3, p. 65

par un impersonnel, renforcent l'augmentation. Le vocabulaire aussi se veut novateur, dans la lignée de l'entreprise de Hugo, avec l'emploi du mot « trust ». La nouveauté passe par un argument supplémentaire dans le processus de la persuasion. Ces poèmes, s'ils sont des analyses économiques, ne sont pas des poèmes de propagande pour le Parti.

Un autre tiers de ces sonnets est inspiré par le domaine social sans approche politique proche des exemples de Lamartine ou de Hugo. Peut-on dire que Guillevic rejoint ses aînés ?

Matin

L'un trempe son pain blanc dans du café au lait,
L'autre boit du thé noir et mange des tartines,
Un autre prend un peu de rouge à la cantine.
L'un s'étire. L'autre chante un coupler.

Là-bas la nuit ; ici on ouvre les volets.
L'un dort, l'autre déjà transpire dans l'usine.
Plus d'un mène sa fille à la classe enfantine.
L'un est blanc, l'autre est noir, chacun est comme il est

(...)¹³⁴

Ces quatrains sont composés sur la dialectique des contraires qui tire toute sa valeur de l'enchaînement et du jeu des répétitions, « l'un », « l'autre » et des diversités dans les manières, les actions, les lieux et les états. Le rythme bien régulier dans le premier quatrain se diversifie dans le deuxième pour donner des effets de rupture en même temps qu'il devient mimétique de la diversité, que renforce la multiplication des compléments : une phrase nominale « là-bas la nuit », un complément circonstanciel « dans l'usine », un lieu commun « chacun est comme il est ». Seuls les mots « cantine » et « usine » donnent une connotation politique dans « la langue de bois » de l'époque. Mais la chute du poème n'engage pas dans un sens aussi restreint :

¹³⁴ P. 54

Nous voulons être heureux, heureux, nous autres hommes

Il n'y a rien là qui puisse autoriser une lecture politique. Pas même le dogme de l'optimisme obligatoire puisque la simple modulation de « vouloir » et la répétition permettent de douter de l'affirmation. De cette manière Guillevic réussit à écrire à côté de la ligne du Parti, tout en ayant les apparences d'une parfaite adéquation, grâce à l'illusion, plutôt qu'à la référence directe. Il parvient à rester libre.

Les sonnets tendent curieusement à éloigner le poète de la politique. A moins qu'ils n'en soient le signe avant-coureur, la forme spécifique révélatrice d'un changement de mentalité. La force du vers de la tradition lyrique inhibe une langue trop codée. Guillevic retrouve grâce à elle, peu à peu, un verbe personnel. La forme fixe, paradoxalement, ramène le sujet, quand le vers libre, on l'a vu plus haut, prônait la dépersonnalisation.

Même la série « Aux hommes de plus tard » au titre prophétique bien dans la ligne politique ne porte pas vraiment la marque du militantisme :

Oui, rêvons. La terre alors sera majeure
Et vous vivrez très haut, sans nous, frères, sans nous¹³⁵

Ces deux vers ultimes évoquent davantage un discours messianique que politique avec le mot « frère »¹³⁶ dans une tendance mystique. Le mot « très haut » rappelant l'appellation divine. A cela s'ajoute une force cosmique par l'assimilation du peuple à la terre. Une certaine confusion s'opère entre les deux ordres mystique et social. Le poète ne fait alors que changer de cadre pour une même foi. Celle-ci cependant est contrariée par la répétition finale où un profond désespoir à peine caché par la marque du pluriel, se fait jour. Le dogme politique n'est pas assez efficace et l'homme se retrouve seul face à son angoisse. On pourra rétorquer que c'est au contraire pousser très loin le discours politique que de l'élargir ainsi au champ du cosmique. Cependant, à trop l'élargir, on en perd les bases, et l'évocation vaut davantage que le principe qui l'a fait naître. Quatre de ces poèmes finissent de façon à peu près identique :

¹³⁵ P. 46

¹³⁶ Jean-Yves Debreuille note très justement le passage de « camarade » à « frère » dans son article de synthèse de *La Nouvelle Revue française*, n° 500, septembre 1994, pp. 97-113.

Nous aussi, nous déjà nous nous savions des frères
Et c'est ce qui donnait à nos jours leur couleur¹³⁷

Le futur simple laisse la place à l'imparfait : le présent et l'avenir n'offrent plus de sureté. Ce mouvement rétrograde se retrouve dans l'usage quadruple du pronom personnel. La diathèse récessive des deux derniers emplois illustre de repliement.

Le dernier tiers de ce livre offre une large place au lyrisme qui vient supplanter, cette fois définitivement, l'ombre du militantisme. C'est le cas des deux derniers poèmes d'amour réunis sous le sous-titre dédicace « A Jacqueline »

Je veux voir avec toi le printemps s'annoncer¹³⁸

Guillevic rejoint les poètes de la Renaissance en liant la reverdie à la femme. Le pronom personnel de la première personne s'affirme nettement en début de poème -il sera repris neuf fois- dans une modalité de volonté. Cependant les chutes des poèmes son toujours empreintes d'un certain pessimisme :

Je veux savoir comment tu pencheras le cou
Lorsque le soir tombant nous fermera l'espace

On retrouve le futur, mais il ne chante plus l'avenir socialiste. Au contraire, il attend une clôture, l'encadrement de l'alcôve. Cette chambre où le poète revient, c'est aussi un retour sur soi : les murs le protègent d'un extérieur qui tout à l'heure envahissait la ville.

Dans le prolongement du lyrisme, le poète poursuit la thématique prétrarquisante du sonnet de la femme et de la fleur :

Les roses
Un jour s'ouvrent au vent, au soleil, à l'effroi¹³⁹

¹³⁷ P. 47

¹³⁸ P. 62

¹³⁹ P. 72

Le contre-rejet souligne la référence littéraire pour la subvertir dans le dernier mot. Le cheminement est inverse qui est maintenant au rebours total de l'optimisme. L'extérieur donne accès à la peur.

Le trente et unième poème est distancié de trois mois par rapport aux autres, signe d'une évidente volonté. Il recentre alors tout le recueil sur le lyrisme personnel. Le tableau en forme d'églogue célèbre l'avenir :

Et si le jour te fait cette immense ouverture
Dis-toi que le soleil est là pour te fêter¹⁴⁰

Le sonnet précédent avait eu cette formule marquante :

Je gagnerai. Je te répète que l'aurore
Accompagne ma vie¹⁴¹

On revient au futur simple, et même au titre du recueil précédent (*Gagner*) mais le « nous » a fait place au « je » omniprésent. La quête sociale se transforme en quête personnelle, comme le révèle le dernier vers de ce recueil :

Apprends, apprend le vent, le soleil et toi-même¹⁴²

Le titre de ce sonnet « impératif » appelait cette chute dès le départ. L'injonction est double dans l'obstination et sur son objet : la terre et soi-même. Le poète s'oblige maintenant, car la duplication n'est encore qu'une dénégation, à revenir à son lyrisme propre qui avait pour but la recherche rimbaldienne associée aux éléments.

La forme fixe permet d'exacerber les deux forces en présence au détriment de la troisième. Et qui passe pour un recueil à la gloire du socialisme est repoussé du pied en faveur d'une expression plus personnelle. Où le vers libre militant avait échoué, la contrainte prosodique de la cadence traditionnelle réussit. La servitude provoque la liberté mais la liberté, naturellement,

¹⁴⁰ P. 75

¹⁴¹ P. 74

¹⁴² P. 75

s'échappe et Guillevic abandonne le combat politique pour l'affirmation personnelle.

Le sonnet est en effet une des formes fixes les plus contraignantes à cause du faible nombre de rimes et de sa rhétorique interne. Guillevic se conforme à ce moule parfaitement. Tous les sonnets respectent l'organisation ABBA-ABBA-CCD-EDE : peu de rimes sont pauvres, beaucoup sont riches. Et s'il prend des libertés avec l'alternance du nombre, il est plus strict sur celle du genre. En fait de liberté, ces sonnets n'offrent que des enjambements, des rejets et de contre-rejets : on en compte un par poème à peu près. La césure après la sixième syllabe concerne 60% des vers. Tous les sonnets sont construits sur des alexandrins dont le rythme se cadence fortement sur la septième syllabe au prix d'une coupe enjambante (avec un « e » muet en septième position). Cette prosodie renvoie à l'époque de Baudelaire, plutôt qu'à celle de Victor Hugo. C n'est pas par la forme que Guillevic innove.

Mais par le vocabulaire. Deux choses ici sont à considérer : les mots eux-mêmes et la syntaxe. Le vocabulaire en de certains endroits manifeste une volonté de provoquer. Il s'agit de la série « Affaires » qui multiplie le lexique technique : « clearing », « appareils à sou », « margoulin », « l'administration », « le trésor », « monnaie UEP », « trusts », « emblave », « État », « banqueroute », « recta », « betteraves », « sur la place américaine ». Cette démarche est motivée par une volonté didactique. Guillevic sait qu'il est moderne en mettant un bonnet rouge au dictionnaire, en faisant entrer un jargon dans la langue poétique.

Il l'est tout autant par l'usage particulier de la syntaxe. L'apparence est celle d'un prosaïsme, c'est-à-dire sans possibilité de connotations propres au langage poétique.

Cette provocation est très sensible sans les deux poèmes consacrés précisément au sonnet :

Le sonnet, me dit-il, c'est de l'orfèvrerie
Du bijou de vitrine et du bien ciselé.
Il dit que j'ai forfait, que la honte je l'ai
D'avoir trahi la langue et la règle et l'hoirie.¹⁴³

¹⁴³ P. 70

Le jeu ici est double. D’abord par l’apport du code oral avec l’incise « me dit-il¹⁴⁴ » et l’expression du « bien ciselé » où le substantif disparaît au profit de son épithète. Ensuite par l’usage, contraire à l’oralité, du code écrit et même savant : « forfait », « hoirie », termes juridiques que Guillevic connaît bien. Et la pointe provient de la rime nettement forcée par l’inversion et la reprise populaire du pronom personnel élidé complètement, assurant la thématization du substantif. Il y a beaucoup d’humour.

Tous les sonnets ont un titre, sauf le n° 12, alors que dans l’ensemble de ses recueils, Guillevic n’accorde de titre qu’à une « suite ». C’est une nouvelle façon de convaincre que d’expliquer par un titre clair : « Aux hommes de plus tard » ou les « Affaires ». Remarquons également que chaque poème est daté très précisément. Un seul jour pour chacun. L’ordre chronologique est à peu près respecté et on note que la plus grande régularité des césures à la sixième syllabe se fait plus importante en mars 1954, c’est-à-dire en fin de période, quand la technique fut plus assurée. Avec le temps Guillevic rentre de plus en plus dans le moule de l’alexandrin qu’il plie à son verbe dans une forme classique, variant les effets de rythme.

Guillevic est donc facilement passé maître dans l’art du vers, et plus particulièrement du sonnet, qu’il avait rejeté dans sa jeunesse. La reprise est d’autant plus significative dans une volonté de Résistance et de Révolution. Mais il subvertit la règle. Le lyrisme perce la gangue, tant du sonnet que du dogme politique. Enfin, et Aragon ne le voyait peut-être pas sous cet angle, Guillevic transpose l’un à l’autre. Les libertés qu’il prend avec le lexique et la syntaxe se retrouvent avec celles qu’il prend par rapport à la ligne du Parti :

« J’avais des réserves sur le Komintern des pays socialistes à l’égard de l’art »¹⁴⁵

« Le poète est nécessairement un ‘révolutionnaire professionnel’ de la langue. Il sera toujours contestataire du pouvoir établi »¹⁴⁶

Même à l’intérieur du Parti, Guillevic ne peut admettre totalement le dessaisissement de son lyrisme propre. C’est par là qu’il reste moderne ; son

¹⁴⁴ De plus en plus Guillevic va recourir à l’usage du dialogue, particulièrement dans le recueil *Autres*, avec « Bergeries ».

¹⁴⁵ *Choses parlées*, p. 106

¹⁴⁶ *Vivre en poésie*, p 232

allégeance ne peut durer qu'un temps. Le feu qui couve dans les sonnets, s'il va mettre un certain temps à sourdre, n'en éclatera qu'avec plus de force.

A partir du mois de décembre, les sonnets de Guillevic ont une place de choix dans *Les Lettres françaises* : « Mais » est publié à la Une et est dédié à Elsa Triolet ; en février trois sonnets intitulés « Les fourmis et les hommes » et un autre, « Affaires », en décembre 1957 ; une série : « Pour Mozart », « Pour Baudelaire », « Pour Rimbaud ». Dans le même temps, il publie beaucoup de traductions : Heinrich Heine, Andréas Gryphus, Attila Jozseph, Bertolt Brecht, Siegfried Einstein. Sa production paraît importante et ne passe en tout cas pas inaperçue. Comme pour le recueil, certains poèmes sont très politiques d'autres aucunement.

En 1955 paraît une autre série de sept sonnets dans *L'Âge mur*. Recueil illustré par Boris Taslitzky. Ils sont une sorte d'art poétique où Guillevic se répond à lui-même (on retrouve la forme du dialogue) de ses interrogations quant à la poésie limitante. Il oppose l'individualisme à la collectivité pour prôner la vie sociale et surtout le rôle de porte-parole du poète :

J'ai chanté. Je savais que j'étais feudataire
Des hommes de mon temps¹⁴⁷

L'omniprésence de la première personne et la rareté du vocabulaire contredisent la volonté politique.

Quatre années de sonnets. C'est assez considérable mais contraste avec une pauvre publication. Nous comptabilisons 55 poèmes, soit une moyenne de 13 par un. C'est peu. En fait, on a vu que les *Trente et un sonnets* se concentrent autour du printemps 1954. Ceux de *L'Âge mûr* sont datés du 20 octobre au 24 novembre 1954. Les trois « Je te donne » sont d'octobre 1957. D'autres, tel « Fourmis », sont de l'hiver 1954-1955 c'est-à-dire qu'à part la série des dédicaces musicales et littéraires, dictées par l'effet de système, toute la publication se restreint sur l'année 1954. Le reste demeurant vide ou à peu près. On sait pourtant par Aragon, et plus tard l'auteur lui-même que la production se chiffre à plus de cent.

Le vide n'est donc pas à interpréter comme un manque d'inspiration que le sonnet aurait asséchée, bien au contraire. De l'écriture à la publication s'érige

¹⁴⁷ *L'Âge mur*, Cercle d'art, 1955, repris in *L'Expérience Guillevic*.

la censure personnelle. Guillevic juge médiocres la plupart de ses poèmes de l'époque. S'agit-il alors de « basses eaux poétiques » comme il le dit lui-même, ou d'une baisse du regard critique ? Ni l'un ni l'autre puisque les poèmes ne sont pas publiés. La période se clôt avec la publication en février 1957 d'un poème intitulé « Sagesse » et en octobre 1958 avec un long poème de 148 alexandrins « Élégie ».

« J'aurais, peut-être, mieux fait de ne pas publier ces sonnets, mais c'est Aragon qui y tenait. On a même été jusqu'à dire que j'avais écrit sur commande d'Aragon. C'est un peu fort. Car c'est après mes sonnets qu'Aragon a précisément parlé du sonnet (...) Pour Aragon, le vers régulier, c'était une façon de retrouver la poésie nationale¹⁴⁸. »

« Il faut croire que je trouvais les poèmes assez bons puisque je les ai publiés¹⁴⁹. »

Que l'édition de 1980 soit identique à celle de 1954, préface comprise, manifeste une fidélité à soi-même, malgré et par-delà les erreurs. Le poète ne brûle rien de ce qu'il fut. La grande force de Guillevic, c'est d'assumer son passé, tout en reconnaissant ses errements. Le phénomène de la guerre froide fut collectif et le poète, le haut-parleur de millions de personnes qui pensaient comme lui. La réédition des sonnets, après un temps de réflexion et de silence offre la paix aux consciences sans les dédouaner. Elle proclame que cette période fut riche d'espairs déçus. Elle réconcilie les lecteurs d'alors avec leur passé et les dégage d'une certaine honte sans nier la responsabilité, la naïveté, mais en soulignant au contraire l'expérience. Guillevic se montre ainsi d'une grande honnêteté intellectuelle en trouvant un passage entre amnésie et conservatisme. Seule une grande sensibilité, seul un poète libre, seul un poète moderne pouvait être capable d'un tel acte.

Le débat

Le nouveau livre de Guillevic marque une date, à plus d'un titre. D'abord un poète français, non content de se remettre au vers régulier au goût du jour comme l'ont déjà fait nombre d'écrivains, renchérit sur la contrainte et sur la

¹⁴⁸ Guillevic, in *Anne-Marie Mitchell*, p. 18-19.

¹⁴⁹ *Vivre en poésie*, p. 146.

tradition en choisissant une des formes fixes les plus exigeantes. En outre, ce phénomène de retour, de révolution, est dû au poète qu'on n'attendait le moins à cet endroit : l'anti-lyrique par excellence, le bref par nature. Le débat lui paraît intéressant, alors il publie l'échange qu'il a eu avec Jean Tortel à propos de la « poésie nationale ». Pourquoi Jean Tortel ? Parce qu'il est l'ami qui l'a reconnu sans le connaître, parce que plus qu'un autre il fut rompu aux règles classiques sous la férule de Jean Royère, parce qu'au nom de leur amitié, les opinions s'opposent franchement. Cette discussion sur la poésie est publiée par *Europe* à l'instigation d'Aragon qui y voit une forme de propagande. Deux longues lettres de Jean Tortel encadrent quatorze sonnets qu'il intitule « Épître », confirmant par là même son retour à la tradition. Tortel aime le sujet, car il estime qu'il est bon de remettre en question « toute évolution, toute la vérité poétique, disons de ces tentes dernières années ». Il s'agit pour lui de la question du modernisme remontant aux *Fleurs du mal*, la principale question qui se pose est celle de la figuration – de la même façon qu'en peinture. Comment dire le réel et pourquoi ? Jean Tortel plaide pour un réel vécu et intérieur, tandis qu'il reproche à Guillevic une réalité conventionnelle. Le débat porte alors sur l'individualisme ou l'écriture collective. Les vers est une « modulation personnelle » de « l'expérience commune, nationale, du langage, du chant. » Mais un poète est toujours porté par l'histoire de son peuple. Sur le plan du réalisme, Jean Tortel prononce un bel éloge en note :

« Ces hectares qui, non seulement devient ainsi un mot de la langue française accédant à la dignité poétique, un mot créé, en quelque sorte, renouvelé, lavé de son abstraction et débarrassé de ses habitudes, mais encore qui, par sa forme même, par sa sonorité ici, par sa place dans le poème spécifique qu'il dégage à cet instant précis et non renouvelable, restitue d'une façon foudroyante (et non totalement compréhensible) la réalité, le concret d'une terre qui s'allonge, nue au soleil, paysanne, à cultiver et qui peut à la fois nourrir et devenir terre brûlée. »

Tortel oppose ainsi le réel nommé et identique à une communauté, au réel suggéré par la langue et la syntaxe dans l'emploi solitaire. Le nom propre contre le nom commun. La nation contre l'universalité. Il préfère suggérer plutôt que dire. Tortel campe sur sa position de vers-libriste dès le début :

« Il reste que, depuis que le poète a la liberté de choisir son instrument il est un peu plus difficile, un peu plus dangereux de l'être : le poète est un peu plus responsable »

Tortel refuse à Guillevic la notion de liberté. Pour lui, un poète engagé (« je ne parle pas de poésie engagée – engagée- j'ai horreur de ce mot-là¹⁵⁰ ») n'est plus libre, son vers ne l'est donc pas non plus. Sur la question du sens, Tortel rejette la clarté :

« Le poète, qui est à la lisière du nommé et de l'innomé, participe ainsi de l'obscur ».

C'est là où il avoue son parti-pris. La poésie est-elle nécessairement obscure ? Ne peut-on pas être clair en vers libres ?

C'est la première porte qu'ouvrira Guillevic dans les quatorze sonnets qui servent de réponse. Le chiffre correspond au nombre de vers d'un sonnet. Cette longue « épître » constitue un seul poème, un seul sonnet, poussé au carré, un peu à la manière de L'Ou.li.po. A l'image des futurs livres composés de « quanta » et sous-intitulé « poème » au singulier. On voit là une des constantes du poète. Les sonnets sont datés, là encore, un par jour, ou presque, parfois deux, du 4 au 13 janvier 1955, comme pour les *Trente et un sonnets*. Guillevic ne prend guère le temps de la réflexion. C'est justement sur l'obscurité que répond d'abord Guillevic. Il ne se fait pas Dieu ; mais mineur. Il garde le contact avec la roche, mais la métaphore s'est déplacée : du monde intérieur au monde extérieur. C'est là toute la différence.

Je suis toujours, vois-tu, piocheur dans la carrière

L'adverbe permet à Guillevic de ne pas renier *Terraqué*, mais il y a loin de la pioche du mineur au ciseau du « sculpteur de silence »

Puis-je ainsi séparer dans l'homme le poète ?
Ne pas me souvenir que je suis militant

¹⁵⁰ *Vivre en poésie*, p. 142.

Du Parti de la classe ouvrière...

Il divise en trois l'écrivain, et laisse au militant prendre le pas sur le poète. Mais il ne s'agit à encore que d'un effort qu'il fait sur lui-même, contre sa sensibilité, comme l'indique le deuxième vers. Quand il parle en poète, il est plus certain de lui :

Ce qui est beau, vois-tu, non ce n'est pas le noir
Mais le combat contre le noir ; l'effort suprême
Du poète pour approcher et pour savoir

Il replace le débat sur une recherche, et non sur une certitude, parole d'un poète et non de militant. C'est, après Éluard, remonter à Rimbaud qu'il veut dépasser :

Le poète n'est pas seulement le voyant
(...)
Comme il pense à son peuple et sait bien qu'il acquitte
Envers lui de sa dette en lui chantant l'espoir

La répétition est bien dans la manière du poète. Mais le mot tourne ici un peu à vide : les allitérations sifflantes donnent raison à Tortel : il devient abstrait à force de lieu commun. L'erreur de cette forme se situe bien au niveau du réalisme et de son expression. Il faut que le poème soit éclairé de « l'intérieur », c'est-à-dire qu'il corresponde à un vécu, à une nécessité et non de « l'extérieur » où le poète n'est qu'un porte-voix. On comprend alors la prolixité -toute relative- de cette période. Cee n'est pas Guillevic qui parle. Quand il parle de lui, il touche immédiatement :

Alors, moi, libre, et fier et breton, j'ai tâché
De reprendre notre sonnet, cet insolite

Il assume seul sa responsabilité pour la renaissance du sonnet. Ce débat se poursuivra en dehors des colonnes de la revue, notamment dans *Les Lettres françaises*, *Âge nouveau* et *Terre de feu*¹⁵¹.

Ces quatorze sonnets n'ont jamais été repris en recueil. Il était cependant nécessaire de les évoquer, car ils forment le seuil d'un art poétique sur cette période. Laissons le dernier mot à Jean Tortel qui fut d'une grande préscience en la matière :

« Tu as envie de lui (le sonnet) faire un jour toucher terre pour pouvoir repartir avec ou sans lui, peu importe (...) comme su tu ressentis une espèce de sentiment de saturation devant cette forme poétique dont tu étais devenu maître, presque trop. »

Vingt ans d'écriture orientée dans un seul sens peuvent effectivement apporter une sclérose, et le vers bref contient ce risque de facilité qui consiste à seulement aller à la ligne à chaque mot. Non que Guillevic en fût arrivé là, mais peut-être en soupçonnait-il le risque. Une autre forme de révolution s'annonçait avec Éluard. Il se lança à corps perdu dans le sonnet. C'est à ce moment qu'il a oublié ses sentiments de jeunesse :

« 9-1-[19]29 : Il est possible que tout le monde revienne au vers régulier. Moi non. Ils y reviendront parce qu'il est plus facile, par faiblesse. Je le déteste : son ron-ron monotone, son remplissage¹⁵² »

L'adolescent ne savait pas encore qu'il serait inclus dans ce « ils ». Le poète s'en souviendra :

« Il y avait dans ces poèmes un -optimisme dont il a bien fallu déchanter. Déchanter dans les deux sens du mot : perdre ses illusions et s'éloigner un peu du lyrisme¹⁵³ »

¹⁵¹ Cf. Cl Ernoul, *Les Lettres nouvelles*, janvier 1955, Jan Rousselot, *Âge nouveau*, mars 1955 et *Terre de feu*, avril 1955.

¹⁵² *L'Expérience Guillevic*, p. 97.

¹⁵³ Guillevic, in Jean Tortel, *Guillevic*, p. 122.

« J'ai été ce Simplex Simplicissimus. Je change, mais je n'ai pas la manie des reniements¹⁵⁴. »

Guillevic revient à une naïveté profonde qui est aussi une foi en lui-même et le rattachement à une certaine morale. C'est son sentiment en 1980 par lequel il s'autorise à être de son temps :

Je suis un homme qui vit le présent, son présent

La critique commence à ne plus oublier cette période dans laquelle beaucoup se sont engagés :

« On aurait donc bien tort de ne voir qu'un épiphénomène ou une farce dans la bataille pour le 'poésie nationale' : elle montre que la guerre n'était nullement terminée aux yeux d'un certain nombre d'écrivains engagés, dont beaucoup étaient de très bonne foi, et que les problèmes de la poésie se posaient dans les mêmes termes en 1955 qu'en 1940¹⁵⁵ »

Guillevic est donc un poète victime de son temps. Parce qu'il a voulu être de son temps. Le choix de la modernité implique un risque. Guillevic l'a assumé en son entier, jusqu'à ce qu'il s'aperçoive de son erreur. Mais on a vu comment, à travers cette période particulièrement troublée, il a toujours su garder son quant à soi, sa propre liberté, jusque dans les plus grandes contraintes, et même grâce à elles. L'histoire de Guillevic fait comprendre pourquoi il a pu si facilement revenir aux règles classiques, la forme qu'il a inventée étant très proche de celle du sonnet, il n'a eu aucune difficulté à s'y mouler. Reste que le contenu moral des règles qui établissent une certaine transcendance que le vers libre refusait. La chute de l'une va entraîner la chute des autres et amener un certain silence.

Bernard Fournier

Extrait de *Modernité de Guillevic, réflexions sur la création dans l'œuvre de Guillevic*, Atelier de reproduction des thèses, 1997.

¹⁵⁴ *Vivre en poésie*, p 150.

¹⁵⁵ Marie-Claire Bancquart, *Poésie de langue française*, p. 52.