

Les avant textes de *Terraqué*

Bernard Fournier

Le texte ci-dessous est un extrait de ma thèse de doctorat, soutenue en janvier 1996, à l'Université de Paris-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, dirigée par M. Louis Forestier. Elle a été éditée par Les presses Universitaires du Septentrion, collection Thèse à la carte, en septembre 1997.

Conscient que cet ouvrage est peu disponible, j'en donne des extraits pour la revue *Notes Guillevic Notes*.

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

Terraqué se voit au tiers connu grâce aux revues. Quarante et un poèmes paraissent en périodiques pour un total de cent treize. Ils se regroupent dans des ensembles constitués : « Récit », par exemple où apparaît une variante dans l'édition de poche de 1968, deux distiques supprimés que voici :

C'était un pavillon de chasse
Pour une idylle.

Mais le possédant
N'y put que le crime

Ce deux distiques portent bien la marque future du poète : l'attaque par un présentatif, la modulation « mais » et le sentiment de culpabilité. Le mot

« possédant » était-il trop marqué par le vocabulaire marxiste, et le mot « propriétaire » aurait-il faussé le rythme ? Il nous semble aussi que le mot « pavillon de chasse » donne une connotation vénale particulière. Guillevic souhaite ne pas être trop précis dans ses références sociales et historiques. Ce retrait est tardif puisque ce poème apparaît encore en 1946, dans laquelle s'insinue la coquille « nous avec la furie en nous ». Ce poème ne « tient pas debout », malgré une évidente adéquation à son auteur. Ici se montre l'exigence de l'artisan qui n'admet aucun défaut dans son œuvre. A contrario de la suppression radicale d'un poème, le travail s'opère dans le détail.

Dans le n° 68 de *Commerce*, en avril 1939, Guillevic publie un important poème inspiré par la guerre d'Espagne dont le titre passe de « Poème dialogué à la mémoire de ceux d'Espagne » à « In memoriam (dialogue) ». La citation latine a toujours bénéficié de la réduction et d'une certaine hiératisation qui accentue le caractère ramassé du poème. La dédicace à André Malraux disparaît aussi à cause de dissensions politiques, en 1939. Le poème se voit amputé de sa dernière strophe :

Sang qui remue en toi
La naissance en ce plus qui écaille sèche, sable chaud,
Préserve intacte la dureté du ventre

Le second vers est problématique à cause du hiatus « qui écaille » et l'ensemble reprend une fois de trop le drame de la naissance : le poète se méfie des redites. Le poète a supprimé tout simplement cette strophe.

« Ensemble » paraît dans le *Cahier* n° 8 de l'École de Rochefort. Plusieurs variantes apparaissent entre les deux états de ce texte, surtout au niveau de la forme. Nous comptons pour une coquille l'omission sur le poème n° 2 de la lettre « g » du mot « sang ».

En quatre endroits (poèmes n° 3, 6, 16 et 17) des virgules sont venues remplacer des tirets ; Guillevic a toujours affirmé faire grand cas de la ponctuation.

« pour moi les virgules comptent, l'emploi du tiret est capital : un texte de moi avec ou sans tiret, ce n'est pas le même¹ ».

Nous pouvons interpréter ce changement comme une volonté de réduire le lyrisme par une ponctuation forte.

Plus important, au poème n° 3, deux tercets primitivement réunis ont été séparés dans l'édition finale. L'aspect offre une plus grande fragmentation, liée à un plus grande autonomie de chaque strophe, de chaque élément de sens. Le même cas se présente pour les deux distiques du poème n° 18. L'indépendance procure alors une plus grande intensité.

Au poème 19, il s'agit d'un changement de vers :

Il sait
Comme les pierres sont dures,
Il connaît le goût
De la terre

qui se lisait auparavant :

Il sait
Comme les pierres sont dures
Il connaît
Le goût de la terre²

Le parallélisme bris correspond à une rupture du lyrisme traditionnel, ce qui a pour conséquence de mettre en valeur le dernier mot, essentiel dans ce recueil.

Le même procédé de contraction du lyrisme se retrouve dans cette dernière variante d'importance. Le poème n° 7 se présentait primitivement ainsi :

¹ Guillevic/ Raymond Jean, *Choses parlées*, p. 138.

² *Terraqué*, p. 108.

Qui
Te ferait lécher la crasse des lessives ?
Qui
Voudrait que ta peau, ta chair, tes éruptions
Te soient à charge ?
Qui
Te mettrait devant les yeux, sans un répit (...)³
(le reste sans changement)

La mise en valeur typographique eut été exceptionnelle chez Guillevic tant attaché au vers en tant que forme insécable ; la répétition rhétorique et insistante révèle par trop le sentiment de culpabilité, d'agression : la version dernière la gomme.

Enfin, une légère correction a été apportée à la fin du 22^{ème} fragment :

Nos cellules
(...)
A la table large
Elles prennent les offres
[Jusqu'à s'oublier] Jusqu'à oublier⁴

A la dernière minute, le poète a refusé la récession du verbe pronominal pour lui préférer la suspension du verbe employé intransitivement. Alors l'indécision demeure sur le sujet de l'action, l'infinitif gommant, au surplus toute marque de personne, de temps et de mode. Le poète se retire, se refuse, rentre en lui-même, autant pour se protéger d'un monde agressif, que pour mieux se chercher.

Les revues n'offrent que peu de variantes car l'auteur a déjà longuement mûri ses textes. Il procède seulement par suppression. Il donne de l'importance à la strophe, dotée d'une grande autonomie dans certains cas. La

³ *Terraqué*, p. 102

⁴ *Terraqué*, pp. 109-110.

notion de strophe chez Guillevic est donc une particularité à prendre en compte dans l'élaboration de son travail. Elle répond à la brièveté de son vers.

.....

Variantes sur un brouillon

Avant de parvenir au stade de la publication, un texte de Guillevic fait l'objet d'un travail remarquable de réduction. Nous avons la grande chance d'avoir pu lire un texte en prose écrit par Guillevic en 1940 et qui se termine par un poème en vers publié dans *Terraqué* :

L'homme en extase
Qui bénissait les paysages

Et s'en allait
Vers les forêts,

Avant sa fin
N'aimait plus rien

Que deux objets
Qu'il avait faits

Et se cacher
Pour les aimer.⁵

Ce poème pose un problème de typologie puisqu'il fait partie de l'ensemble intitulé « Récits ». Cependant il semble bien que sous des dehors métriques et consonantiques, le poème raconte une histoire. En amont le texte en prose⁶ est

⁵ *Terraqué*, p. 91.

⁶ Guillevic le considère comme un poème en prose. Voici ce qu'il en dit à Colomba, dans une lettre datée « jeudi [fin janvier 1940] : « Il [Arland] m'en a dit énormément de bien [des poèmes en prose], les trouvent 'très remarquables'. Il m'a dit que j'en avais deux ou trois au

d'un abord difficile : il est dactylographié mais biffé en bleu et écrit en rouge en certains endroits ; il s'agit pour le moins d'une deuxième ébauche. Il n'est pas sûr que l'auteur ait en tête un statut préconçu de son texte : il attend de l'écriture qu'elle le guide afin de trouver sa propre voix.

Les deux textes hésitent entre le narratif et le discursif. On note des marques temporelles d'énonciation pour le narratif, description d'action « sa main se soulève », « quand il marche, « ce qu'il aime tant ». appartiennent au discursif les temps présent à valeur gnomique. Certains mots de liaison tels « donc » « cependant », « mais », « si », classent ce texte comme théorique. Une autre particularité comme la date et le lieu précis de composition « Dôle, 1940 » le fait se ranger du côté d'une écriture intimiste, presque autobiographique par son côté narratif.

Les différences sont telles entre les deux textes que nous sommes obligés de nous assurer des éléments communs : « L'homme qui bénissait les paysages », sont les premiers mots qui demeurent en position liminaire dans le poème ; les derniers mots « les objets » signalent la même fin pour chacun. Entre les deux l'auteur inflige une ellipse de plus de soixante lignes. On retrouve le travail de décantation, de réduction, mais ici à une large échelle. Cependant, on peut se rendre compte que le poème, s'il ne comporte qu'une seule phrase en jouant alors sur la prose et ses outils, avec ses marques comme « qui », « avant que », « rien...que », « et », « pour » invite le lecteur à une lecture poussée et complexe. Ainsi chaque distique correspond à une parie du génotexte⁷. Le poème n'est pas coupé artificiellement, il se trouve seulement réduit, comme l'on parle d'une sauce que l'on fait réduire, alchimie culinaire. Chaque moment important préserve son intégrité grâce à la notion de strophe.

Mais là ne s'arrête pas le travail. Il serait trop simple de pratiquer un émondage. L'art topiaire se hisse ici au niveau d'une poétique. Le génotexte peut servir d'inspiration à d'autres poèmes :

point (comme 'L'homme qui bénit les paysages' qu'il préfère et qu'il estime au point) il les enverrait à la *Nrf* qui les publierait certainement ».

⁷ Nous reprenons le terme défini par Henri Mitterrand in « Écriture et culture » dans *La Naissance du texte*, direction Louis Hay, José Corti, 1989, p 160, qui semble convenir ici.

Comme on pense dans l'œuf
A vivre du soleil
Dans la campagne ouverte⁸

Peut provenir de cet extrait :

« Un jour, redescendu d'une assez haute montagne, il s'est aperçu être resté sans amour pour l'immense panorama qu'il avait dû voir en haut »

On retrouve le sentiment de culpabilité, mais cette fois envers la nature entière. Toute une phrase, réduite dans le verbe du poème « se cachait » sous-entendu dans la prose « dans l'œuf ». Ce passage est en contradiction avec l'idée exprimée ailleurs selon laquelle le personnage serait « surtout à l'aise dans les paysages limités », « sans grand horizon » ; on peut penser que c'est cette différence qui a conduit à un autre poème.

Un autre extrait sera repris différemment :

« Certainement c'est un homme bon. Peut-être qu'il le sait, mais il n'en reste pas moins un homme bon. La bonté, cela se sent en soi, on en est le premier informé. On peut même être le seul informé. Il est bon et c'est de là que vient son sourire. On bénit facilement quand on est bon.⁹ »

⁸ *Terraqué*, p. 60.

⁹ On peut peut-être trouver une origine littéraire à cet extrait, dans la septième strophe du Chant Premier des *Chants de Maldoror* (*Œuvres complètes*, La Pléiade/ Gallimard, 1970, p. 52): « Je pris une grosse pierre ; après bien des efforts, je la soulevai avec peine jusqu'à hauteur de ma poitrine ; je la mis sur l'épaule avec le bras. Et gravis une montagne jusqu'au sommet ; de là j'écrasai le vers luisant » et plus loin : « la « belle femme nue » lui dit « Tu es bon ». Guillevic ne reprend pas le mythe de Sisyphe évoqué par Lautréamont et accentue une vision angélique, qu'au contraire le Montévidéen tournait en dérision. Dans *Trouées*, il reprendra des termes plus connus de Lautréamont, mais dans un sens plus commun aussi.

Qui prendra cette autre forme dans *Terraqué* :

Il n'a pas voulu – la bonté le tue¹⁰

On voit ici une réduction très importante, dans laquelle le poète reprend l'idée initiale pour la retourner dans une notation très agressive.

Ceci pour des reprises contemporaines au texte lui-même. Cinq ans plus tard Guillevic reprend le même thème de la bonté, mais dans un contexte différent. Il s'agit cependant encore d'un poème en prose. Nous pouvons faire aussi un immense saut d'un demi-siècle pour lire un poème paru en janvier 1990 dans *La Nouvelle Revue française* et qui semble avoir quelques rapports avec notre génotexte.

Elle marche,
L'air la porte,

Elle ouvre un espace
Rendu plus présent (...) ¹¹

Qui semble inspiré de ce fragment :

« Quand il marche, il élève à lui ce qui l'entoure et lui infuse sa joie. Aussi marche-t-il comme s'il était porté. »

Le passage du féminin au masculin révèle une osmose, signe peut-être d'un certain apaisement psychologique. On ne saurait être plus fidèle à sa propre inspiration ni plus soucieux de l'agencement précis des mots.

Le génotexte par endroits diverge de la tentative de définition qu'il apporte à « L'homme qui bénissait les paysages ». Chaque mot de la première phrase est en quelque sorte amplifié dans le courant du texte ; le poème retrouve le

¹⁰ *Terraqué*, p. 40.

¹¹ « Elle », in *La Nouvelle Revue française*, n° 444, janvier 1990, p. 1.

même schéma, mais de façon plus allusive ; le voyage en train où l'homme « se fait tout petit derrière la vitre, dans l'encoignure du compartiment » se transforme par un idée réduite aux notations d'obscurité, d'enfermement, de réclusion avec le mot « forêt ». Un seul mot pour reprendre en longue phrase ; la relation d'une marche : ce pas s'est déplacé dans le simple verbe « s'en allait vers » qui fait passer de la verticale à l'horizontale, alors que le poète inscrit son mouvement inverse par rapport à la prose.

La poésie est dialectique, toujours tendue entre deux forces, deux tentations contraires, la linéarité et la brièveté, la volonté de dire et le souci de ne pas s'épancher. Un silence qui dure. Le silence ce sont des passages, des moments non repris, mais aussi des déplacements. Nous passons de « avant le sommeil » à « avant sa fin ». D'Hypnos à Thanatos. La brièveté du poème permet une tension maximale, une solennisation tragique, une hypersensibilité. Le poème rejette la quotidienneté de la prose pour accéder à l'universalité de la poésie.

Réduire à ce point « la prose facile au fil de fer de la poésie », pour reprendre la métaphore de l'auteur, passer de la mollesse au durcissement, nécessité aussi des ajouts de manière à remettre de la clarté, là où on l'a enlevée. Le mot « extase », dans le poème, est sans doute amené par les contaminations, phoniques de « paysage » et lexicale « de bénissant ». L'homme est déterminé par sa fonction de bénédiction. Le seul moment d'interrogation est déjà raturé.

« Celui qui bénit quoi que ce soit, c'est parce que la
bénédiction est bonne sans doute »

La bénédiction est un acte illocutoire qui confère à un objet, convoqué, fragile, une essence métaphysique, qui dépasse sa nature d'objet erratique. S'il n'est Dieu lui-même, cet homme est l'un de ses serviteurs : c'est un prêtre, un officiant, un barde. Cette idée sera très richement reprise dans *Inclus* où l'auteur donne au poète les qualités d'un prêtre, y maîtrisant une rêverie des temps celtiques de « [s]a Bretagne » où le deux fonctions de prêtre et de poète se trouvaient réunies en un seul homme à la tradition chrétienne connotée par le mot bénissant », Guillevic, juste retour des choses, adjoint la culture druidique qu'il « creuse » à la lecture du *Barzaz Breiz* :

« Ils (les bardes, les chantres, les poètes) partageaient avec les druides la puissance sacerdotale et formaient, dans la société, une des classes les plus honorées.¹² »

Après l'aspect du sacré¹³, l'emploi du mot « extase » vient enrichir l'idée d'être en dehors de soi. Elle apparaît comme en surplus, car le mot vient en incise dans le syntagme « l'homme qui bénissait les paysages » ; il vient renforcer la détermination grammaticale.

C'est également au niveau de la détermination que s'opère le deuxième ajout : « deux objets. Dans le génotexte, ils sont de nature et de quantité indéfinies :

« Peut-être qu'en vieillissant il ne donnera son amour qu'à des paysages de plus en plus petits, peut-être même qu'à des objets ? Puis à quelques objets seulement. [A des choses qui ne changeront pas]. »

Le chiffre vient apporter une précision en même temps qu'une réduction. La connotation artisanale « qu'il avait faits » s'interprète comme une allégorie de la création. Le mot « forêt » nous engage à imaginer des productions de bois. Nous retrouvons ici la métaphore préférée de Guillevic pour l'exercice de la poésie. « L'Homme qui bénissait les paysages » figure le poète et instaure tout travail dans son statut rituel.

C'est bien à une tentative de définition à laquelle se livre ici l'auteur. Le premier texte, dans sa prose, donne plusieurs directions, par son côté discursif, périphrastique, et glose sur des vérités éternelles :

¹² Hersart de la Villemarqué, *Barzaz Breiz*, chants populaires de la Bretagne, Perrin, 1963, p. XIV.

¹³ Il s'agit bien ici d'un « sacré sans dieu », qui a expulsé Dieu, comme le rappelle Jacques Lardoux, *Le Sacré sans dieu dans la poésie contemporaine*.

« Certainement c'est un homme bon (...) on bénit
facilement quand on est bon »

Jamais le personnage n'est repris autrement que par le pronom personnel
sujet de la troisième personne, et sa déclinaison

Sa main se soulève
il marche
Ce qu'il aime avant tout
Il s'est aperçu
Il se souvient
Peut-être qu'en vieillissant il donnera son amour

Le syntagme récurrent est repris trois fois ; tous des détails n'apportent
guère de définition. Les seules caractéristiques qui prévalent sont la « bonté »,
la « bénédiction » et la « réclusion » : est-ce suffisant pour donner corps à un
personnage ? Une qualité, une action et un état, triple détermination qui essaie
de se mettre en place. Le poème, malgré sa brièveté, module cette imprécision,
en l'ôtant. Plutôt que d'ajouter de mots pour cerner une essence, l'auteur
préfère laisser un seul mot capable par lui-même d'amener tous les sens ou de
n'en choisir qu'un.

Cette analyse révèle que le processus de création chez Guillevic est d'une
grande ampleur. Il s'agit d'abord d'exprimer, de dire ses sentiments. Le réel
travail commence quand le poète s'attaque à son propre lyrisme qu'il va
comprimer, qu'il va transformer, qu'il va quintessencier :

« J'ai commencé à écrire contre le lyrisme. Plus
exactement, lorsque la conscience m'est venu du
registre qui devait être le mien, j'ai pris position
contre le lyrisme (...) Je ne voulais pas chanter, le
chant m'a forcé.¹⁴ »

¹⁴ *Vivre en poésie*, p. 185.

La rature est le principe premier de ce processus, mais il n'est pas suffisant. Ici ou là, un seul mot vient renforcer dix ou douze lignes trop lyriques. Le passage de la prose au vers est un élément capital. Au moins jusqu'en 1940 – et peut-être au-delà si l'on en oit les non-dits de *L'Expérience Guillevic* – l'auteur écrit parfois en prose pour ses premiers jets. Il n'est cependant pas certain que tous les poèmes de *Terraqué* aient d'abord été écrits en prose. *L'Expérience Guillevic* nous a déjà fourni des moments intéressants du passage d'un état à un autre. C'est-à-dire que l'inspiration chez ce poète du silence est abondante et riche. Cela veut dire aussi que la poésie procède d'une volonté, d'une mise en forme ultérieure et qu'enfin le vers libre acquiert ici une véritable autonomie. Il n'est plus un vers brisé, déchu, récupéré du désastre rimbaldien, mais un vers neuf dans une nouvelle rhétorique. C'est ce qu'a révélé l'analyse, et c'est ce qui contribue au choc de ce premier livre : une écriture moderne.