

# Notes Guillevic Notes

ISSN : 1925-4393

**Sergio Villani**

Editor/Rédacteur

Université York University

## Conseil Consultatif

Bertrand Degott, Université de Besançon

Monique Labidoire, écrivaine/poète

Bernard Fournier, Professeur/poète

Jacques Lardoux, Université d'Angers

John Stout, McMaster University

Stella Harvey, Goldsmiths University of London

Hédi Bouraoui, Université York University

**Notes Guillevic Notes** is a bilingual online open access journal designed to disseminate knowledge about Guillevic and advance the study of his poetry. The Journal welcomes articles, book reviews, and all unpublished documents related to the life and writing of Guillevic. Every issue of the Journal will feature the rubric Letters to the Editor; here readers are invited to share their views on the Journal, as well as commentary on the published articles. Another on-going feature will be the poet's Bibliography which will be updated with each new issue. Articles submitted to the Journal are refereed by leading scholars in the field.  
Print version on demand.



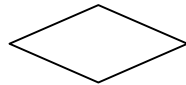
**Notes Guillevic Notes** est une revue bilingue ouverte en ligne engagée à faire connaître Guillevic et à faire avancer les études de sa poésie. La revue reçoit des articles, des comptes rendus et tout document qui a un rapport avec la vie et l'œuvre du poète. Chaque numéro de la revue aura deux rubriques fixes : l'une, Lettres à la rédaction, où les lecteurs sont invités à partager leurs opinions sur la Revue et leurs commentaires sur les articles publiés ; l'autre sera une Bibliographie de Guillevic mise à jour. Les articles soumis sont évalués par des experts bien connus dans le domaine.  
Format imprimé sous commande.

**Contact :**

N 717 Ross  
York University,  
4700 Keele Street  
Toronto, Ontario, Canada L4L 3L5  
[svillani@yorku.ca](mailto:svillani@yorku.ca)  
Fax: (416)736-5086

### **Protocole**

Marges : 3 cm. Titre : New Times Roman 14, gras, centré. Nom de l'auteur : prénom + nom, Times 12 New Roman, centré, italiques. Corps du texte : Times 12 New Roman. Paragraphes : un retrait d'1 cm au début; Interligne: simple. Notes : en fin de texte seulement; suivre les normes suivantes : (Ex. <sup>1</sup>Guillevic, *Terre à bonheur*, Paris, Seghers, 1951, 11; <sup>1</sup>Guillevic, « Écrire », *LittéRéalité* IX.1, printemps/été 1997 :15). Veuillez envoyer votre texte en format MSWord ou RTF. Prière de nous faire parvenir aussi une brève bio-bibliographie (200 mots) ; y inclure le nom de votre établissement et vos recherches importantes.



### **Protocol**

Margins: 3 cm. Title: Times New Roman 14, bold, centered. Author's name: first name + last name, Times New Roman 12, centre, italics. Body: Times New Roman 12. Paragraphs: indentation of 1 cm at the beginning; Line spacing: single. Notes: only at the end of text; use the following style: Ex. <sup>1</sup>Guillevic, *Terre à Bonheur*, Paris, Seghers, 1951, 11; <sup>1</sup>Guillevic, "Writing", *LittéRéalité* IX.1, Spring/Summer 1997: 15. Please, send your document (in MSWord or RTF format). Kindly also send a brief bio-bibliography (maximum of 200 words), including the name of the institution where you work and your major publica

## Abréviations des œuvres majeures de Guillevic

### Éditions Gallimard/ Collection « Poésie »

AP : *Art poétique*, 1989

AU : *Autres*, 1980

C : *Carnac*, 1961

D : *Du domaine*, 1977

ET : *Étier*, 1979

EU : *Euclidiennes*, 1967

EX : *Exécutoire*, 1947

LC : *Le Chant*, 1990

PA : *Paroi*, 1970

S : *Sphère*, 1963

TQ : *Terraqué*, 1942

### Éditions Gallimard/NRF

AC : *Accorder*, 2013

AV : *Avec*, 1966

CR : *Creusement*, 1987

G : *Gagner* [1949], édition définitive 1981

I : *Inclus*, 1973

MA : *Maintenant*, 1993

MO : *Motifs*, 1987

PF : *Possibles futurs*, 1996

PR : *Présent*, 2004

Q : *Quotidiennes*, 2002

RL : *Relier*, 2007

RQ : *Requis*, 1983

31S : *Trente et un sonnets*, 1954

TR : *Trouées*, 1981

V : *Ville*, 1969

### Autres éditeurs

BH : *Un brin d'herbe, Après tout*, La Part Commune, 1998

CP : *Choses parlées*, Champ Vallon, 1982

EG : *L'Expérience Guillevic*, Deyrolles/Opales, 1994

HT : *Humour-Terraqué*, Presses Universitaires de Vincennes, 1997

LCOM : *Lieux communs*, Éditions VVV, 2006

LX : *Lexiquer*, La Tuilerie Tropicale, 1986

PBS : *Proses ou Boire dans le secret des grottes*, Fischbacher, 2001

PP : *Du pays de la pierre*, La Différence, 2006

TAB : *Terre à bonheur*, Seghers, [1951], nouv. éd. 2004

VP : *Vivre en poésie*, Stock, [1980], nouv. éd. Le Temps des Cerises, 200

## Sommaire

<b>Aaron Prevots</b> <b>“Rond” and a Poetics of Roundness,</b> <b>within and beyond <i>Sphère</i> .....</b>	<b>7</b>
<b>Bernard Fournier</b> <b>Le fonds Voronca.....</b>	<b>19</b>
<b>Gavin Bowd</b> <b>A Brief Franco-Romanian encounter.</b> <b>Nina Cassian and Guillevic in translation.....</b>	<b>31</b>
<b>Sergio Villani</b> <b>Claudél, Guillevic and the City.....</b>	<b>47</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>53</b>
<b>Auteurs.....</b>	<b>55</b>



## **“Rond” and a Poetics of Roundness, within and beyond *Sphère***

*Aaron Prevots*

The title *Sphère* (1963) makes plain Guillevic’s desire to contemplate his surroundings, situate himself, take stock. It suggests measurement and harmony, movement and relationships, immediate perception and the complementarity of earth and sky. We sense the author’s wish to feel centered in time and space and duly note his perceptions, as well as to artisanally remove rough edges from his lines. Skipping forward several decades, we might note implicit parallels to the active verbs chosen as titles for his posthumous volumes *Relier* (2007), *Accorder* (2013), and *Ouvrir* (2017). Ties to the notion of communion are particularly strong. Nonetheless, *Sphère* expresses emotional highs and lows. Its value as a poetry collection lies partly in its journey toward wholeness, in the movement it expresses toward plenitude and in the poise and empathy, imperfections and sense of togetherness it emphasizes along the way. One profound if playful stopping point on this path is the poem “Rond,” which features dialogue regarding the metaphorical, metaphysical roundness of apples. The following analysis will study “Rond” as an emblematic poem where roundness is process and product, aim and experience. Taking “Rond” as its starting point, it will explore joyous communion with the real, related tensions in *Sphère*, and thematic and structural shifts in Guillevic’s oeuvre that this poem reflects. It will consider how Guillevic’s interest in roundness highlights his own sensuous immersion in creation, the intersubjective exchange necessary for this immersion, and an overarching, slowly developing curiosity about longer poetic forms as a means of self-expression.

“Rond,” at once meditative and good-natured, drops us in medias res

into friendly dialogue. Amicably argumentative, it settles an imagined dispute on roundness—at first, a seemingly insignificant topic, perhaps one raised while passing time. What starts out as a fairly innocuous rhetorical question develops into a nugget of wisdom, a near-proverbial assertion. Hexasyllabic for the most part, “Rond” succeeds by rhythmically embedding philosophical truths within the framework of familiar exchange. Its tone and diction provide a bridge between the everyday and a poetic statement of intent, between boisterous, animated talk and an underlying message about certain forms and themes of *Sphère*:

— Qu’est-ce qu’il y a donc  
De plus rond que la pomme?

— Si lorsque tu dis: rond,  
Vraiment c’est rond que tu veux dire,  
Mais la boule à jouer  
Est plus ronde que la pomme.

Mais si, quand tu dis: rond,  
C’est plein que tu veux dire,  
Plein de rondeur  
Et rond de plénitude,

Alors il n’y a rien  
De plus rond que la pomme. (45)

The poem’s effervescent exchange establishes a mood within *Sphère* and underscores this vignette’s moral about the merits of each *poème-pomme*. The opening gambit “Qu’est-ce qu’il y a [de]” is a perfect setup for a bon mot, for the eventual display of profound, thoughtful esprit. The adverbs “donc” and “Alors,” the shorter opening and closing stanzas, and the conventional verbal form “il y a” enrich this framework, while an array of sounds and repetitions mirror the apple’s fullness, sensuousness, and power to impact the palate. From the reliance on plosives to the unabashed insistence semantically on the words “plus,” “plein,” “plénitude,” and “pomme,” there is much that reinforces the apple’s particular “rondeur.” The vowel “i” adds tension throughout, while the



line “Vraiment c’est rond que tu veux dire” knowingly—conspiratorially—sets up the initial assertion about “la boule à jouer” and its accompanying counter-truth.

Moreover, we are undisputably made to understand that the process of gathering and savoring sweetness is what counts, not perfect unity. The poem’s contrasting elements convey the importance of immersing ourselves in matter, welcoming light and warmth, awakening to realizations regarding fullness, depth, immediacy, and imperfection. “Rond” makes clear that roundness is approximate, relative, relational. The speaker takes pleasure in presenting his opinion, and does so in accessible terms that make sound central to its truths, as with the lively opposition between “plein” and “rien,” or the visual and vocalic chiasma “plein [...] rondeur / [...] rond de plénitude.” Etymologically, one could say much about the use of the word “rond,” repeated so often that it can signal, variously, the curve and flow of a poem’s surfaces, the mellowness of its sounds, the complementarity of slight faults to which it refers, and the frank good humor with which roundness is discussed. If we cannot exclude the hypothesis that “Rond” also refers to what people say after one too many drinks, such a reference would in fact reinforce the idea of savoring life’s sweetness in all its forms. The key phrase “Plein de rondeur / Et rond de plénitude” speaks volumes about the sustenance that the things of this world provide us, the delight they themselves likely take in their very materiality, and the joy to be had in experiencing through the senses their tangible and palpable as well as ontological qualities. As we look beyond the poem’s casual—yet carefully constructed—dialogic presentation, to deeper levels of dialogue including contact with the earth and how in bearing fruit it achieves fullness, we enter the realm of sacred ritual. By thrilling as the speaker of “Rond” does to ubiquitous possibilities for communion, we learn to live poetically, according to the ritual that each of us “se sera créé, inventé” (VP 160). Though our reason makes us use rhetoric to do so, “Rond” shows how such ritual also involves emotion and the senses, contact with matter and the development of convictions that surpass surface truths.

A similar *modus operandi* takes shape as *Sphère* progresses, via reference to materiality, communion, alliances, expansiveness, approximate completeness, unrepentant smiles. Hints of a shift in attitude occur, of

reconciliation with the past that enables a caressing gaze in the present (cf. Vray 257; C 197). Guillevic's poetic song 'sings' more relative to prior volumes, becomes more often open-hearted and continuous (cf. Fournier, *Cri* 13). Spatial and temporal limits can revive and replenish him, especially as, while writing *Sphère* and *Carnac* contemporaneously, he more fully embraces *le dehors* as a space of invigorating warmth and duration (cf. Pierrot 119-34). The speaker can seem to situate himself more inside a metaphorical sphere: full of its lived and accumulated moments of time (*S* 128), less on the outside looking in, more apt to find his way, as in *Paroi* (1970), toward a harmonizing of opposites, an easing of constraints. Gathering, building, and calm focus increasingly characterize his writing, as do the curves and voluptuousness of quanta themselves (*EU*, 1967: "Sphère," 176; "Parabole," 184). The tone subtly shifts toward a quickening and lightening of the senses, an ability to express duration as part of a dynamic forward movement even in stillness, of a three-dimensionality coinciding with that of the self as center. Regarding poetic form, "Rond" and its statement on being "Plein de rondeur / Et rond de plénitude" provide a window on lyricism. Guillevic does not necessarily want to sound expansively emotional, yet at the same time continually expands—à la Follain, via condensations and brevity—the emotional scope and ontological depth of poetic song. We see him continuing to develop his "nouvelle rhétorique" of repose amid broken form, of observations on world and self, disaster and its more hopeful horizons, reconfigured into quintessentially vital, contemplative lines (Fournier, "Avant textes" 23-24).

A few examples will reinforce both the idea of roundness as a critical notion and the seminal nature of *Sphère* as a poetry collection emblematic of Guillevic's evolving poetics. From the outset, via the several pages of "Chemin" (9-16), we learn to value space as a framework for time, much as the apple might tell of the processes that contributed to its genesis. Witnessing the flow of water in a stream suggests the cumulative presence of "[l]a douceur" (9). "[B]uissons" are not just visual landmarks, but entities joined that pass time as a group (9). Light and sound reverberate, be it in the emotions expressed by "la lune" toward the "les puits" or in the cries emanating from "[l]es prés" (9). The images in and structures of these first quanta exemplify ties between space and time, as well as the speaker's steadfast frankness in recognizing "cris" (9; cf. 16) as well as "[l]a douceur." Phenomena and forces

in the outer world are set into play. Notes on space immerse us in the fullness of time and of human experience. Within and among quanta, isolated phenomena are parts of a greater whole. Imagery reinforces their visual quality, underscores how the mind and gaze perceive unity in complementarity. To observe, touch, interact with, and empathize with things figures into an overall ‘measuring’ (10) of the cosmos. Materiality is savored, but so too is the “longue mémoire” that gives shape to it, the “souvenirs des corps qui s’aimèrent” that lingers in the space between “la lune et les buissons” (11). Beings as well as things bring out the ‘glory’ (13) of inhabiting space and experiencing its relationship to time. As with the apple, glory and fullness cause a tender kind of mutual exchange and ‘trembling,’ but also lighthearted laughter and smiles “[a]u milieu des gens du pays” (14). As the poem closes, the ‘cries’ of men and fields seem to denote fullness rather than just fear, loving and not just being ‘cold’ (16), gratefulness for the moon that keeps watch and the headway made along life’s path. Guillevic incorporates these many emotions and sensations in order to show the roundness and fullness of a life well lived. However halting the lyricism, it sets forth an embrace of time as well as space, matter as well as underlying patterns and processes. We can speak of a poetics of roundness in relation to the exchange and activity observed and the ways in which they make us more joyfully full, ‘round,’ complete. His poetics’ modernity lies in how it weds antiquity’s interest in the cosmos and in its many aspects’ cyclical return (cf. Fetzer 151) to condensed, tonally varied, ever-evolving verse, and to late 20<sup>th</sup>-century perspectives on intersubjective exchange with the cosmos as a source of renewed stability.

Such ambitions are not always easily achieved. Guillevic also succeeds in drily showing the effort involved in striving to occupy a center and luxuriate in the resulting roundness. It can take some doing to be together as a set of allied forces, and to accept that only relationally can a center hold (cf. *EU* 176-77). “De ma mort” (*S* 17-28) takes a sometimes humorous look at this interplay in relation to outside forces, including how they can have a will of their own. Another of the handful of longer poems in *Sphère*, it initially makes reference to the elements indirectly, as that which will ‘close’ him (17). The wry, familiar, matter-of-fact tone of its opening lines mirrors that of “Rond.” As in mid-century American poets such as Auden, Roethke, Jarrell, and Lowell, its plain speech implies that being “Plein de rondeur / Et rond de plénitude” (45)

involves knowing well one's own frailties while also having one's sights set, periscope-like, on other, more profound and invisible obstacles:

Ce n'est pas moi  
Qui fermerai,

Pas moi qui crierai  
Pour la fermeture.

C'est qu'on me fermera. (17)

This quantum corresponds to Guillevic's sense that laughter keeps us aware of opposing forces, "harmonisé[s] à la nature" (Lardoux 25). As he pokes fun at his doom, the refrain "pas moi" adds a conversational note of guilelessness, helplessness, surrender. Space, again, connects to duration, in the comic sense of closing like a pub or restaurant. The poem's next parts continue in this vein of being attuned to nature's opposites, by allowing vignettes of various kinds to commingle, from haiku-like lines where sensations of gratefulness or regret drift by, to more talkative ones where plenitude comes from the gestures of dialogue:

Je m'étais endormi  
Dans les destins de l'herbe.

Je n'en avais plus. (18)

\*

Je t'écoute, prunier.

Dis-moi ce que tu sais  
Du terme qui déjà  
Vient se figer en toi. (20)

\*

Il faudrait accepter

Pas la mort,  
Mais la mienne. (20)

Much of “De ma mort” implies that to be round with plenitude is to always keep trying (cf. 22). As with accepting one’s own death, it means openness renewed each day as obstacles and reminders recur, from wind and rain to the death of others (19). As in *Paroi*, there is a general urge to come to terms with duration itself, to learn to be more receptive and malleable, “Car difficile / Est la leçon” (25). Guillevic focuses in these quanta not so much on death itself as on a shift necessary in his affective outlook, a transition to fuller awareness. The sustained interest in an abstract topic, similarly, anticipates his eventual facility with poetic suites, particularly concerning the outer world’s *épaisseur* (cf. 135) as a guiding idea. It is possible that, for the moment, he remains too aware of himself, and must, as in the mystics, continue brushing away the weight of the self to become more alive as a subject. This is what the last few quanta convey: that attending to his own presence has unexpectedly diminished that of other beings and things, lessened contact with “une vie qui vivait” (28), made it difficult to genuinely establish a sensual, ‘epic’ alliance with the real.

A handful of other poems in *Sphère* also speak to roundness as an aspect of Guillevician poetics. For the most part, they address the depth of the outer world’s energy, the value of immersion in its surge, and the need for alliances to be able to maximize its beneficial effects. In “Arbre l’hiver” (37), for instance, it is the second half of the maxim “Plein de rondeur / Et rond de plénitude” that draws attention. As passing commentary from the section “Choses” (32-57), “Arbre l’hiver” depicts things’ hidden potential, via correlations between the tree and “un oiseau figé debout” (37). Amid stillness, we directly experience the tree’s materiality, its presence as bare wood “ici, maintenant, debout.” We are given to understand that movement could occur should it, metaphorically, raise its head and change position. Inner potential comes particularly to the fore in “Rocher” (50), for example in the couplet “Besoin que nous soyons / Complices dans la veille.” Such assertions are common fare to the reader familiar with Guillevic, but especially direct and

impactful as a reflection of how his poetics develop over the decades (cf. Vray; Havar). Like other statements on being a center, it flags a core dynamic of intimacy in mutuality. As in the couplet “J’ai besoin d’être dur / Et durable avec toi,” the speaker partners with space and time, and communicates through concision his firm intent. The role of time in his poetics, and of lessons learned along his path, emerges with acuity when applied to the human realm in the isolated closing stanza of “Élégie” (100-105):

J’ai appris qu’une morte  
Soustraite, évanouie,  
Peut devenir soleil. (105)

Roundness, often playfully expressed, is here profoundly apropos, from death’s transposition into being a part of elemental cycles, to its helpful weightlessness, to its depiction as a sun. As in a prior couplet, “Ensemble nous avons / Fait s’épaissir le soir” (105), there is a fusion with the outer world, a complicity on several levels, that eases burdens and brings plenitude. To borrow a previous metaphor, moreover, the speaker achieves clarity after considerable effort by finding the apple-like sweetness within himself that corresponds to a loved one’s companionship: “C’est dans mes joies / Que je t’ai trouvée” (105). The communion ubiquitous in Guillevic sparkles thanks to this roundness, fullness, and sweetness periodically foregrounded in *Sphère*.

By way of conclusion, two poems merit discussion concerning the fullness of time as a component of our personal and collective human journey: “La flamme” (51-52) and “En cause” (111-39). Each one in its unique way communicates fundamental ideas about inhabiting time intersubjectively—what Yves Bonnefoy would call possessing ‘ripeness’—that instruct us on Guillevician poetics and resemble themes outlined in Bonnefoy’s 1978 essay “*Readiness, Ripeness: Hamlet, Lear*” (*Théâtre* 69-86). Bonnefoy argues for ripeness, exemplified by Lear, as a twofold form of spiritual progress: “retrouv[er] le chemin d’autrui, et [...] s’oublier désormais dans la plénitude de cet échange” (82). In Bonnefoy’s view, awareness of self and gestures toward the Other make us more ethical, and make beings and things more present to us. As regards poetry, this raised consciousness sparks exploration of truths untainted by established systems of thought and heightens our sense

of responsibility toward fellow beings (85). Written as a preface to two of Shakespeare's famous tragedies, the essay invokes societal hope as an aim, the reparation of "un désastre" (86). Guillevic, for his part, addresses the ethical side of ripeness modestly, cautiously, with less recourse to a grand design, preferring to point now and again to song as a way to, for example, "savoir qui nous sommes" (S 138). As noted above, "Rond" embeds not dissimilar notions of plenitude in lively casual talk. It implies rather than asserts a need for ripeness, by discussing "la pomme" and its status among things round and full. Along with Guillevic's interest in poetic song and in the outer world's materiality, it is invaluable to consider further his pursuit of what Bonnefoy calls "le chemin d'autrui."

Much of the present analysis sheds light on self-acceptance and ways in which to better harmonize with space and time. In *Sphère*, Guillevic shows himself to be partway along this path and making significant strides. He emphasizes simplicity, poetic song, and refinement of an everyday gaze, perhaps his own humble variation on Bonnefoy's poetic theme of escape from conceptual thought and accession to "la pensée de la Présence" (*Théâtre* 83). Above all, the roundness to which *Sphère* points reflects Bonnefidian ripeness in terms of continually fine-tuning an ever-present fascination with the Other, often expressed as immersion in the outer world's mystery, radiance, and cyclical unfolding. *Sphère* particularly involves entering into fuller alliances, even rapturous exchange. It is this rapture, often framed as a desire to welcome and even coincide with time's passing, that sets Guillevic apart. If he aims to affect others in *Sphère*, it is primarily by exemplifying a potential for communion and thereby bringing joy. We watch expectantly as he gathers time, reorients himself in space, finds new relationships that, one could argue, make his world more full and round. The broad scope of certain sequences mirrors this desire for always improved relationships, including between world and self.

Despite the risk to the critic of mixing metaphors, "La flamme" highlights how the world could be called pleasingly round and full because of the abundant activity within it, inscribed in intimacy and mutuality, relation and process. In a register different from Bonnefoy's, but with semantic threads that can recall Presence, it portrays interaction with a flame that is everywhere,

enriching the gaze and accentuating the materiality of objects of all kinds, as well as of the human body in its own unique carnal presence, its folds and “lieux plus cachés” (51). The poem’s closing stanzas indicate a resemblance to the qualities of the apple, in terms of the flame creating a fleshly place for itself amid the obscurities and imperfections of time, pursuing its work obstinately, generously, happily, with near-spiritual verve:

Ailleurs, tout comme d’autres,  
Elle cherche sa place,  
Elle cherche son chant,  
Dans la chair du silence,

Brûle du temps qui vient,  
Refuse le sommeil,  
Fait son travail de flamme,  
Nous sauve et veut sourire. (51-52)

A central objective in Guillevic in the 1960s is to function like the flame: “Brûle[r] du temps qui vient,” “Fai[re] son travail de flamme,” to situate the self and find a way of singing while offering an example to others along the way.

“En cause” (111-39) heads in this direction, notably by taking the time to explore time and space, as Guillevic avidly takes to doing in longer, book-length poems beginning with *Carnac* (1961). Relative to Bonnefoy’s essay, it reminds us that what we think is the fullness of exchange with the Other always invites reappraisal, reevaluation, a fresh perspective. One approach to “En cause” is to see it as a companion piece to “Rond” and “Durée” (72). As an elegiac look at a relationship, “En cause” portrays that relationship as a deep moment in time, a tender mutual inhabiting of space. By writing about the relationship at length, Guillevic makes it what he calls in “Durée” an “instant [qui] s’allonge”:

Courte encore est l’heure.

Mais l’instant s’allonge



Qui a profondeur. (72)

Our days together may be short, but take on new dimensions when we adjust our perception and see their depth. This idea can be applied to “En cause,” where openness to the Other proves to be a path toward such depths, almost an exchange of vows—now hopeful, now fragile—with time itself. As in *Sphère*’s other sections, elemental ties to the earth remind us of its exemplary companionship, its sensual fullness, its promising “battement[s]” (55). As in “Rond,” imperfections and an evolving relationship to space and time—as well as to self and Other—are the true measures of depth and plenitude. This dynamic is reflected in the wording and familiar register of the opening phrase, “Où être bien?” (111), and in the closing verb, “ten[ir]” (139). Despite how much we savor instants of time in Guillevic, “En cause” shows how these instants must gather together to form a whole greater than the sum of each part, a “sphère / Pleine de tous les temps” (128). It shows attitudes we might have when we face time, whether of patience, stubbornness, or earthly grace (130, 137), but also points to space and time as the Other that guides our days, as far more the source of roundness and song than our own mutability. Its contrasting quanta can be likened to a prayer book such as the Psalms in their generous variations on togetherness and on the yearning to authentically explore each day a shared cosmos, “la moindre flamme” (129).

In sum, viewing *Sphère* in relation to a poetics of roundness—and, potentially, ripeness—adds to our understanding of Guillevic’s personal trajectory and poetic aims. Where would we be without his earthiness? His humor? His quest for fuller contact with world and self? His desire to feel immersed in duration as the Other’s companion, within the outer world seen as a unifying sphere? In relation to semantic fields such as materiality and communion, notions of roundness and fullness add further three-dimensionality to critical appraisal of Guillevic, while underscoring a progression toward more developed formal patterns and reinforcing time, space, and song as central themes. The spatiotemporally oriented poems of the early to mid 1960s—*Sphère*, *Carnac*, *Euclidiennes*—reveal affinities with Cézanne, for example regarding the latter’s sensuous portraiture, natural subjects, warmth of color, focused *tableaux*, and depth of field. Within French poetry, *Sphère*’s laconic, quantic *poèmes-pommes* recall somewhat the

earthiness and immersion in the everyday of, for instance, Follain and Ponge, while developing and distilling an ontology not unlike Bonnefoy's. One takeaway from *Sphère* in these respects is Guillevic's conversational tone. Sensing that the author is more at ease in his later decades, the reader is only too glad to accompany him given how roundness and plenitude feature increasingly in his collections, generously and genuinely informing our own vision, our contact with "la terre" (122-23, 133-38).

## Works Cited

- Bonnefoy, Yves. *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*. Mercure de France, 1998.
- Fetzer, Glenn W. "Traces d'Anaximandre." *Lectures de Guillevic: approches critiques*. Éd. Sergio Villani, Paul Perron et Pascal Michelucci. Legas, 2002. 147-55.
- Fournier, Bernard. "Les avant textes de Terraqué." *Notes Guillevic Notes VIII* (Fall/Automne 2018): 13-24.
- \_\_\_\_\_. *Le cri du chat-huant, le lyrisme chez Guillevic: essai*. L'Harmattan, 2002.
- Guillevic, Eugène. *Accorder*. Gallimard, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Art poétique*, précédé de *Paroi* et suivi de *Le chant*. Préface Serge Gaubert. Poésie/Gallimard, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Du domaine*, suivi de *Euclidiennes*. Poésie/Gallimard, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Ouvrir*. Gallimard, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Relier*. Gallimard, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sphère*, suivi de *Carnac*. Poésie/Gallimard, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vivre en poésie: entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Paris: Stock, 1980.
- Havir, Jaroslav. "Re-discovering Guillevic's *Requiem*: Death, Sex and Transcendence." *Dalhousie French Studies* 80 (2007): 101-10.
- Lardoux, Jacques. "Notes Guillevic." *Notes Guillevic Notes VIII* (Fall/Automne 2018): 25-30.
- Pierrot, Jean. *Guillevic ou la sérénité gagnée*. Champ Vallon, 1984.
- Vray, Jean-Bernard. "Écrire dans l'espace des fruits." *Guillevic: les chemins du poème*. *SUD* 17 (1987): 245-78.

## Le fonds Voronca

Bernard Fournier

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Qu'on pouvait lire :

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

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

---

<sup>2</sup> Terraqué, p. 112

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

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

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

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

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

Et si vient ton tour, toi la piétinée,

---

<sup>3</sup> Terraqué, p. 117

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

J'ai joué avec la coccinelle

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

Tu es partout, ta face  
A les dimensions du monde

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

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

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

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

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

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

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

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

Et celui qui n'a pas été repris ;

Et tu te donnes, large  
Aux caresses des flammes

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

---

<sup>5</sup> *Terraqué*, p. 111.



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

Reine, ton arc en ciel  
Te voit vivre flammes

Qu'on pouvait lire ainsi :

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

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

Enfin deux nouveaux distiques apparaissent. Le « château » :

Il brûle sous le vent  
Et sous la pluie déserte

Ton corps y resplendit  
Et tes yeux sont ouverts

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

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

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

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

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

Dont le deuxième vers donne un mot biffé :

Pour venir (pouvoir) lanciner, suinter dans le silence

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

---

<sup>6</sup> Terraqué, p. 46

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

Il était en confiance  
Ave le cœur des chênes.

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

Qu'on lisait :

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

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

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

---

<sup>7</sup> Terraqué, p. 93

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

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

Comme il ne sortait pas souvent

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

Tu marchais souvent  
Par pluie et par vent

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

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

L'autre vers sera repris de cette manière :

---

<sup>8</sup> *Terraqué*, p. 93

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

Puis il a tant donné que rien ne lui restait

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

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

---

<sup>9</sup> *Terraqué*, p. 94

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

---

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

## A Brief Franco-Romanian encounter. Nina Cassian and Guillevic in translation

*Gavin Bowd*

Although of different generations, the itineraries of Guillevic and Nina Cassian (1924-2014) seem to lead naturally to their brief encounter as poets and translators in the late 1970s. Guillevic, as we well know, was drawn to communism in the course of *les années noires*, then, in the period of High Stalinism, put his verse at the service of the movement, culminating in *Trente et un sonnets*. This was followed, in 1956, by the shock caused by the revelations of Khrushchev's 'secret speech' on the Stalinist cult of the personality, which reduced him to virtual silence. This poetic purdah was finally broken by *Carnac*, universally hailed as a return to the roots of Guillevic's poetics, accompanied by a renewed sense of uncertainty, of which the sea was a paradoxical embodiment. As for Nina Cassian, the war experience (the disastrous campaign waged in the East by the *Conducator* Marshal Antonescu, and the persecution of her fellow Jews back home) also pushed her towards the still clandestine Romanian Communist Party. In 1947, she published her first collection, *La Scara I/I*, but it was immediately denounced as decadent in the Party daily *Scînteia*. Subsequently, from 1948 to 1956, she followed the socialist-realist precepts of *Proletcultism*, while finding an outlet for her creativity in verse and fairy tales for children, and musical composition (her being also a gifted pianist). Cassian 'rediscovered' her poetic voice during the more liberal years after the 'national turn' adopted by Bucharest's leader Gheorghe Gheorghiu-Dej then his successor, Nicolae Ceaușescu. Cassian established herself as one of Romania's leading

contemporary poets, publishing frequently and, in 1969, receiving the annual prize of the Union of Writers.

Guillevic and Cassian were also precocious and prolific translators. Already, at the age of twenty, Guillevic was translating the verse of a friend, the Alsatian poet Nathan Katz. From time to time, he also translated directly from the German (of which he had an excellent knowledge) Goethe, Lenau, Hölderlin and Trakl. In 1978, he told Raymond Jean that during the post-Stalinist silence of 1956-1960, he found in translation ‘un palliatif’ that would help him regain his poetic ‘souffle’<sup>11</sup>. However, already in 1953, he had been approached by Ladislav Gara, a long-standing Hungarian press correspondent in Paris, who invited him to work with him on translations from the Hungarian. This led to the anthology, *Mes poètes hongrois*, first published by Corvina Editions, Budapest, in 1967. During the rest of Guillevic’s life, there would be translation collaborations with Portuguese, Finnish, Vietnamese, Russian and Macedonian poets, among many others, while he published direct translations of Brecht and Trakl. He also told Raymond Jean that he had been translated into at least forty languages, with his work appearing in places as disparate as Albania, Iraq and Singapore.

Nina Cassian was herself the daughter of a very prominent pre-war Romanian literary translator, Iosif Cassian-Mătășaru. She would be a prolific and virtuoso translator right until the end of her life. Like Guillevic, she translated Brecht from the original German, as well as Christian Morgenstern and her compatriot and fellow Jew, Paul Celan. But she also translated directly from English the work of Shakespeare and Lewis Carroll – she considered the latter to be her finest translation achievement – and Molière from the French. What’s more, she practised forms of self-translation: in the course of the 1960s, she created *spargă*, her own poetic language made of pure sound, and, after exile to the United States, began to write verse directly into English.

This difference in linguistic competence helps explain the greater importance of collaboration in Guillevic’s ‘theory’ of translating poetry, as most clearly set out in his preface to *Mes poètes hongrois*. First, there is the

---

<sup>11</sup> Guillevic, *Choses parlées. Entretiens* (Seysseil : Champ Vallon, 1982), p. 59.



typically *guillevicienne* way of selecting the poem to translate: ‘Un choix fait comme à tâtons. Le mot convient, car ces poèmes écrits dans une langue non connue, il semble bien que ce soit en tâtonnant, en la palpant, qu’on essaye de les saisir Mais j’y reviendrai à propos de la traduction. Un choix qui est dû en partie, comme je l’ai dit, au hasard des rencontres, de lectures faites par d’autres et de traductions littérales’<sup>12</sup>. His co-translators submitted a certain number of these translations, which Guillevic chose according to his personal taste, this being further limited by the possibility of translating it successfully.

In translation, he goes on, ‘il s’agit de permettre au lecteur de recevoir du poème traduit le plus possible de ce que peut recevoir le lecteur de l’original, d’essayer de donner, de celui-ci, un équivalent’<sup>13</sup>. With it being impossible to transfer a poem entirely from one language to another, it is necessary to make sacrifices. In this domain, ‘il n’y a que des cas d’espèce (...) Il y a des cas où il faut tout abandonner au sens littéral (certains poèmes politiques ou didactiques, des proclamations), au rythme (chanson de marche) ou à la rime (comptines). Le plus souvent, il faut garder les images’<sup>14</sup>. There are cases where several elements of the poem have to be given up. What is essential is ‘la même émotion, la même vibration, le même choc pour employer un terme que je crois commode et évocateur’<sup>15</sup>. It may be impossible to reproduce the rhythm of the source text because of phonological differences, for instance between Hungarian and French. An element may have to be sacrificed in order to keep the rhyme scheme, but the translator must decide if the game is worth the candle.

Of course, there are people who express surprise at the fact that that he translates poems written in a language he does not know. Guillevic therefore robustly reminds these sceptics of elementary truths:

Principe : il faut être poète pour traduire un poème. A chacun son métier : au peintre de peindre, au chirurgien d’opérer, au poète d’écrire des poèmes. Or qu’est-ce que traduire un poème, sinon écrire, d’après un modèle, un poème conforme au modèle ? On ne voit pas pourquoi et comment des diplômés

---

<sup>12</sup> Guillevic, *Mes poètes hongrois* (Budapest: Corvina, 1978), p. 18.

<sup>13</sup> Ibid., p. 22.

<sup>14</sup> Ibid., p. 22.

<sup>15</sup> Ibid., p. 22.

universitaires ou d'autres titres confèreraient à quelqu'un le don poétique, le don de manier le langage de telle façon que celui-ci accède à la dignité du poème.<sup>16</sup>

If this principle is accepted, then so must its corollary: 'les poètes d'un pays, si nombreux et talentueux soient-ils, ne peuvent à eux seuls tous connaître toutes les langues du monde'<sup>17</sup>. It is therefore necessary to find a translator who practices the source language. Their collaboration will form a triad with the translated poet. Ideally, the co-translator would be the author of the poem. It is only at the end of this translation process that Guillevic knows the poem:

je vis à l'aveuglette, tâtonnant avec l'aide de mon complice, mot par mot, vers par vers, image par image, rime par rime, son par son, strophe par strophe, pour saisir le poème, son être, sa spécificité, son individualité à nulle autre pareille. Quand le co-traducteur est bon, il me fait pénétrer à l'intérieur du poème. (...) En somme, traduire un poème ressemble beaucoup à écrire un poème. Et quand il écrit son poème, quel poète peut affirmer qu'il connaît le texte original qu'est cette manière informe qui se présente à lui pour trouver forme par le dire, cette espèce de monstre ou de viscère géant qu'il doit avaler pendant qu'il est lui-même la proie ? Et il n'a même pas alors, pour l'aider, de complice, ce co-traducteur calme, de sang-froid, lucide, quand il est, lui, en proie à la transe.<sup>18</sup>

We do not know when Guillevic and Nina Cassian first met and chose to translate each other, but both travelled between the blocs as relations thawed. In 1978, Guillevic told Raymond Jean:

Je connais bien la Hongrie où je vais souvent. J'ai séjourné en Roumanie, en Bulgarie, en Tchécoslovaquie, en Yougoslavie, en Russie, en Ukraine, en Géorgie. Donc dans ces pays, je suis traduit, je suis lu et souvent assez connu. J'y ai de nombreux amis. Les deux

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 25.

<sup>17</sup> Ibid., p. 25.

<sup>18</sup> Ibid., p. 26.

pays auxquels je suis le plus attaché sont la Hongrie et la Macédoine yougoslave. (...) Quand je suis allé en Roumanie, en Bulgarie, c'était encore assez policier... en Tchécoslovaquie, je m'y suis trouvé à de mauvais moments en 47 et en 69... mais dans l'ensemble je suis bien reçu, et en Hongrie et en Yougoslavie je ressens une grande liberté d'expression, de pensée et de vie : ce sont les exemples d'un socialisme très vivable.<sup>19</sup>

During this period, Guillevic met and translated two other contemporary Romanian poets, Maria Banuş and Mihai Beniuc.

In May 1977, the *Nouvelle Revue Française*, in whose collection *Terraqué* had appeared in 1942, brought out an issue containing a section, 'Présence de Guillevic', to mark the seventieth birthday of one of its most prominent poets. There were contributions from Jean Tortel, Georges-Emmanuel Clancier, Mohammed Dib, Michel Deguy, and the Hungarian poet György Somlyo, among others. It also contained the opening paragraphs of the Nina Cassian's preface to her bilingual anthology of Guillevic, which had just been published in Bucharest. In this text, the Romanian poetess recounted her 'combat': 'La langue à laquelle j'appartiens en tant que poète garde la richesse et la vivante saveur de ses origines. Cela ne m'empêche pas de comprendre et d'accepter la légitimité du processus de purification de la matière poétique qui hante si noblement l'écriture de Guillevic'<sup>20</sup>. There resulted a scandalous nudity :

Le minéral, le végétal et l'animal, ou encore le viscéral et l'abstrait, ou encore le sens et le contresens se rejoignent dans un point. Un point, oui, mais « qui peut l'effacer ? ». Par Guillevic, le monde minéral confirme son hypothétique capacité de vibrer au choc de la douleur, à l'emprise de l'idée. Guillevic : il voit, il entend, il goûte, il renifle, il touche, il traverse, il grignote, il suçote... Quoi ? Tout.

---

<sup>19</sup> *Choses parlées*, p. 116.

<sup>20</sup> Nina Cassian, « Combat avec Guillevic », *La Nouvelle Revue Française*, numéro 293 (mai 1977), p. 75.

Hanté par le Tout, il creuse dans un mot jusqu'à la matière même de l'univers. Il en sort vivant.<sup>21</sup>

For Cassian, any true poet was the author of a Genesis and believed that he or she alone was worthy of being called a god. She concluded thus on her translation struggle:

Je lisais Guillevic depuis longtemps, depuis longtemps je l'aimais; mais, lorsque je l'ai traduit, lorsque j'ai vécu intimement dans la fournaise et dans le gel de sa poésie, lorsqu'il m'a fallu retrace en paramètres roumains la Carte de son aventure magique, j'ai éprouvé l'impérieux besoin de lui avouer l'état de grâce où ce travail m'avait mise... Etait-ce m'avouer vaincue ? Non. Je crois plutôt qu'il s'agissait là d'un combat victorieux contre toute adversité.<sup>22</sup>

In the rest of the Romanian preface, Cassian explained further her experience of translating poetry: 'I have never truly succeeded in speaking of any poet with perfect objectivity. However much I try to justify my options or refusals, the demonstration is accompanied (vitiated?) by a temperature that can belong to the affective zone or the ideational field or both. Moreover, in the case of the poets I translate, the state of relative participation in the creative act involves and determines me'<sup>23</sup>. It was her 'organic thirst for the diversity of the world (and therefore of poetry)' which made her translate poets as diverse as Iannis Ritsos, Christian Morgenstern, Bertolt Brecht, Paul Celan – 'and so many others, discursive or ciphered visionaries, those passionate about tropes, those luxuriant or ascetic in expression, adepts of grave lucidity or ludic spirit, virtuosos of rigorous forms or of verse undone, etc'<sup>24</sup>. But, returning to the author, what was Guillevic like?

Lapidary like a rock (the pleonasm is deliberate), transparent like an iris petal and, in general, as difficult to describe : his views are pastels, his statements are confessions, his whole evolution tending to change the

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 75.

<sup>22</sup> Ibid., p. 76.

<sup>23</sup> Guillevic, *Poeme* (Bucharest: Editura Univers, 1977), p. 7 [my translation].

<sup>24</sup> Ibid., p. 7.

"personal" and the "particular" to achieve a superior globality, thanks to a definitive leap in meaning. (...) Perhaps the title of one of his books, *Inclus*, best expresses the poet's identification with 'the environment' and himself. Besides, whoever knows his life and work can see the militant and civic attitudes, the presence in all hypostases, from the most humble approach to reality to the most hieratic position of flight.<sup>25</sup>

In the confident belief that these notes would be completed and compensated by specialists' critical commentaries, Cassian had tried in this forward to 'describe "from within" the structure of a prestigious planet in which, briefly, I included myself'<sup>26</sup>.

The brief biographical footnote in this forward indicates the selections that Cassian made, and echo her own post-war development as a poet:

Born in 1907, of Breton origin, Guillevic starts relatively late, cultivating in his first collections (*Terraqué*, 1942, *Exécutoire*, 1947, *Coordonnées*, 1950), a poetry of the elements, concise and hard like the minerals of his native soil. Immediately after the war, the style of his work deliberately adopted prosaic and eloquent accents, consequent to his entry into the ranks of militant creators (*Trente et un sonnets*, 1954). Returning afterwards to his initial aesthetic elements, the collections entitled *Carnac*, 1961, *Sphère*, 1963, and *Ville*, 1969 are testimony to the concentration and density of a monolithic thought, in which the telluric and cosmic vein is mined more deeply<sup>27</sup>.

Thus, the anthology begins with *Terraqué* ('Les chevaux', 'La maison d'en face', 'Récit', 'Ensemble'. 'Garçon', etc.) then *Exécutoire* (Elegies, 'Rites', 'Amulettes', as well as wartime poems like 'Bretagne', 'Souvenir' and 'Les charniers'). But markedly absent are Guillevic's own contributions to French *Proletcultism*: there is nothing from *Gagner* or *Trente et un sonnets*, and the only poem from *Terre à Bonheur*, 'Un défi', expresses a spirit of revolt

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 8.

<sup>26</sup> Ibid., p. 8.

<sup>27</sup> Ibid., p. 5.

rather than one of devotion to party (let alone Stalin). There follow poems and extracts from *Paroi*, *Carnac*, *Sphère*, *Avec*, *Euclidiennes*, *Encoches* and *Inclus*.

The following year, Editura Eminescu brought out Nina Cassian's *Viraje/Virages*, translated by the author in collaboration with Guillevic and Lily Denis, best-known for her translations of Russian theatre and literature – and, by her professional pedigree, partly contradicting Guillevic's *principe* of who is qualified to translate poetry! We have made a selection of the translations attributed to Guillevic.

There can be found in these poems a convergence of theme and form: a sensuous engagement with an often hostile human and material world, linked to a mystical quest for transcendence – although Cassian still uses vocabulary, such as 'Dieu', banned from Guillevic's own poetry. A spirit of compassion and revolt can be discerned in such poems as 'les infirmes' or 'rêve de navire'. On the formal level, the relatively free verse of Cassian helps reduce the amount of 'sacrifice' of poetic elements that Guillevic discussed in his preface to *Mes poètes hongrois*, though he and Cassian managed to more or less preserve the rhymes of 'on me coupe en deux'. At the same time, we see the possibility of *trouvailles* in the translation of poetry: Guillevic's 'virile viande' in 'sacrilège' while, in Cassian's translation of one of his 'Carnac' poems, the phonetic and spatial proximity of *strîng/e* (serre/nt) and *stinci* (rochers) emphasise as sense of being seized by the coastline.

However, there was no further collaboration, and both poets experienced other *virages*, against the backdrop of the Second Cold War. In 1980, the French Communist Party's support for the Soviet invasion of Afghanistan pushed Guillevic to end his 38-year old membership. Already, in Romania, Ceaușescu's 'cultural revolution', begun in 1971 after a fateful tour of China and North Korea, had marginalised non-conformist writers and foreign, especially western, foreign influences. In 1985, Nina Cassian was visiting professor at New York University. This coincided with the arrest and death in Securitate detention of her friend Gheorghe Ursu, a dissident writer. In his Bucharest flat, the secret police had found poems by Nina Cassian satirising the second *Conducator*'s increasingly Ubu-esque dynastic

communism – *le gouvernail* was very much *fou*. She was forced into exile and her works, including *Viraje/Virages*, were banned until the fall of the regime four years later.

**Nina Cassian translated by Guillevic**

**les portes (ușile)**

Les portes ouvertes à travers lesquelles  
on aperçoit des feuilles, des flaques d'eau et des chats,  
les portes largement ouvertes  
qui laissent voir d'autres portes, des pluies, des pierres  
et une paire de pantoufles verdâtres comme deux longues oreilles ;  
les portes ouvertes devant d'autres portes ouvertes  
et la zone d'alerte de leur réciprocité  
- ceux qui ont essayé de la traverser  
ne l'ont jamais franchie.  
Et puis encore des fruits, des flaques d'eau  
et l'escargot du soleil traînant son reflet  
sur toutes les existences englouties  
par le vide d'entre deux portes ouvertes,  
et nous-mêmes, obstinés à n'enregistrer, infiniment,  
que des pierres, des pluies, des feuilles, des pantoufles, des chats.

### **tandis que moi (în timp ce eu)**

Tandis que moi je reste la bouche dans la boue,  
un autre pose ses lèvres sur le ciel – c'est normal :  
mon poids dans la balance fait monter l'autre.  
Si je m'enfonce encore un peu,  
il sera Dieu.

### **les infirmes (schilozii)**

Quand les infirmes jettent leurs béquilles,  
elles tombent sur nos têtes valides,  
et c'est encore nous qui les prenons dans nos bras  
Juste avant qu'ils ne s'écroulent,  
et nous restons comme ça, la tête endolorie,  
les infirmes sur les bras,  
jusqu'à ce qu'ils cessent de geindre  
et nous infligent quelque méchanceté,  
quelque lâcheté, quelque saleté,  
ils tachent nos vêtements d'urine,  
ils nous soufflent à l'oreille une obscénité  
- et nous nous obstinons à les garder debout ;  
pourtant si nous n'étions pas là,  
nous les aurions vus, costauds et railleurs,



sautillant, courant et volant  
pour attraper leurs béquilles,

les béquilles dont ils ne peuvent pas se passer  
car c'est avec elles qu'ils frappent.

**on me coupe en deux (mă taie în două)**

Ils me coupent en deux, le fleuve et la lune,  
et la nuit s'écoule comme du sang de ma bouche.  
Jadis j'étais une, jadis j'étais une !  
J'ignorais que les roches étaient si farouches.

J'arrivais, les orbites prêtes à éclore,  
un vent bleu sur l'épaule. La bonne terre  
chantait : « Tu ne peux pas mourir ! »  
Sur sa lyre d'os, ma chair était sonore.

Je tombe. C'est un rêve de haches, de sang.  
Ils me coupent en deux, le fleuve et la lune.  
Jadis j'étais une, jadis j'étais une !

Je prends la moitié où se trouve ma tête  
et je la berce doucement.

### **Avertissement (avertissement)**

Vous vous promenez enlacé, à quoi bon ?  
Je suis revenu tout-à-l'heure d'un pays d'hiver  
et je sais très bien qu'il n'y a pas de frères.

Un si grand froid ne peut être vaincu  
par ces jeunes corps  
que vous insérez dans l'univers enneigé.

Vous riez en vain. Vos dents d'aujourd'hui  
ne sont que l'effort du crâne  
pour déchirer son visage transitoire.

### **la lune (luna)**

Je t'ai vue ; toujours pareille,  
sortant de la mer  
comme la rouge ventouse  
d'une sangsue d'ombre et d'eau,  
embrassant, aspirant l'os de mon front,  
escaladant le ciel pur et noir –  
je t'ai vue,

des pas d'humains sur ton visage  
mais toujours pareille dans l'éternité de la distance qui nous sépare,  
moi, vidant de mon sang rien qu'à les regarder  
et longtemps blême  
après ta disparition.

Combien d'aventures ont eu lieu entre nous,  
en forme de clef ; de chien, de voyelle,  
elles reviennent toutes quand tu sors de la mer,  
elles se réunissent et sonnent un instant  
d'un son de clef, de chien, de voyelle,  
et le sable frissonne  
et des mains glacées surgissent à la surface de l'eau.

Oh, toujours pareille, vénéneuse, gloutonne,  
toi qui tues par l'indfférence,  
meurtrière voisine,  
aux travestis de fruit et de femme,  
aux masques de douceur et de sommeil,  
at jeune, jeune  
comme la sécheresse même...

## **rêve de navire (vis de corabie)**

La roue du gouvernail n'est pas dans ma main.

La roue du gouvernail est au dessus de moi.

Personne ne la tourne, ni à gauche  
ni à droite. Le navire est figé.

La roue du gouvernail est un scarabée  
crucifié sur mon ciel de bois.

Ce n'est pas sa place.

Le gouvernail est fou.

Que peut-il faire là-haut  
sur le chemin vertical de la Mer de Nulle-Part ?

Et pourquoi le gouvernail reste-t-il immobile  
dans un monde plein de gouvernants ?

Le vent, au moins, pourrait le faire bouger.

Où est la chauve-souris somnambule,  
où est la lune qui changerait sa forme,  
l'étirerait, aplatirait

son cercle, à l'image d'un poisson ?

Le navire est au bout de sa course.

Le gouvernail est fou : il ne tourne pas.

## **Sacrilège (sacrilegiu)**

J'ai mangé la langue du cerf,  
sa langue épaisse qui lécha  
le buisson et l'âme de la source –  
et je l'ai longuement mâchée, à dessein.

J'ai mangé la viande du cerf,  
la viande de la nuque, la virile viande  
et j'ai mangé aussi son cœur – et puis  
j'ai suspendu à ses cornes mon manteau de pluie.

Les sabots, les narines, la peau,  
que d'habitude on ne mange pas,

saignent encore  
près de moi

**Guillevic translated by Nina Cassian**

**Carnac**

lui René Massat

Menhirii, noaptea, umblă încoace și-ncolo  
Și se ronțaie.

Pădurile, seara, fac zgomot mîncînd.

Marea-și înfășoară algele în jurul gîtului – și strînge.  
Vapoarele reci împing omul pe stinci

## Claudél, Guillevic and the City

*Sergio Villani*

One doesn't usually associate Claudel and Guillevic, the former best known as a Catholic poet and dramatist; the other as a poet and left-wing social activist. Yet the two writers share a common poetic tradition especially that of 19<sup>th</sup> century poetry, and they share as well a religious formation and frame of reference. If Claudel converted to Catholicism after a religious experience at Notre Dame Cathedral in Paris Christmas Eve of 1896, Guillevic, a devoted Catholic, abandoned his faith in the mid 1930s in order to pursue the social ideals of Marxism. The young Guillevic admired Claudel. It is said that, in the early 1920s, he sent Claudel a poem inspired by the Virgin Mary. This poem remains unknown and there is no evidence that Claudel even received it. More tangible literary correspondence is evident in the works of the two writers; for example, their use of religious language and symbolism; their use of the image of the cathedral of the wall, and most of all their literary exploitation of the image of the city. Claudel writes two versions of the play *La Ville* (1893 and 1901).<sup>1</sup> Guillevic writes a collection of poems which he titles *Ville* in 1969.<sup>2</sup> Claudel represents the city as an ethical and moral space; Guillevic, on the other hand, conceives his city as a social structure. For Claudel, the city is shaped by the energies and drive of strong and powerful individuals; for Guillevic, the city is a space defined by collective action and values. Two divergent images shaped one by a religious faith, the other by a political ideology.

It is said that Claudel's image of the city destroyed by insurrection and fire was inspired by the events of the Commune. This influence is quite plausible since during the gestation period of the play there were still visible signs of the destruction and burning of Paris during the Commune. For many it was still a vivid memory. It seems to me, however, that his representation in

*La Ville*, especially in the second version, corresponds more to Biblical images such as that of Sodom and Gomorra in the *Old Testament*, cities that had lost their faith in God and were steeped in moral corruption. During the closing years of the 19<sup>th</sup> century, in the spiritual zeal he experienced following his conversion, Claudel read avidly the Bible, as well as texts of Church luminaries, such as St. Augustine's *City of God*.

The city he portrays is designated mostly in negative terms, its character marked by moral turpitude. In the first version of the play, the reference to the city are almost curses "Cette rambleur inique" (309)<sup>4</sup>, "Ce lieu maudit" (346), "ce lieu détestable" (351). As the wrath of God destroys by fire and brimstone the biblical sinful cities, Claudel's city is razed by fire by the vengeance of an angered individual. "Je t'ai détruite" (372), cries Avare, moved by a spirit of anarchism. Ivors, the soon to be king, praises this individual zeal and accomplishment "Quand tous les homes se mettraient ensemble, il n'en ont pas plus de droits, contre un seul" (372).

After his victory, Avare refuses to remain in the city "Je ne veux plus de communauté" (379), states Avare, as he departs alone from the city. Other individual efforts take up the task of rebuilding the city "Faisons une race d'hommes" (373) cries Graillard (to the victorious army). And Pasmé echoes the call for reconstruction "Formons une ville et qu'elle existe comme une fête" (383). It is under the leadership of the new and just king, Ivors, that this ideal city will rise from the ashes.

The second version of the play also emphasizes the moral turpitude of the city, a corruption that justifies its destruction. The city is referenced as "ce lieu de mensonge", "cette habitation de corruption" (422), and "ce lieu méprisable" (472). In his disgust of this state of affairs, Avare describes it as a kind of pigsty.

Ça bouge, ça vit! Ces longues lignes de lumière  
En long et large indiquent les canaux ou coule la matière humaine. Ça  
parle! Ils grouillent ensemble, âmes et membres,  
Confondants leurs haleines et leurs excréments.  
O Ville! O Ville! (421)



This disgust explains his victorious cry, after the city burns “comme une vieille paillasse” (421):

“Je t’ai détruite, Cité”

The urban space is restored and purified by fire. “L’eau et l’ardeur du ciel ont nettoyé les latrines et les théâtres” (471). Like in the ending of the first version, the task of rebuilding and restoring civil order is given to the new king, Ivors.

Pour nous, nous établissant dans la ville, nous  
Constituerons les lois” (490).

With this ending, Claudel suggests that the city as a socio-political structure is maintained orderly by laws enacted by the strength and vision of a morally sensitive and idealistic individual.

Guillevic writes that the city is like a word that he doesn’t know.<sup>5</sup> And yet, during several years, and in many places during his travels, he meditated, “ruminated” the idea of the city. The result was *Ville*, one of his major collection of poems. He also relates that the city had been for a long time an “obsession” and that in writing *Ville* he experienced a kind of catharsis, a sense of “deliverance”. This seems to contradict what he states much later in the 1990-91 poem “*En ville*”; namely that he writes always to “possess”, but what he has retained in this particular poem is only the “silence” of the city at night: “c’est comme si je le mangeais.”<sup>5</sup>

Writing on *Ville* some years ago,<sup>6</sup> I noted, in particular, that in this volume of poems, as in earlier ones, to some degree, in *Carnac* (1961) for example, Guillevic is invigorated by his social activism. After all, published in 1969, *Ville* could be considered a by-product and, perhaps, even a reflection of the social unrest of May 68. The major stylistic aspect of this poetic meditation is Guillevic’s use of the city as a trope, indeed as an exercise in writing. The image of the city is elaborated as an extended metaphor, as a figure with anthropomorphic qualities: it has a skeletal form, sinews and blood flowing in

sinusoid arteries. It is a living organism. This metaphor gives unity to the sequence of poems which, individually, could stand alone as integral poetic pieces. This sequential composition, many forming one, is essentially the structural newness of this volume, a composition which Guillevic later adopts in several other publications, (such as in the volume of his “quanta” sequences.)

A great poem never stops generating meaning and new associations. Such is Guillevic’s *Ville*. Some time ago, I came across what is, perhaps, the first commentary of the poem: a short review written by René Lacôte in the left-wing journal *Les Lettres françaises*.<sup>7</sup> Lacôte notes the abundant vegetation, mostly a variety of trees, in Guillevic’s urban landscape. This green matter is evident in Guillevic and no surprise for his reader. However, I was especially struck by the tension Lacôte identifies between the city and the outlying open fields, “campagne”, and also between the city and the people “qui sentent en eux des dimensions qu’elle n’a pas.” This idea of an individual human presence as a different entity and reality, even antagonistic to the city, which denotes essentially a collectivity, intrigued me and brought me to read again *Ville* and even to reconsider as a whole Guillevic’s writings after 1960. If there is in *Ville* this tension or antagonisms, then Guillevic reiterates here that notion central to left wing ideology of collective values and interests at odds with individual ones. The book, then, is not simply an esthetic exercise in poetic writing or a necessity to free himself from an “obsession”, or a self-appropriation of the city by the “enfant de la côte bretonne”, as designated by Lacôte; rather, it is a reaffirmation of a political credo that underlies and motivates his social activism.

Indeed, what is remarkable in Guillevic’s writing post-1960 is the quasi-absence of individual human beings. If one peruses the volume *Relier*, for example, that includes texts from the late 30’s to the late 90’s, one encounters the familiar self-ruminating voice of the poet sometimes tender, sometimes humorous, sometimes ironic, sometimes angry, addressing in everyday language, stones and birds, flowers and trees,” brother oak tree” (780), musical instruments, insects and heavenly bodies etc. However, Guillevic’s poetic space is starkly desolate, devoid of human presence, of otherness or of seeking the Other. There is, of course, the occasional reference

to a human figure as a type, never as an individual. In the poem *L'hôpital*,<sup>8</sup> for example, we find reference to vague human forms such as “le voisin” and “l’infirmière”, and to groups such as “médecins”, “visiteurs”, and the indefinite “beaucoup”, their *presence* seen as a part of the general letargic atmosphere of “lenteur” which reigns in the hospital.

In *Ville* individuals are also absent. The inhabitants are only represented as a collectivity, joining together in order to redress common injustices as in the evocation of a protest march along the avenues of Paris.

Ils sont ensemble. Ensemble, ils vont,  
Savent pourquoi. C’est par exemple  
De la Bastille à la Nation.  
Milliers, longtemps. Largeur du ciel.

Ils chantent, crient, se fraternisent.  
Ils ont, d’espoir ou de colère,  
A crier lourd, à dire haut.

Parfois silence,  
Longue montée.

Car les morts du métro Charonne  
Ne peuvent pas se délayer.  
Ont irrigué la ville  
De leur meilleur.

La foule est veuve,  
La ville est respect. (*Ville*, 114)

The repetition of “ensemble” puts emphasis on the collective action of the inhabitants, not only to redress inequities but also to bear witness to the martyrs of social injustices, such as the victims of the massacre at Métro Charonne.<sup>9</sup>

One image, the city; two divergent visions. In the 1940's, Claudel writes odes in praise of individual agents of social change, to builders of cities and nations, namely Petain and De Gaulle. In 1968, Guillevic marches together with other writers, students and workers to condemn inequalities, but also to demonstrate strength and compassion in solidarity. One, Claudel exemplifies civil an moral rectitude in the figure of powerful individuals;the other, Guillevic, advocates for social justice through collective solidarity and action. For one the city is essentially a moral space,erected and sustained by faith; for the other it is fundamentally a social structure cemented by solidarity.

## Notes

<sup>1</sup> Claudel, Paul. *La Ville*.

<sup>2</sup> Guillevic. *Ville*.

<sup>3</sup>The page references are to the Pléiade edition of the Claudel's plays, vol.1, 1969.

<sup>4</sup> “mais la ville est comme un mot/ que je ne connais pas”. *Relier* (Gallimard , 2007): 501.

<sup>5</sup> *Relier*, 501,502.

<sup>6</sup> « Autour de *Ville*: poésie urbaine, poésie cosmopolite.» *Guillevic: la passion du monde*, sld. Jacques Lardoux, Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2003., 313-321

<sup>7</sup> René Lacôte, “Chronique de poeesie.” *Les Lettres françaises* 1280 (29 avril, 1969): 10.

<sup>8</sup> *Relier*, 417.

<sup>9</sup> Paris massacre (17 October 1961) during the Algerian war, ordered by police préfet Maurice Papon.

## **Bibliographie de Guillevic**

La bibliographie sera incluse dans le prochain numéro de NGN.



## Auteurs

**Aaron Prevots** est professeur associé à la Southwestern University (États-Unis). Ses recherches portent sur la poésie française et la musique. Il est l'auteur d'articles sur Rimbaud, Jouve, Guillevic, Bonnefoy, Jaccottet, Réda, Stétié, Vargaftig, Tellermann, et Jean-Paul Michel, et de la monographie *Jacques Réda: Being There, Almost* (Brill Rodopi, 2016). Il a également collaboré à l'étude parue aux Éditions VVV *Yves Bonnefoy's La Grande Ourse: Two Essays* (2016). Il a publié plusieurs traductions: *At the Water's Edge* (VVV, 2017), recueil de poèmes choisis de Jean-Claude Pinson; *As Breathing* (VVV, 2010), de Vargaftig; et, de Réda, *Europes* (Host, 2009), *Thirteen Songs of Dark Love* (VVV, 2008), et *Return to Calm* (Host, 2007).

**Bernard Fournier**, professeur, poète, membre de l'Académie Mallarmé, travaille actuellement sur une biographie et analyse d'Audiberti, et vient de publier *Hémon* suivi d'*Antigone*, *Silences*, et *Loin la langue* (La feuille de thé, 2019). Pour ses études sur Guillevic, voir la Bibliographie de NGN.

**Gavin Bowd** is Reader in French at the University of St Andrews, Scotland. His publications include: *Guillevic, sauvage de la modernité* (1992), *L'Interminable enterrement. Le communisme et les intellectuels français depuis 1956* (1999), *Paul Morand et la Roumanie* (2003) and *The Last Communard. Adrien Lejeune, the Unexpected Life of a Revolutionary* (2016).

**Sergio Villani**, rédacteur de NGN.