



HAL
open science

”Je ne dis pas l’espace / Je fais qu’il parle”

Anne-Christine Royère

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. ”Je ne dis pas l’espace / Je fais qu’il parle”. Laurence Bougault (dir.). Guillevic et la langue, Calliopées, pp.129-144, 2009, 978-2-916608-04-4. hal-02942631

HAL Id: hal-02942631

<https://hal.science/hal-02942631>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Je ne dis pas l'espace, Je fais qu'il parle. »¹

ANNE-CHRISTINE ROYÈRE

Dans *Choses parlées*, Guillevic déclare : « J'écris pour savoir ce que je suis, ce qu'est le monde extérieur, dans la mesure où on peut se distinguer du monde extérieur »². L'écriture poétique est l'acte qui délimite à la fois le monde et le sujet, commandant leur naissance conjointe, dans une dialectique du dedans et du dehors, présente dès le poème inaugural de *Terraqué* :

L'armoire était de chêne
Et n'était pas ouverte.

Peut-être il en serait tombé des morts.
Peut-être il en serait tombé du pain.

Beaucoup de morts.
Beaucoup de pain.³

Pour autant, quelque trente-cinq années plus tard, dans un ultime *Art poétique*, cette poésie du « parti pris des choses », volontiers nommée matérialiste, semble vouloir quitter ces territoires :

Si tu cédaï.

Tu en reviendrais
Toujours à l'armoire.
À son chêne et
Ne recommence pas.⁴

- 1 Guillevic, *Du domaine* [1977] suivi de *Euclydiennes* [1967], « Poésie », Gallimard, 1985, p. 167.
- 2 Guillevic/Raymond Jean, *Choses parlées - entretiens*, « Champ poétique », Seyssel, Champ Vallon, 1982, pp. 73-74.
- 3 Guillevic, *Terraqué* [1942] suivi de *Exécutoire* [1947], « Poésie », Gallimard, 1968, p. 17.
- 4 Guillevic, *Art poétique* [1989] précédé de *Paroi* [1970] et suivi de *Le Chant* [1990], préface de Serge Gaubert, « Poésie », Gallimard, 2001, p. 282.

Entre *Terraqué* et *Art poétique* la subordonnée hypothétique lancée dans *Choses parlées* a pris une amplitude qui impose à tout le moins une certaine circonspection poétique : dans quelle « mesure », pour reprendre le terme de Guillevic, « peut[-on] se distinguer du monde extérieur » ? La réalisation même de l'acte d'écrire implique celui de la réussite de la subordonnée. L'écriture s'engage dans un processus de réévaluation, à l'aune de cette possible distinction d'avec le « monde extérieur » ; il s'agit d'en pendre la « mesure », au sens mathématique et abstrait du terme.

C'est, à première vue, ce que fait *Paroi*, « poème » qui ne se contente pas de déployer sous la forme épistolaire et dans l'articulation argumentative de son discours toutes les virtualités définitoires, qu'elles soient philosophiques, géométriques ou imaginaires, de la notion et du thème de l'espace. L'expérience de la « paroi » fait subir au poète la « question », terme lancinant du poème, non pour qu'il « dis[e] l'espace », mais pour qu'il fasse « l'espace », pour reprendre une nuance exprimée dans le recueil *Euclidiennes* (167). C'est pourquoi, dans un premier temps, *Paroi* va soulever des problèmes de méthode : comment, en effet, « ne pas dire l'espace » ?

Par ailleurs, ce « poème », pour reprendre le sous-titre que lui attribue Guillevic, jamais ne se coupe de ce qui est sa réalisation principale, celle du geste d'écrire, dont le but est la connaissance de soi et « du monde extérieur ». « Ne pas dire l'espace » est donc subordonné à cette double prise de conscience, et en ce sens *Paroi* donne forme à une expérience originelle du sujet, déterminant son premier contact avec le monde et le langage : c'est ce que nous analyserons dans une deuxième partie.

L'espace, finalement, n'est plus déclaré, confessé ou encore affirmé, il est expérimenté, « fait », autrement dit, il devient l'acte poétique lui-même, ce *poiëin* tant recherché. L'accomplissement de ce faire poétique, nous le voyons porté à son plus haut degré dans le poème *Le Chant* qui sera l'objet de nos analyses dans une dernière partie.

L'expérience de la « paroi » : une question de méthode

Une triple « question »

Tout d'abord, la « paroi » n'est pas un espace à dire, comme le souligne le poète :

La paroi n'aurait donc
Rien de spatial.

(*Paroi*, 47)

Elle n'est pas ces « murs » d'*Exécutoire*, qualifiés dans ce recueil de « compagnons » (216) et dont *Paroi* garde le souvenir de « moments heureux », « vécus/Adossés contre un mur/Qui nous donnait accueil. » (37). Si

le poète les a « apostrophé[s] », « interrogés directement », voire « tutoyés », il s'« étonne » de ne pas avoir « os[é] le faire » avec la paroi (44). Il faut voir là quelque chose du bilan poétique désabusé, similaire à celui mené dans *Art poétique* concernant un autre espace cher à la poésie de Guillevic : les étangs. Finalement, « À quoi ça sert/D'avoir tant écrit sur eux ? » (*Art poétique*, 161). Le poète soupçonne ici que l'espace, la paroi en particulier, la « vraie paroi » est « ailleurs » (*Paroi*, 37), « Rien qu'une idée,/De la notion. » (51).

Remise en cause d'une poétique, elle est, de manière plus générale, le miroir où le langage s'interroge, où il apparaît comme fondamentalement autre, en raison de son origine inassignable pour le sujet :

Es-tu sûr
Que ce n'est pas elle
Parfois qui parle ?/[...]

Je veux dire : ces moments
Quand tu ne sais pas qui parle,
Ni de quoi, ni dans quelle espèce de langue,

Mais tu sens bien
Que c'est fondamental, (41)

Moins lieu de l'insignifiant que celui de l'insignifiable, pour tenter ce néologisme, elle engage la vie même du sujet, elle appelle une justification à la fois existentielle et morale de ce dernier. « L'obsession de la paroi » est-elle « un bien » ou « un mal » (38-39) pour le sujet ? Cherchant une réponse à la « question », il s'interroge : « Qu'est-ce que savoir cela/Peut changer à ma vie ? » ; puis répond : « Possiblement rien./Mais le fait est là/Que je veux savoir » (73). La connaissance est d'autant plus nécessaire que les fondements de l'interrogation relèvent de sentiments douloureux : la « question de la paroi » est d'une part comparée à un « remords », de l'autre à la « honte », celle d'avoir osé la « nomm[er]/Dieu » (23, 101). Ne faut-il pas voir ici le regret d'avoir cédé à la transcendance, que cette dernière soit d'ordre religieux ou plus généralement symbolique, c'est-à-dire relevant du langage lui-même ? Le poète trouve toujours en effet émanant de la paroi « des mots pas nets/Qui voudraient nous parler/De l'un ou l'autre Dieu. » (96). Deux infinis à combattre : celui de la religion et celui du langage ?

La paroi est le lieu d'une triple interrogation : poétique, existentielle et morale à la fois. Y répondre est d'autant plus complexe qu'il ne s'agit pas seulement de se demander ce qu'est la paroi, mais aussi ce qu'est « dire la paroi ». Le questionnement est donc double : c'est celui d'un savoir sur un objet et tout à la fois celui d'un savoir sur les moyens de dire cet objet. Le poème *Paroi*, pour répondre à la mesure de ses ambitions, qui sont de fonder à nouveau le sujet et son langage, est aussi un « discours de la méthode », pour emprunter l'expression de Descartes.

Le « discours de la méthode » :
entre analyse et intuition

En tant que tel, le discours oscille sans cesse entre deux modes de pensée : « l'analyse » et « l'intuition », telles que le philosophe Henri Bergson les conçoit dans son « Introduction à la métaphysique »⁵. Il existe, selon lui, deux manières différentes de se connaître ou de connaître une chose : « la première implique qu'on tourne autour de cette chose », elle est de l'ordre de l'analyse, procède par « symboles », par représentations conceptuelles fragmentaires, immobiles, et témoigne d'une connaissance relative. La seconde suppose qu'on entre dans la chose. De l'ordre de la coïncidence, elle est une connaissance absolue, saisie de la durée et de la multiplicité dans l'unité. Dans *Paroi*, si le discours analytique est voyant, il n'en souligne pas moins le regret d'une saisie intuitive du réel et de soi-même.

Guillevic définit en effet son « poème » par l'expression « géométrie descriptive » (65), science de l'espace consistant à projeter dans deux dimensions (horizontale et verticale) les objets de l'espace à trois dimensions. Mais cette propension à l'analyse est vite vécue comme un palliatif, ainsi que le souligne la concurrence entre les verbes « représenter » et « imaginer » :

Mais l'imaginer.
Se la représenter.
Hypothétiquement
*
N'essayons donc pas
De la représenter. (85)

Trois ans auparavant déjà, le recueil *Euclidiennes* (1967) s'achevait sur un constat similaire : s'adressant aux hommes pour les exhorter à quitter ce monde des effets et des causes, les « figures » déclaraient :

Ailleurs il y a du sang,
Ailleurs il y a du crime,
Des raisons qui n'en sont pas.

Vous nous avez dégagées
De ce qui n'était pas nous,
Qui vivait de quelque vie // ...]

Il faut vous en prendre à vous
Si vous souffrez de savoir
Que nous sommes quelque part.
(Euclidiennes, 203)

5 Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant : essais et conférences*, « Quadrige », PUF, 1993, pp.177-178.

Le monde de l'abstraction apparaît certes comme celui d'un dégagement nécessaire à la connaissance, mais, paradoxalement, il coupe l'homme de la vie : l'emploi du partitif, attendu devant le substantif « sang », mais plus surprenant devant « crime », de même que le déterminant indéfini « quelque » suggèrent que la densité non-comptable et indéterminée de la vie n'est plus accessible à l'homme.

Ainsi, dans *Paroi*, le discours analytique se trouve parfois discrédité, synonyme « D'un certain monde où l'exactitude/A l'air d'un juge de grande instance » : « Jamais je n'ai compris/Grand chose à ces histoires », ajoute laconiquement le poète (65). Face au « Tout [...] est analysable » (66), quelque chose en effet résiste, qui fait « paroi », justement, et entrave le discours, un « pare-voix » vécu comme « défaut », comme manque :

Alors, à défaut de savoir,
À défaut d'expérience
Directe de la chose,
Réfléchissons : (74)

La dialectique du dedans et du dehors vient finalement exprimer l'idée que le mouvement de la chose au concept est toujours envisageable, mais que le mouvement inversé est beaucoup plus ardu :

Lorsque j'étais dedans,
Existait le bonheur au moins

De découvrir quoi faire
Pour aller au-dehors.
Dans le dehors sans mur. (57)

Tentons un rapprochement avec Bergson, qui déclarait dans *La Pensée et le mouvant* : « on comprend que des concepts fixes puissent être extraits par notre pensée de la réalité mobile; mais il n'y a aucun moyen de reconstituer, avec la fixité des concepts, la mobilité du réel » (213). Guillevic exprime, dans ces quelques vers, moins un désir de régression à un stade fatal que celui d'une saisie intuitive du réel et de soi-même, c'est-à-dire, « la fonction métaphysique de la pensée : principalement la connaissance intime de l'esprit par l'esprit, subsidiairement la connaissance, par l'esprit, de ce qu'il y a d'essentiel dans la matière » (216).

Il est vrai que Guillevic proclame d'un air martial :

Reparlez-moi donc
De métaphysique!
*
Ou bien parlez-moi
Plutôt du langage.

C'est par lui qu'on tient,
Par lui qu'on attaque et qu'on se défend. (*Paroi*, 107)

Si l'exclamation initiale paraît le lieu d'un rejet énergétique de ce qui est défini par les dictionnaires comme la « recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu », c'est-à-dire comme une ontologie, les distiques suivants, par l'ambiguïté de la coordination inclusive ou exclusive, ont vite fait de rapprocher « métaphysique » et « langage » et de ramener la spéculation à cette pratique tonique qui n'hésite pas à croiser le fer (« attaque/[r] » et « se défend/[re] ») avec une plume. Dès lors, si le poème *Paroi* est bien cet appel à la pensée intuitive comprise comme « investigation métaphysique » (*La Pensée et le mouvant*, 187), la métaphysique doit recevoir la définition de Bergson lui-même : elle est « moyen de posséder la réalité absolument au lieu de la connaître relativement, de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition, au lieu d'en faire l'analyse, enfin de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique » (181-182).

Dès lors il convient de se demander dans quels termes le poème *Paroi* va réaliser ce souhait de retour à une saisie intuitive du réel et de soi et quelle poésie découle d'une telle saisie.

Renouer avec l'intuition originelle de l'être et de la chose

Hygiène de la coupure

Sujet et langage doivent donc être fondés à nouveau selon une saisie intuitive de leur existence. Pour ce faire, Guillevic va remonter aux sources des deux et faire de la « paroi » le lieu d'une expérience originelle : celle de la constitution conjointe du sujet et de son langage.

Le « poème » de 1970 pratique ce que nous nommons une « hygiène de la coupure ». La paroi est tout d'abord vécue comme un traumatisme, « Faite seulement/De la limitation/De nos pouvoirs. » (*Paroi*, 45). Les énoncés sont nombreux, qui la représentent sous forme de limites dysphoriques oblitérant la pleine connaissance du sujet : elle « cache » « ce qui est plus intime » et « coupe en deux » le poète (74, 116). Ce faisant, elle semble être l'illustration de ce que Lacan appelle le « *fading* », autrement dit, « l'éclipse de l'être ». En effet, comme l'explique Christiane Van Vaerenbergh, « l'aliénation propre au champ du langage procède de ce que le sujet se constituant dans le langage (qui est sa cause) ne peut "être" dans le discours que représenté. C'est dire que son être (comme authenticité existentielle) "disparaît" »⁶.

6 Christiane Van Vaerenbergh, « La négation comme principe fondateur de la structuration psychique dans la théorie psychanalytique », *Logiques et écritures de la négation*, sous la direction de Ginette Michaux et Pierre Piret, Kimé, 2000, p. 30.

« Je ne dis pas l'espace/Je fais qu'il parle. »

Le poète, cependant, ne demeure pas dans cette fascination imaginaire ; la paroi, frontière à franchir, est aussi une chance pour le sujet :

Cela m'étonnerait

Qu'au cours de mes allées-venues/[...]

Je ne l'aie pas

Plus d'une fois traversée,

De jour et de nuit,

Absent de moi-même

Où puissant de toute ma puissance. (*Paroi*, 48-49)

L'être absenté, c'est le sujet qui gagne en puissance et le motif de la traversée, récurrent dans *Paroi*, va dilater l'espace de la coupure originelle pour fonder un intervalle, dans lequel parler et vivre.

En effet, au début de la seconde « lettre » du « poème », le sujet se situe « ailleurs en [lui]/Où le calme est puissant. » et où il arrive « À ne pas parler » (25). Ce silence n'est pas sans faire songer à celui de Michaux qui s'installe dans sa « boule hermétique et suffisante », « univers dense et personnel » fermé « au pain et à la parole »⁷. Pourtant Guillevic n'est pas fondamentalement un nostalgique ; il va chercher activement à quitter ce lieu de silence où « On n'est pas à l'air/Pas dans la lumière. » (*Paroi*, 26). La seconde lettre va ainsi mimer ce mouvement salutaire vers l'extérieur qui est aussi une poussée du sujet, comme l'indique le jeu sur les pronoms :

Soulève et creuse,

Fais le passage.

Fais qu'il débouche.

Soulève encore, fais-en ta part.

Au moins ta part,

Pour qu'on débouche. (26)

Le sujet n'est dans un premier temps que ce « il » au référent indétectable, proche d'un impersonnel, pour ensuite devenir un indéfini « on », peut-être un « tu », présent implicitement dans l'impératif et explicitement dans le déterminant « ta », répété comme une caractérisation minimale, comme un premier pas vers la conscience de soi, vécue en tout cas timidement, ainsi que le suggère le restrictif « au moins ». « Dehors, donc./Dans la liberté de l'air. » (57), constate le poète, on « débouche », autrement dit on trouve « bouche », mais aussi un « corps » :

7 Henri Michaux, « Le portrait de A. », *Difficultés, Plume précédé de Lointain intérieur, Œuvres complètes I*, édition publiée sous la direction de Raymond Bellour avec la collaboration de Ysé Tran, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 608.

Quand je sens les parois
Bousculées, basculées.

Quand je sens l'ouverture,
La probable embouchure,

Ce que mon corps alors
Peut contenir de joie! (48)

Le motif de la traversée anarchique restaure le primat de la sensation sur l'analyse, comme en témoigne la répétition du verbe « sentir ». L'assomption du sujet dans la première personne fait de ce dernier un contenant sachant rester à l'orée du monde, proche de ce qui affleure, à l'« embouchure », zone de contact éminemment sensorielle.

Rejouer la constitution du sujet et du langage

Cet espace est représenté de manière privilégiée dans *Paroi* par le couple formé par le recto et le verso, signe paradoxal d'une constitution du sujet et gage de l'ouverture à son langage, et mieux encore à une poétique. Le poète se demande en effet : « Y a-t-il recto/Y a-t-il verso? » : « Il faut savoir : /Recto, verso//Lequel des deux/Me protège, m'en veut. » (67, 72-73). De manière plus générale, cette double face est perçue comme constitutive de l'homme :

Est-ce que nous sommes
En contact avec le recto
Ou le verso de la paroi?

Ou bien avec les deux,
Alternativement?

Ou bien encore, mais cela
Changerait considérablement les choses,

Ou bien encore
Avec les deux côtés,

Simultanément? (70)

La paroi devient ici « Moi-peau », au sens où l'entend Didier Anzieu, c'est-à-dire :

une représentation primaire et métaphorique du Moi, étayée sur la sensorialité tactile. Il a des fonctions originales conçues sur le modèle des fonctions de la peau: trois de ces fonctions sont alors distinguées : la contenance: la limite entre le dehors et le dedans, limite qui constitue une barrière protectrice contre les stimuli externes: la communication et les échanges avec l'environnement.⁸

Bien des passages de *Paroi* rejouent ces « phases précoces [du] développement [du sujet] pour se représenter lui-même comme Moi à partir de

8 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, « Psychismes », Dunod, 1996, p. 1.

son expérience de la surface du corps » (*Le Moi-peau*, 1) : la paroi est « membrane », « chair » ou « corps », ce dernier étant capable de sécréter la paroi (*Paroi*, 39, 58-59). Celle-ci est également fortement liée à la mère : « Elle serait un peu mère./La paroi. » : « Le monde sans la mère./Le monde avec la mère. » (86, 87) et associée aux sensations tactiles grâce au thème de la caresse, développé en particulier au début de la deuxième lettre qui transforme l'expression toute faite « les murs ont des oreilles » en « [*les parois ont*] des mains » (27-28)!

Zone de contacts sensoriels permettant l'émergence du moi, la paroi est aussi, via l'image du recto/verso, l'espace d'un avènement de la parole : « elle est frontière du silence./Recto qu'il nous accorde/Qu'il nous oppose/Qu'il franchit parfois/Pour nous épouser » (75). Si la paroi comme coupure imposait le silence de l'être, comme recto, elle est aussi don du silence, silence doublant le silence premier, comme le recto double le verso, silence trouvant sa force dans le fait que la paroi exprime fondamentalement un manque, l'acceptation d'« entrer dans une absence » (32), c'est-à-dire de poser la poésie non comme réponse, mais comme « question qui déambule. » (35), « Qui s'accepte indemne de réponse. » (34). La poétique qui en découle devient alors une poétique de la négativité, qui dans un même geste fait et défait, connaît en oubliant : « Il faut l'écrire/Pour l'oublier. », suggère le poète à propos de la paroi (76). C'est à cette condition que s'élèvera le chant, puisqu'« il nous faut la paroi//Pour chanter contre elle/À l'occasion, » (131). L'ambiguïté de la préposition est révélatrice : ce chant s'oppose, mais en même temps se situe en face et même tout près de ce lieu polysémique fondamental. Reste à savoir ce que chante sa négativité.

Elle chante la conscience de soi et du monde comprise comme la saisie intuitive et conjointe de leur propre durée. De nombreuses métaphores associent ainsi la durée et l'espace pour faire du poème le lieu de leur réconciliation, « cathédrale » dans laquelle se chante non pas le « cantique » (133, 66) d'une quelconque transcendance, mais celui d'un approfondissement du réel et de ses rapports avec le sujet. Le but du poème est alors de « Connaître l'intérieur/De l'étendue » (141), dans un mouvement d'approfondissement et de dilatation supposant de se situer au cœur même de la chose : de « Rêver le temps/Devenu corps. » (142), selon une « logique de la sensation », pour reprendre l'expression de Deleuze, qui réconcilie l'étendue et la durée comme expérience fondamentale de l'être au monde, et finalement de « cherche[r le] chant/Dans la chair du silence »⁹. C'est pourquoi la « paroi », le poète et le poème ne font finalement qu'un à la fin du

9 Guillevic, *Sphère* [1963] suivi de *Carnac* [1961], « Poésie », Gallimard, 1977, p.52.

poème. Elle est un lieu d'inscription (« on écrit sur la paroi », *Paroi*, 129), et le poète devient lui-même « paroi » dans la métaphore finale du texte :

Être paroi
 Se confondre
 Avec la paroi.
 L'intégrer.
 S'intégrer. (*Paroi*, 142)

Le poète, littéralement, « ne di/[t] pas l'espace », il est devenu un espace d'inscription lapidaire, propice à l'élévation du chant.

Pour renouer avec l'intuition originelle de l'être et de la chose, *Paroi* rejoue, dans l'espace du poème, la constitution du sujet et de son langage. Mettant en espace, comme on met en scène, la coupure originelle signant l'avènement du sujet au langage en le privant de son être, dilatant cette blessure fondamentale dans les images de la traversée et du paradoxal recto-verso, Guillevic va ainsi ouvrir l'espace du poème à une poétique de l'intuition et de la profondeur dont nous pensons que *Le Chant* est la réalisation la plus aboutie.

Faire parler l'espace

Art poétique, géographique, géométrique

On connaît la richesse connotative, entre autres liturgique, du mot « chant ». Guillevic cependant ne « rêve » « pas de marbre » « Pour [s]on poème » (*Art poétique*, 204). Loin de la froideur marmoréenne, sa poésie est aussi distante d'un lyrisme de l'éloge :

Tu ne feras pas l'éloge.
 Louanger, c'est t'écarter.
 Te séparer
 De ce que tu louanges.
 Car on ne louange pas du dedans,
 Mais assurément du dehors. (183)

Les injonctions que se donne le poète et les raisons invoquées pour écarter une telle poétique renvoient à *Paroi* et à la thématique de la frontière déployée par ce poème : le poète-paroi, lui-même frontière, écrit à la frontière :

Le poème
 Ne tue pas le vide,
 Il l'éloigne.
 Le poème fait toucher
 Le vide
 Qui le borde.//[...]

« *Je ne dis pas l'espace/Je fais qu'il parle.* »

Si bien
Que c'est sa présence
À la lisière

Qui donne sa puissance
Au poème
Dans ses limites. (251)

« Vide », « borde[r] », « lisière », « limites », le déploiement sémantique consacre une certaine géographie poétique, qui est aussi une géographie langagière :

Je voudrais
Parler silence.

Le silence
Parle du centre.

C'est d'eux
Que j'ai besoin. (219)

Se situer aux frontières de la symbolisation langagière en adoptant la posture oxymorique du « parler silence » est non seulement faire du poème un « centre », mais conjointement la garantie de se situer au contact et au cœur des choses, au lieu de rester au « dehors » :

Tu te tairas, parleras
Avec une chose
Ou avec son absence,

Tu la cajoleras,
Te feras cajoler par elle. (183)

Cette poésie du contact ou de l'inclusion est un leitmotiv d'*Art poétique* : le poème est « un grand bouquet/[...]/Où l'on pourrait se loger » (204), il est « [...] là//Où celui qui s'y love/En arrive presque//À toucher l'espace » (270), il « incorpore//Dans son univers/Sans dimension » (276).

Dès lors la géométrie qui va de pair avec cette poésie est celle du « centre » qui est moins un point central d'une circonférence que le lieu d'une dilatation de l'espace (« [...] un centre//Où tu trouves l'espace/Pour tes dimensions. », 220) donnant corps au poème en tant que « noyau » (222) ou « cercle » (« Le cercle/Est la meilleure figure/Pour le poème. », 188). Il peut paraître surprenant d'associer dans un même élan les figures de la rotondité à celles de la linéarité suggérées par les images associées à la frontière. Pourtant, dans l'imaginaire de Guillevic, les deux sont parentes :

Faire
Que se trouver au bord

Ce soit
Plonger dedans. (242)

L'injonction détermine le syncrétisme de la démarche, toutes les images convergeant vers une certaine représentation du poème et du faire poétique conçus à la fois comme contenant et *continuum* silencieux. Réconciliant l'espace et le temps, le poème est à la fois « Un souffle/Qui essaie de durer. » (316) et « Un contenant/Qui trouve sa forme//Au fur et à mesure/Qu'il se remplit. » (263). Le poème, devenu espace autoréférentiel, élimine le vouloir dire à priori, trouvant sa puissance dans sa croissance continue et variable : « L'arbre/S'enracine dans la terre//Le poème s'enracine/Dans ce qu'il devient. » (226). La poétique se dessinant ainsi est celle de « l'exponentiel » (« Être/À longueur de temps//Un poème/Exponentiel. », 262), et l'espace créé est celui de la subjectivation, comprise comme « l'extension à toutes les unités d'un discours d'une qualité propre à l'invention d'un discours par un sujet, et d'un sujet spécifique par son discours »¹⁰.

Le Chant : un lyrisme « exponentiel »

Indéniablement, *Le Chant* est un poème autoréférentiel. Son ouverture exclut l'ordre de la poésie des choses :

Le chant
C'est comme l'eau d'un ruisseau
Qui coule sur les galets,
Vers la source. (Le Chant, 323)

D'une part le système comparatif relègue le monde naturel au rang de comparant, de l'autre l'image inverse le mouvement de l'eau, remontant vers la source d'où elle est censée jaillir. Ce retour sur soi est d'ailleurs celui qu'opère le texte en entier, puisqu'un des derniers poèmes constate, dubitatif :

Il semble parfois
Que le chant
Ne vient pas d'une source,
Qu'il existe par lui-même.
Permanent. (398)

Le Chant se présente donc comme un poème vivant de son engendrement perpétuel.

Composé entre mai 1987 et août 1988, le poème comprend quatre sections numérotées en chiffres romains. Ce système de composition induit le retour des ruptures, comme s'il s'agissait d'instaurer une sorte de cadence interne, ou encore de désigner les mouvements d'une symphonie : la pre-

10 Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, « Lettres sup », Dunod, 1998, p.236.

mière partie s'interroge sur la nature du chant, la deuxième sur la communication qu'il implique, la troisième sur la multiplicité des chants, alors que la dernière définit un lyrisme plus personnel. Une continuité se devine pourtant, comme le montrent les effets d'échos sémantiques, syntaxiques et sonores tant au niveau de la macrostructure que de la microstructure du poème. Continuité d'une section à l'autre et bouclage de chacune sur elle-même constituent le mode d'accroissement continu du chant.

De la fin de la section I au début de la II, la continuité est assumée par la reprise pronominale avec variation prépositionnelle « À quoi bon? »/« Avec quoi » (338, 339), favorisé par le jeu d'assonances et d'allitérations. Entre les parties II et III, la continuité est d'ordre sémantique :

Le chant rêve
De confondre

Dans une lumière
Toujours neuve
Le jour et la nuit.

III

À travers le silence
Apparent du cosmos (358, 359)

Du « jour » et de la « nuit » au « cosmos », le lien est celui des parties au tout, signalant par là-même l'élargissement que propose justement ce troisième mouvement évoquant la multiplicité des chants. De la section III à la IV, la continuité semble assumée par une sorte de chiasme sémantique, soulignant encore une fois les relations du tout aux parties, ici de la multiplicité des chants à l'unité du sujet lyrique :

Un chant :
Composé de multiples chants.

IV

C'est quand tu chantes pour toi
Que tu ouvres pour les autres
L'espace qu'ils désirent. (379, 381)

D'une page à l'autre, au niveau microstructurel, la continuité s'établit par delà le blanc entourant chaque poème, instaurant un espace de la tension, entre repli et expansion. D'ordre sémantique, la continuité use de la reprise à l'identique d'un substantif, d'un fragment (ou *quantum*, selon l'expression de Guillevic) à l'autre (« orage », 353, ou encore « interstellaire », 390), ou au contraire joue sur l'antonymie (« [...] la nuit qui se cherche. » clôt un fragment, « À l'aube, » ouvre le suivant, 391). Le système se complexifie parfois s'étendant sur plusieurs fragments en une suite thématique faisant

progresser du général au particulier (trois *quanta* successifs évoquent tour à tour « la forêt », « l'arbre », puis « une feuille », 342, 343). Par ailleurs, la continuité discursive est soulignée d'un *quantum* à l'autre (« Il y a un devenir/Dit le chant. »; « Écoute-moi./Répète le chant », 330, 331) et s'appuie parfois sur la répétition verbale (« Auxquels il se donne. »; « En même temps/Qu'il se donne », 329). La figure de construction qu'est le chiasme entrelace enfin étroitement les *quanta* entre eux :

Quel était donc cet oiseau
Qui, si je l'ai bien compris,
Chantait à n'en plus finir :
Je m'aime, je m'aime, je m'aime?

Est-ce que le chant
D'un oiseau
Aide un autre oiseau
À trouver son chant? (396)

Entre le premier et le second *quantum*, le chiasme approximatif est instauré entre « oiseau », « chantait », le déverbal « chant », alors que dans le second *quantum* le chiasme renforce la cohésion des distiques.

Système en tension, fort de ses arrêts et de ses relances, de ses espaces clos et ouverts, *Le Chant* « arrache » le temps « À la durée » (346); en délimitant des espaces sans en négliger les liens, il peut être conçu comme un instant « exponentiel » :

Je me suis abonné
À l'instant

Et avec lui je vais
À travers le temps

Qu'il transperce
Pour venir à moi. (214)

Le déploiement spatial du chant, sensible dans les effets d'échos et de rupture, est rendu éminemment visible en raison de la stratégie éditoriale des éditions Gallimard lors de la publication du poème dans la collection Poésie. Au lieu de présenter un *quantum* par page, conformément à l'édition originale, la publication en poche fait le choix de situer, autour d'un blanc central, deux *quanta*, chacun d'eux étant centré en haut ou en bas de page. Ce choix, qui peut paraître discutable, n'est pas pour autant infondé : Guillevic ne déclare-t-il pas dans *Art Poétique* : « Mon poème et la cathédrale :/Quelque parenté.//Ils sont debout,/Tendant leur pointe//À la verticale./Vers le haut, » (156)? Ou encore : « Toujours de la verticalité/Dans le chant » (*Le Chant*, 332)? De fait, cette nouvelle édition était en germe dans un *quantum* du *Chant* :

« *Je ne dis pas l'espace/Je fais qu'il parle.* »

Silence. Silence.
Silence. Silence.
Silence. Silence.
Silence.

Nuage.

Un chant de corbeau
Perce l'horizon. (360)

La disposition particulière induit une double lecture : de gauche à droite et de haut en bas. Elle touche symptomatiquement le mot « silence », comme pour suggérer la mise en abîme du chant dans sa spatialité même. Tout se passe donc comme si les éditions Gallimard avaient pris acte d'un fait microstructurel pour l'appliquer à la structure générale du poème : le chant, même lyrique, ne cesse d'être spatial et la nouvelle mise en page, en donnant à voir cette verticalité, démultiplie aussi les sens et les significations de la lecture.

Le chant
Ouvre ses espaces
En dehors de l'espace.

Le chant élargit
Et concentre
L'espace où il se livre.

Il dit ce qui manque
Quand il n'est pas là.

Si le chant
N'épouse pas le silence,
Alors il n'est pas.

(324)

Où
Nous mènera le chant

Simon dans l'ailleurs
D'ici même
Et d'où ne sait où,

Ailleurs pressenti
Qu'il nous fait désirer?

(325)

D'un point de vue visuel, le blanc central perturbe la lecture de haut en bas en instaurant un espace vide ; il favorise la lecture de gauche à droite non pas sur une seule page, mais étendue aux pages placées en regard. Le point de vue sémantique vient redoubler l'appréhension visuelle de cette double page : la lecture intégrale de gauche à droite des hauts de pages est suggérée par la continuité thématique : « Le chant/Ouvre ses espaces/En dehors de l'espace » ; « Le chant élargit/Et concentre/L'espace où il se livre ». Mais sens et vue se complètent également pour favoriser une lecture dans

tous les sens. De haut en bas, le blanc de la page est investi par la notion de silence, or sur la page de gauche, le tercet s'achève sur le terme « espace », ouvre sur le blanc et le second tercet convertit cet espace en « silence », comme pour mieux épouser la signification profonde que revêt ce blanc central. Ouverture de l'espace et conversion au silence se combinent dans une parfaite maîtrise, comme le suggère le premier tercet de la page suivante qui allie le double mouvement d'expansion et de concentration.

Les strophes communiquent ainsi d'une page à l'autre de gauche à droite, de haut en bas, mais aussi selon l'axe des diagonales : du premier tercet à la question posée dans les trois dernières strophes de la page en regard, c'est la question du chant comme « espace » autre qui est posée. L'effet de miroir est accentué par les assonances en [ã] et [u] dans les deux premiers vers, inversées en [u] et [ã] dans les deux premiers distiques du *quantum* de la page de droite. De même, du dernier tercet de la page de gauche au premier de la page suivante, la reprise est à la fois thématique et formelle : le « silence » se perpétue dans le verbe « manque/r/ » et l'énoncé conclusif « Alors il n'est pas » se redit en se complétant dans la proposition temporelle « Quand il n'est pas là ».

La figuration spatiale du poème illustre finalement parfaitement ce qui est dit du chant ; espace-frontière, il vit de ses blancs interstitiels :

Le chant se ramasse
 Dans les silences
 Qu'il se donne

Entre deux séquences. (337)

« Je ne dis pas l'espace./Je fais qu'il parle. ». *Paroi* illustre ce cheminement vers une poétique de l'espace qui n'est plus celle de la chose, mais celle de l'intuition de la présence au monde d'un sujet poétique. Développant un conflit entre discours analytique et discours intuitif aux frontières de la symbolisation langagière, ce poème par lettres devient le lieu d'une expérience originaire : symbole de la coupure déterminant l'avènement du sujet et l'acquisition du langage, la paroi, parce qu'elle est espace, dilate la blessure et crée un intervalle salutaire d'où le chant peut s'élever, riche du silence qui le fonde. *Art poétique* déploie les possibilités de cette poétique de la négativité en lui donnant les caractéristiques d'un lyrisme « exponentiel » trouvant son plus haut degré de réalisation dans *Le Chant*, en dépit d'une réédition que d'aucuns considèrent comme véritables errements. Autoréférentiel, le poème est un espace de la subjectivation ; supposant une tension entre clôture et ouverture, il instaure finalement une poétique de l'instant et de son approfondissement en dehors de l'écoulement de la durée, car « Tout ce que l'on peut/Pardonner au temps/C'est d'accompagner le chant. » (327).