

## Guillevic ou le Traité de l'être-au-monde

*Jean-Claude Masson*

« et le cordonnier soupirait  
au milieu des bottes entassées  
grasses du suc des herbes et des fleurs. »  
Jean Follain

Ces vers de *Transparence du monde* sont dédiés à Guillevic. Quand un poète reçoit l'hommage de celui qu'il tient, de quelque façon, pour un modèle, il convient de s'y montrer doublement attentif. Le poème de Follain s'intitule « Intimités claires et sombres » : on peut y voir l'axe même, le centre de gravité de l'œuvre de Guillevic.

Le texte que Follain dédie à son cadet est au carrefour de deux lignes de force : la prodigalité, la sensualité, la beauté multiple du monde « dans l'ordre merveilleux du temps », et l'étroitesse, la précarité, l'implacable froideur qui traquent la vie humaine, rendant le sentiment d'exclusion, d'iniquité ou d'absurdité, d'autant plus cruel. Jacques Borel a sondé cette tension extrême dans la poésie de Guillevic, la lutte opiniâtre, inégale, contre des puissances obscures, intérieures comme extérieures, conduisant le poète à la tentation d'un « viol profond » — à titre de « chant profond » — comme pour se tapir dans une chair sanglante, à l'abri de la mort. Funestes mirages de l'enfance : rêve clair-obscur, songe mensonge.

Le paradoxe du regard enfantin est dans le mélange inextricable entre l'étonnement devant le monde et l'adhésion à celui-ci. La surprise est distance, l'adhésion abolit toute distance. Les objets ont une fraîcheur, un relief, incomparable. C'est pourquoi le questionnement du monde, chez Guillevic, est indissociable de son *animation*, de cette prosopopée où excellait également Follain — ou le Fargue des *Poèmes* en prose. Tout est étrange, chaque chose est familière; tout est immense, la lune est minuscule, à portée de la main. Tout est incompréhensible, mais toutes choses tissent des rapports intimes. Les plantes parlent, comme les animaux; les murs ont des oreilles. Anthropocentrisme? Oui, dans la mesure où seul le verbe peut assurer des fondations à l'Univers, dans la mesure où le poète est celui qui rassemble (*dichten, dichter*), qui transmue l'éparpillement des signes en un faisceau d'images rédimées. De la poésie comme incitation à l'Être : Orphée se lève dans le rêve de Nietzsche, Hypérion s'assied à la table de Hölderlin et de Keats, Hebel, « l'ami de la maison », fait de l'humble almanach de la monotonie quotidienne une *leçon de naissance* au jour le jour, un cours pratique de Correspondance Universelle. *L'ars artium* de Shelley entre dans chaque foyer quand un poète comme Guillevic nous rappelle à nous-mêmes. Ainsi lit-on dans *l'Art poétique* : « Quand j'écris, / C'est comme si les choses, / Toutes, pas seulement / Celles dont j'écris, / Venaient vers moi/ Et l'on dirait et je crois/ Que c'est / Pour se connaître ».

Ancien inspecteur de l'Économie nationale, avec derrière lui une longue carrière au ministère des Finances, Guillevic était un poète-enfant de quatre-vingt-cinq ans. Comme l'enfant, le poète pressent plus qu'il ne saisit; comme le poète, l'enfant devine plus que ne comprend l'adulte. Depuis Novalis et Chatterton, l'image du poète-enfant hante l'horizon de la poésie moderne; elle se fond avec le mythe Rimbaud et culmine à l'époque surréaliste, avec l'intronisation d'une Gisèle Prassinos, par exemple, qui incarnait les trois vertus cardinales du mouvement : poète-femme-enfant.

Pour illustrer la quête de Guillevic, ces « Intimités claires et sombres », j'ai choisi quatre recueils : *Carnac* (Gallimard, 1961), *Ville* (Gallimard, 1969), *Blason de la chambre* (Les Presses d'Aujourd'hui, 1982) et *L'Hôpital* (Arfuyen, 1988). Quatre livres qui trament de subtile échos, qui s'accordent, se repoussent, se relancent : *L'Hôpital* est au

*Blason de la chambre* ce que la *Ville* est à *Carnac*. Tel sera notre théorème, notre modeste proposition euclidienne.

Rien ne pouvait mieux se prêter au talent de Guillevic, sur son versant paisible, que l'évocation de la chambre. Parallèlement, ce *Blason* ne pouvait trouver meilleur illustrateur que Denise Esteban.<sup>1</sup> Comme Xavier de Maistre, Guillevic embarque pour un long voyage autour de quatre murs. Je dis bien « embarquer » car le *Blason de la chambre*, d'un bout à l'autre, est traversé par des fantômes de paquebots, de jonques, de trois-mâts : bateaux de papier. C'est encore l'enfance que ce voyage immobile, ce périple tout imaginaire, cette traversée aventureuse de quelques mètres carrés. Et le poème évoquant « L'Aquarelle » qui orne la pièce est comme une mise en abyme des sanguines de Denise Esteban, en même temps qu'il donne le ton, tranquille métronome, à l'ensemble du recueil :

A peine de la couleur,  
Quelques traits,  
Un espace  
qui n'est pas ennemi.

Le petit espace du cadre devient le miroir de la chambre entière. Non pas le miroir de verre, ce frère ennemi qui nous renvoie « cette chose/ Qui ne m'est rien, / Qui se tient / Hors de mon pouvoir », mais le miroir de l'art : l'ardoise magique. Comme la peinture de Denise Esteban, la chambre *se prête à notre présence*, nous donne l'eau de sa lumière, le grain de l'air, elle distille savamment des ombres complices, plie son fauteuil à nos songes (« long-courrier, tas de foin pour la sieste, terrier »), nous ouvre son lit, nous ménage des recoins.

Chambre féminine, comme ces bateaux que nos voisins d'outre-Manche baptisent toujours de noms de femme, et comme l'indiquait, d'emblée, l'utilisation du terme « blason ». On sait que ce mot, à la Renaissance, désignait un genre poétique qui voua ses plus célèbres florilèges à la description détaillée du corps féminin. Clément Marot — le fils du « grand rhétoriqueur », Jean—, Maurice Scève, Claude Chappuys, Lancelot Carle et tant d'autres rivalisaient dans la peinture en gros plan de l'œil et du tétin, des lèvres et du conin, du nez et du nombril, du coude et

de la cuisse, de l'accroche-cœur et du grain de beauté.<sup>2</sup> Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, le blason a connu une fortune diverse, coulant comme les ruisseaux secrets de chantoir en résurgence, se pliant parfois à la prose, comme dans le *Blason d'un corps* d'Étiemble. Et Guillevic ne pouvait se montrer insensible aux charmes de ce genre poétique : aussi place-t-il expressément la chambre sous le signe des traversées « A l'intérieur/ De l'intérieur ».

Si « La table de chevet », au même titre que « La chaise » et « Les pantoufles », ont la vertu apaisante du « Philodendron » — « Les mains que la tendresse/ Fait s'ouvrir et se tendre », — le monde extérieur est toujours à l'affût. Alors, gouvernail et boussole semblent bien fragiles et dérisoires, comparés aux lames de fond, aux vagues déferlantes, coupantes comme les angles droits, les arêtes des murs. Comme le placard, « encombré de malédiction », la descente de lit sait qu'un monde hostile rode alentour, à l'instar des fantômes dans les rêves : ce sont « les rouages de l'enfer des rues » et « les mares nocturnes du sang qui sèche mal ».

Ces notations incisives, tendues, quasi crispées, qui ne sont pas sans rappeler Michaux, figurent les coups de griffe – ou les entailles – de cette aride mélancolie qui fait planer son ombre sur l'univers de Guillevic, depuis ses premiers livres : *Requiem* (1938), *Terraqué* (1942), *Exécutoire* (1947). La sourde menace qui s'insinue parfois dans le cocon de la chambre devient un corps tentaculaire dans *L'Hôpital*. D'ailleurs, l'illustration de Baltazar qui rehausse la couverture est comme un avertissement, une *mise en demeure* : rayures, coupures longitudinales dans des reliefs tourmentés, nuages lézardés, toit frappé par la foudre. Ici encore, pourtant, il y a de la blancheur et du silence; il y a des lits, des fenêtres, des lampes et des radiateurs. Tout ce qu'il faut pour accueillir. Mais c'est aussi tout ce qui sépare « l'intérieur » du décor, de la reconstitution. Et pour quelle *représentation*! Tout ce qui était synonyme de chaleur apaisante devient source d'appréhension et de malaise :

La peur  
Trouve à se dire  
Par bien des choses,  
Par les fenêtres,

## Par la blancheur des draps.

Inversion des signes : la transparence est un masque, le silence est un mauvais pansement; le rire étouffe le cri, le non-dit partout s'affiche, avec sa sale gueule. Alors que le bateau de la chambre faisait voile vers un ailleurs gonflé de promesses, ici « La salle vogue/ Et ne vogue pas, / Elle tangue / Et ne tangue pas ». Tandis que l'espace de la chambre était comme une invite, une offrande, ici l'espace est muré, l'horizon aboli. La chambre était le réceptacle de la précieuse solitude, fût-ce à deux; à l'hôpital, au milieu des autres, « On n'est nulle part aussi seul ». L'espace intime, charnel, maîtrisé de la chambre, dégouline maintenant d'abstraction, de froideur, d'incertitude, d'aliénation. Le malade ne s'appartient plus, il ne partage même pas les secrets de son corps. Enfin, alors que la chambre pouvait tenir le rôle de « l'infirmierie », familière est consolatrice, l'hôpital, dans toute son impersonnalité, apparaît comme l'antichambre de la morgue. Ne reste plus, dès lors, que le recours à l'humour noir :

Le voisin a dit assez fort  
Que la soupe  
Était trop salée,  
Puis il est passé pour de bon.  
Ce n'est quand même pas le sel  
Qui l'a éteint.  
Ce n'était peut-être pas la soupe  
Qui était trop salée.

\*

Le tissu de contradictions qui assure, en quelque sorte, la complémentarité du *Blason de la chambre* et de *L'Hôpital* est également à l'œuvre dans deux livres qui comptent parmi les plus fameux de Guillevic : *Carnac* et *Ville*. Mais le point de vue s'y élargit aux dimensions du Cosmos et de l'histoire universelle : nous passons de la sphère privée au domaine public, de la biographie au mythe collectif, de la famille à la tribu.

Né à Carnac en 1907, Guillevic, qui a grandi et vécu loin des côtes d'Armor, consacre un livre au lieu de ses origines plus de cinquante ans après. Certes, comme l'a vu Françoise Han, *Carnac* est « une adresse de l'adulte à la mer », mais c'est aussi bien la célébration de la terre-mère. Ici, le blason physique, familier, de la chambre se mue en corps pétrifié, couvert d'énigmes : une charade, une figure héraldique à déchiffrer. « Me brisant à vos genoux de granit/ Je renais dans le creux des vagues », écrivait Marina Tsvétaeva. Ainsi de Guillevic errant dans Carnac. Les trois mille pierres levées du « lieu des tombes » sont pour lui le « Centre du ciel et de la mer », comme de la terre. Étrange damier que le site breton, pour quel rite, quel jeu de soleil et de mort? Menhirs parfois tenus à l'écart, ou troués. Mégalithes orientés comme le cromlech de Stonehenge, non loin de Salisbury et du souvenir de Lancelot, cercle magique fièrement dressé qui défie la foudre, nargue le tonnerre. L'animal vertical n'est-il pas d'abord défi aux dieux comme aux lois élémentaires de l'équilibre? Comme la Tortue soutenant le monde dans d'autres mythologies, Carnac est le centre secret, le point archimédique de l'Univers :

Du milieu des menhirs  
Le monde a l'air  
De partir de là,  
D'y revenir.  
La lumière y est bien  
Pardonne.  
Le ciel  
A trouvé sa place.

A l'image des *Euclidiennes*, qui ressuscitaient les formes géométriques en leur rendant la parole, *Carnac* est une palingénésie de la Pierre. Les menhirs deviennent les fantassins du Temps, les boucliers de la Terre, les gardiens de la Tempête, les éclaireurs de la Mer. Comme Rousseau aimait à se recentrer dans une île, Guillevic voit dans les alignements de Carnac le levier de l'Histoire, le lieu même du ressourcement :

Il s'est passé quelque chose à Carnac  
Il y a longtemps.

Quelque chose qui compte  
Et tu dis, lumière,  
Qu'il y a lieu  
D'en être fier.

Les pierres, dans leur « imploration », prennent langue : paroles pour « s'enquérir d'autres mondes ». Carnac est l'empreinte d'une interrogation, chaque pierre est la trace d'une botte de sept lieues, grasse de tous les suc de la terre. Défi lancé aux cieus en même temps que supplique, « Les menhirs sont en rang / Vers quelque chose / Qui doit avoir eu lieu ».

Si Carnac est le sanctuaire du plus lointain passé, le haut lieu des origines, la ville moderne se pense comme l'incarnation du présent — et la cathédrale du futur. Contrairement aux mégalithes, à leurs assises pérennes et comme indifférentes à l'agitation séculière, la ville ne tient pas en place, toujours se fuyant elle-même, toujours cherchant fébrilement son centre. A l'inverse des alignements du Néolithique ou de l'âge du bronze, la ville trace au cordeau des colonies de béton armé, des blocs de prison à ciel ouvert. Pour un Manhattan ou une Lisbonne redessinée par Pombal, que de cités-brouillons, de villes mortes-nées : quadrillages de clapiers. Souvent, l'homme d'aujourd'hui habite la ville aussi mal qu'il habite le langage. Pourtant, la ville est le lieu par excellence de la liberté, ou plutôt *des libertés* au sens moderne. Mais justement : la ville, invention essentiellement occidentale, s'est retournée contre elle-même, à l'instar de tous les fondements de l'Occident. Elle est en guerre avec elle-même : elle a perdu l'esprit. Ainsi apparaît-elle au détour de nombreuses pages du recueil de Guillevic, *Ville*, comme une « boursoflure », un éclatement.

Autant *Carnac* était synonyme de recentrement, de mémoire, de fusion des éléments, autant *Ville* se définit par l'émiettement, l'oubli, la solitude : « sanglots, hoquets, linge abandonné ». L'ubiquité des lieux de mémoire dissimule une ignorance des racines, un mépris du passé, un déni de la tradition : *déshistoire*. Tous les adjectifs dont on peut qualifier la grande ville ont quelque chose de faux, ils ne *tiennent* pas, ils ne sont pas d'équerre :

Des adjectifs  
Qui, comme d'habitude,

Ont l'air d'accueillir  
Et qui vous diluent.

Dispersante, la ville, traquée, traquant l'instant qui passe, obnubilée : « Celui qui veut être de son temps est déjà dépassé » (Ionesco). Pour Guillevic, de façon très éclairante, la première rencontre avec la ville a été le bruit, « terrifiant », des canalisations, des chasses d'eau pour tout dire. Comme si elle était née sous l'étoile du Rebut, la ville, comme si l'aube allait « la cracher ».

Enfiévrée, la ville, enragée, toujours « sur les dents », à la fois monotone et imprévisible, machine incontrôlable, « tissu de pierre et de vague-à-l'âme », vociférante et couvant un silence mortel, pullulante et purulente, pontifiante et pavoisante, peureuse et tape-à-l'œil, offerte et fermée, agressive et menacée, « coagulée, coagulante », miséreuse et excédentaire : fabrique à déchets. Elle nie la mort et se bâtit sur des cadavres :

Pour broyer du travail  
Qui tout autant vous broie,  
Ici où tout se vend  
Son poids de juste mort.

La ville est un monument que les hommes élèvent à leur fragilité pour l'oublier — et pour que les autres s'en souviennent. Et un tempérament comme celui de Guillevic devait y lire autre chose qu'une litanie de tares, de souffrance et de vicissitudes. Car l'œuvre de Guillevic se caractérise, avant tout, par l'empathie — *l'einfühlung* que Herder fut le premier à définir—, l'identification au destin de tout ce qui nous entoure. « C'est ça : fais toi complice / Des choses dans la ville / En caressant les noms / Qu'elles tremblent de perdre ». Et c'est la femme qui, chez Guillevic, fait le salut de la cité, en lui assurant des moments de grâce. A la course au futur, à la froideur, la laideur et l'anonymat, elle oppose l'impondérable beauté, une présence dans l'instant pur qui est aussi bien gage de liberté. Guillevic y insiste dans plusieurs poèmes, comme dans ces quatre vers qui rappellent certains enchantements d'Éluard : « Il me faut t'inventer / Ce qui te fera femme / Pour demeurer en toi / La durée d'une



extase ». Car là encore, Guillevic l'affirme sans détour : s'il écrit, «c'est pour posséder ». La femme apparaît comme la gardienne du secret, la messagère de l'espérance :

Dans les caves de la ville  
Il y a un mot  
Pour ouvrir l'espoir  
Lorsqu'il est chuchoté.

Comme Cendrars exaltait la métropole, « Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes », Guillevic renoue avec la légende dorée de la *Città del sole*, le creuset de la modernité, le chiffre de notre destin : « La ville est pourtant / Ce qui compte le plus, / Qui doit compter le plus / Parce que rien / N'est plus nous-même que ça ».

Dans un recueil publié dix ans après *Ville, Étier* (1979), Guillevic intitule un poème « Jean Follain ». C'est aussi bien un des plus beaux textes que l'on ait écrits sur ce que Bonnefoy nommait « l'acte et le lieu de la poésie ». Et l'on pourrait dire de Guillevic ce qu'il écrit de son maître et ami : « Toutes les histoires / étaient la tienne ». La tâche du poète, puisqu'il est à la fois ses multiples lui-même et toutes les épiphanies de l'Autre, est donc d'abord « d'examiner », pour ensuite « s'insinuer au mieux » dans les replis du Temps, dans le secret de l'être-au-monde. Au vrai, en définitive, ce n'est pas sa tâche, mais sa condamnation et sa consolation :

Qui connaîtrait  
Tout le réseau  
Ne pourrait jouir  
Autant que nous  
De l'avoir parfois  
Entredeviné.

## Notes

<sup>1</sup> Depuis Morandi, aucun artiste, sans doute, n'a mieux rendu l'intimité des choses quotidiennes, à la fois dans leur texture et dans la lumière qui en émane. Roger Munier a su accueillir cette « furtive présence » de celle

qui était la familière et l'amie fidèle de nombreux poètes. Voir R. Munier, *Furtive présence. Essai sur la peinture de Denise Esteban*, Solaire, 1983.  
<sup>2</sup> Voir *Blasons anatomiques du corps féminin*, suivi de *Contreblasons*, illustrés par les peintres de l'école de Fontainebleau, Gallimard, 1982.