

## L'Image chez Guillevic: l'exemple de *Paroi*

*Sergio Villani*

Il est habituel chez Guillevic de proposer à son lecteur des images du poète et de la fonction de son art de faire des vers. Dans les recueils des années 80 et 90, l'image du mineur s'impose pour désigner cette rumination du poète orientée vers l'intérieur du moi, au centre de la "sphere", à la recherche d'union et de paix. Par contre, dans les premiers recueils, ceux des années 40 et 50, s'impose l'image du menuisier pour articuler un art qui se veut militant, engagé socialement, utile. Cette image s'affirme surtout dans *Terre à bonheur*<sup>1</sup> (1951):

J'ai vu le menuisier  
Tirer parti du bois.

J'ai vu le menuisier  
Comparer plusieurs planches .

J'ai vu le menuisier  
Caresser la plus belle.

J'ai vu le menuisier  
Rapprocher le rabot.

J'ai vu le menuisier  
Donner la juste forme.

Tu chantais, menuisier,  
En assemblant l'armoire.

Je garde ton image  
Avec l'odeur du bois.

Moi, j'assemble des mots  
Et c'est un peu pareil. (p. 30)

Le poète est un travailleur, un artisan, quelqu'un qui pratique un art appris. Il voit et il imite. Il y a un certain élément de mimésis dans son art de faire et un processus d'assemblage. L' image du menuisier inscrit Guillevic dans une tradition littéraire, celle des poètes symbolistes, "imagistes", en particulier celle du jeune Paul Claudel qui, 50 ans avant, en 1901, dans la première de ses *Cinq grandes odes*<sup>2</sup>, se représente comme un planteur de clous sur la page: "le poème n'est pas fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier." Guillevic reprend cette image dans "Exposé" de *Terre à bonheur*:

Un mot n'est pas un clou  
Qu'on pique sur la page et qui, là, reste seul,  
Egaré sur le blanc au milieu d'autres mots.

Un mot,  
C'est plein de mains  
Qui cherchent à toucher....

Un mot n'est pas un clou  
Qu'on plante ici et là  
Pour marquer un passage.

Un mot, ça peut  
Vouloir jouer, mais pas un jeu  
Sans conséquences. (p. 31-32)

L'expression "marquer un passage" est une référence directe à l'Ode claudelienne qui devait marquer le passage du 19e au 20e siècle. L'image du poète comme un menuisier, celui qui plante des clous, relie Guillevic à la lignée de Claudel, et de Mallarmé, mais aussi l'en sépare car il rejette cette pratique de la poésie pour laquelle l'image a une fin en elle-même seulement, une fin esthétique surtout, art pour art, image pour image, pour ainsi dire. Par contre, pour Guillevic l'image doit "toucher", relier, servir de lien avec autrui, avec le monde, changer le monde.

Un mot, un autre mot,  
Pas n'importe quel mot,

Celui qui fait  
Qu'on voit plus fort et qu'on avance

Avec plus de courage  
En regardant les choses. (*Terre à bonheur*, p. 32)

Pour lui, donc, la poésie doit avoir une certaine utilité temporelle et humaine. Dans cet article, je propose d'étudier d'une manière plus ponctuelle la nature et la fonction de l'image de Guillevic dans le recueil *Paroi*<sup>3</sup> de 1971 et focaliser donc l'attention sur l'image de la cathédrale, une image qui le relie encore une fois à Paul Claudel, mais qui le sépare aussi de ce poète tant admiré au cours de sa jeunesse. *Paroi* est un recueil d'une richesse langagière extraordinaire, à commencer par le jeu de mot de son titre Pas-roi, par lequel Guillevic, poète égalitaire, se situe avec l'humanité commune et rejette tout statut de classe qui l'en sépare. *Paroi* est aussi un recueil qui surprend et intrigue le lecteur par certaines déclarations inattendues au sujet de l'image. Guillevic y décrit sa démarche comme un procédé de figuration:

Encore une fois,  
Je me sers du même procédé;  
[...] je figure, je projette, je visualise, je spatialise...  
Je romance ma vie. (*Paroi*, p. 186)

Employer l'image c'est fictionaliser la réalité et se donner à une activité qui diminue notre attention rationnelle:

Mais l'imaginer, se l représenter, hypothétiquement,  
C'est aussi peut-être un piège.  
Car l'image habitue,  
Nous déprend de notre méfiance. (*Paroi* , p. 121)

Malgré cette conscience de la puissance déréalisante de l'image, il s'efforce en vain de résister à l'habitude de s'en servir. Repensant à ce qu'il vient d'écrire, il dit: "enlever cette image qu'on vient de poser". (p.165) ; et un peu plus loin, il résiste à la tentation de faire une autre métaphore: "cette fois je ne la nommerai pas", dit-il. (p. 176). Or, malgré cette méfiance du poète au sujet de l'image, le lecteur est surpris dans la constatation que ce recueil, *Paroi*, n'est composé que d'images, une suite de métaphores à travers lesquelles le poète tente d'expliquer ce que c'est qu'une paroi. La liste de métaphores est longue:

Recto/verso;  
extérieur/intérieur;dedans/dehors;plein/vidé;verticale/étendue;  
La limitation de nos pouvoirs; la manifestation de mes limites; rien qu'une idée; un mur; frontière; frontière du silence; pas allégorie, pas métaphore, c'est réalité; mère;marâtre;un arc-en-ciel; plafond;cloison; Dieu; temps; testament; prière; prison, cathédrale.

De cette liste, considérons l'image la mieux connue, la plus citée peut-être de ce recueil, la cathédrale. On pourrait caractériser cette image avec l'adjectif "englobante" parce qu'elle est à la fois personnelle et universelle et parce qu'elle relie et sépare à la fois. En fait, l'image rappelle cette période où Guillevic était un catholique pratiquant et fervent, avant de devenir un communiste militant. Cette image relie encore une fois Guillevic à Paul Claudel, mais le sépare aussi de lui, écrivain catholique intransigeant. La cathédrale de Claudel est une structure de pierre qui s'élève vers la lumière, "invitation verticale". C'est

un lieu fermé qui unit le temporel à l'intemporel. Elle représente une "solidification du mystère".<sup>4</sup> Par contre, la cathédrale de Guillevic est un espace ouvert, sans murs; c'est la démystification du mystère par l'ouverture. Elle donne une vision horizontale, en désignant un mouvement dans un espace terrestre et temporel.

L'image de la cathédrale sert aussi de lien intertextuel dans l'oeuvre de Guillevic. Elle s'ébauche d'abord en 1951 dans le poème liminaire de *Terre à bonheur*, où elle est présente par synecdoque, ce procédé qui se sert d'une partie pour désigner la totalité. Les références à l'orgue dans plusieurs fragments de ce poème suggèrent la cathédrale, comme une réalité omniprésente dans le monde:

L'orgue est partout.  
C'est le grand orgue  
Qu'on entend moins  
Qu'on ne devine.

Chant d'orgue sur les branches, sur le mur,  
Chant d'orgue sur le buis, sur quelques roses,  
Chant d'orgue sur les toits, chant d'orgue sur les prés  
Chant de l'orgue sur l'horizon. (p. 11)

Ici, dans "Exposé", c'est la référence au "grand orgue" qui ponctue le mouvement du poète dans un espace ouvert:

Je suis libre d'aller. Je vais.  
J'avance dans un air  
Que l'orgue fait bouger. (p. 13)

C'est à des noces que je vais,....  
Aider l'orgue à combler les noces. (p. 14)

"Les noces" permettent l'intégration du poète dans le monde. Tout son être se met en harmonie avec tout ce qui l'entoure.

L'image marque aussi le passage temporel du matin à midi et du présent à l'avenir, et l'évolution aussi d'une action individuelle et personnelle à un engagement collectif et social dans l'histoire:

Si d'autres jours pareils,  
Joués par l'orgue, continuent  
A porter gloire sur nos fronts,

Nous parviendrons, soleil,  
A dominer jusqu'à nos songes. (p. 29)

Nous ferons de la terre  
Et de l'espace aussi  
Une corolle immense, (p. 37)

Je passerai, mais d'autres  
Enfin tueront la mort.

Tu les verra, midi,  
Egaux à ta grandeur,

Avancer dans leur âge et dans la connaissance,  
Capter le chant de l'orgue et demeurer vaiqueurs.  
(p. 41)

L'emploi du futur ("parviendrons", "ferons", "passerai", "verra") exprime le rêve d'un monde meilleur, utopique. Notons aussi le passage du pronom "je", d'une vision personnelle, au pronom "nous", à une perspective collective, et enfin, au pronom "ils" pour désigner une dimension futuriste.

Dans ces années de l'Après-guerre où il y a encore les décombres des bombardements dans les rues, où l'on ressent encore la peur de la bombe atomique et la menace d'une autre guerre, ce chant de l'orgue traduit un optimisme un peu difficile d'accepter: une promesse de paix et d'harmonie associées à l'image d'une cathédrale.

L'image de la cathédrale est centrale aussi dans le poème "Élégie de la Forêt Sainte-Croix", dans le recueil *Avec*<sup>5</sup>:

Au seuil des cours de ferme,  
Je suis resté parfois  
Comme à l'entrée des cathédrales,

Porté par un volume  
Qui s'épousait lui-même,  
Qui s'épuisait à se trouver.

Cependant le dehors,  
En ordre disperse,  
Essayait de battre sur lui,

Se haussait jusqu'à lui  
L'affrontait, le niait,  
S'inclinait pour le consacrer.

Et le ciel de la plaine  
En haut des bâtiments  
Était le vitrail et tremblait. (p. 164)

*Avec*, publié en 1966, marque une phase de rajeunissement du poète, stimulé par sa liaison avec la très jeune Marianne Auricoste. Dans cette union, dans le bel espace rural de la Forêt Sainte-Croix, il retrouve son élan de militant, ce qui donne une nouvelle vigueur à son amour de la terre. L'image de la cathédrale traduit ce sentiment chez lui d'un monde où il y a douceur, beauté et volupté. La cour d'une ferme devient la nouvelle cathédrale, sans murs, ouverte. Cet espace est totalement désacralisé et donc entièrement humanisé, tout en retenant, cependant, un langage religieux ("s'incliner", "consacrer", "vitrail").

L'image de la cathédrale paraît aussi dans le texte qui clôt le recueil *Paroi* en 1971:

Nous ferons de la terre  
Une cathédrale sans murs,

Les grandes orgues déjà  
Jouent la marée.

Les couleurs de vitraux  
S'annoncent dans le jour

Les blés sous la lumière  
Concrétisent l'espace.

Sur le corps des amants  
L'ombre n'est pas la mort.

Les dimensions du monde  
Seront dans nos instants.

Chacun de nous  
Officiera.

Vingt ans après *Terre à bonheur*, dans *Paroi*, Guillevic achève de définir son rêve social, une sorte d'utopie qu'il nomme "une cathédrale sans murs". C'est un monde réalisé par un effort collectif ("nous ferons"); c'est une société égalitaire ("Chacun de nous officiera"); c'est un espace ouvert, de lumière, de bonheur. C'est un espace utopique d'où la mort est bannie.

Enfin, une question demeure: pourquoi Guillevic dans *Paroi* dévalorise-t-il l'image paradoxalement tout en l'employant sans cesse? C'est énigmatique, certainement, ce qui m'invite donc à proposer ici une explication possible. *Paroi* est un recueil préparatoire, où une voix annonce un nouveau style qui s'articulera dans les recueils futurs, tout

comme il annonce un nouvel ordre social avec l'image de la "cathédrale sans murs" où les hommes se relient ensemble en communion avec la terre et son "Bonheur". Ce nouveau style n'aura rien de figuré. Ce sera un langage simple, minimaliste, austère, exprimé dans une nouvelle forme poétique: des strophes courtes composées de vers brefs, des strophes qui semblent être indépendantes l'une de l'autre, des structures en-soi, des clous plantés sur la page, mais subtilement reliées ensemble.

## Notes

<sup>1</sup> Guillevic, "Exposé", *Terre à bonheur*. Paris: Seghers, 1951, 1985.

<sup>2</sup> Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*. Paris: Imprimerie Nationale, 1990, p. 60.

<sup>3</sup> Guillevic, *Paroi*. Paris: Gallimard, 1971.

<sup>4</sup> Paul Claudel, "La Cathédrale de Strasbourg", *Oeuvres en prose*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1965, p. 309-318.

<sup>5</sup> Guillevic, "Élégie de la Forêt Sainte-Croix", *Avec*, Paris: Gallimard, 1966.