



N°2 Cartes et plans

- Ana-Maria Gîrleanu-Guichard

Une carte eschatologique : « La Porte de L'Orient »

« - Qui es-tu ? D'où viens-tu ?
- Je suis fils de la Terre et du Ciel étoilé ; ma race est céleste ».
Lamelle d'or orphique, Thessalie,
seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C.

Le mystique « ne peut que décrire là où il fut, il ne peut montrer la route à personne »¹ avertit le philosophe orientaliste Henry Corbin dans un de ses traités consacrés à l'univers spirituel iranien. Évoquer l'expérience intérieure en termes d'espace est une constante des écrits mystiques. Qu'il s'agisse du « château de l'âme » de sainte Thérèse d'Avila ou de la « géographie visionnaire » des soufis, c'est toujours un *lieu* que le mystique explore. Cependant, la voie qui y mène reste personnelle, donc d'une certaine manière secrète, elle chemine toujours en terre nouvelle. Le monde intérieur est projeté dans un monde suprasensible qui ne manque pas pour autant d'étendue. Selon Aldous Huxley,

l'espace est un symbole de l'éternité ; parce que dans l'espace, il y a la liberté, la réversibilité du mouvement, et qu'il n'y a rien dans la nature de l'espace, contrairement à celle du temps, qui condamne à la mort et à la dissolution inévitables

¹ H. Corbin, *Face de Dieu et face de l'homme. Herméneutique et soufisme*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1983.

ceux qui y sont impliqués. De plus, parce que l'espace contient des corps matériels, apparaît la possibilité de l'ordre, de l'équilibre, de la symétrie et de la forme – la possibilité, en un mot, que cette Beauté, associée au Bien et à la Vérité, trouve sa place dans la divinité manifestée. Notons à ce propos un point très significatif. *Dans tous les arts dont le matériel brut est de nature temporelle, le premier but de l'artiste est de spatialiser le temps*².

Ainsi, par des moyens qui leur sont propres, la littérature, tout comme la musique, aspirent à « spatialiser le temps », à réaliser symboliquement l'éternité.

Œuvre conjointe du poète Christian Gabriel/le Guez Ricord et de l'artiste plasticien, Anik Vinay, *La Porte de L'Orient*³ relève un double défi : « spatialiser » une parole poétique qui dit le rapport personnel à un certain *lieu*, l'expérience de sa découverte, et « retracer » la route qui y mène avec ses repères et ses détours. Car *La Porte de L'Orient* se donne pour une carte eschatologique, un instrument d'orientation, dans le sens étymologique de recherche de l'« Orient ».

Fervent lecteur des ouvrages d'Henry Corbin, Christian Guez fait de son œuvre une véritable exploration du monde imaginal, lieu intermédiaire entre sensible et intelligible, accessible à la seule vision mystique. Il rejoint ainsi la famille des poètes visionnaires, dans la lignée qui va de Dante à Blake, Novalis, Rimbaud ou encore Roger Gilbert-Lecomte. Mais c'est peut-être avec Nerval que Guez manifeste le plus d'affinités en ce qui concerne l'œuvre et la structure de la personnalité⁴. Sa parole forte et difficile porte le sceau de l'expérience aussi exaltante que douloureuse dont elle est issue.

Marquée par les courants ésotériques des trois religions du Livre, l'œuvre de Christian Guez, encore largement inédite, bouleverse les formes et les catégories littéraires. En quête de nouveaux moyens d'expression, le poète avait initié dans les années soixante-dix une fructueuse collaboration avec Anik Vinay et Émile-Bernard Souchière, artistes plasticiens et éditeurs artisanaux. Plus d'une dizaine de livres-objets

² A. Huxley, *Dieu et moi. Essai sur la mystique, la religion et la spiritualité*, trad. Dominique Dussaussoy, Paris, Point/Seuil, « Sagesse », 1994, p. 83. Nous soulignons.

³ Un exemplaire de ce livre-objet se trouve au Département des livres rares et précieux de la Bibliothèque Nationale (RES P - VARIA - 47). Cet ouvrage, comme la plupart des créations de l'Atelier des Grames, fait l'objet d'un « tirage à la demande » numéroté et signé. Nous sommes très obligée à Anik Vinay qui nous a ouvert les archives de l'Atelier des Grames et qui a patiemment répondu à toutes nos questions.

⁴ Ch. G. Guez Ricord, J.-P. Coudray, *Du fou au bateleur*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p. 298. *Du fou au bateleur* est un livre de témoignages que le poète entreprit d'écrire avec son médecin, Jean-Pierre Coudray. Descente aux gouffres de la maladie psychique, ce récit inédit raconte cinq ans (1974-1979) de cure bénéfique qui fut à l'origine d'une période de relative stabilité pour Guez et de délivrance de la parole (poétique).

sont issus de cette aventure intellectuelle et artistique dont l'une des plus belles réussites est précisément *La Porte de L'Orient*.

Paru en 1986 sur les presses de l'Atelier des Grames, *La Porte de L'Orient* est composé de quatre feuillets semi-transparents, pliés en éventail et enserrés entre deux plaques gravées, de plomb et de céramique. Cet objet inédit s'inscrit à la fois dans les traditions des livres médiévaux plicatifs abritant souvent des calendriers astronomiques, des « livres des morts » et des lamelles orphiques décrivant le chemin à suivre dans l'au-delà, mais aussi des cartes et des diagrammes tracés par les mystiques tel le schéma graphique de *La Montée du Carmel* par Jean de la Croix.

Une observation préliminaire s'impose. Le livre-objet, tel qu'Anik Vinay et Émile-Bernard Souchière le conçoivent, est un diptyque où le visuel naît du textuel. Le plus souvent, la forme est conçue à partir d'un texte inédit et du dialogue que le plasticien porte avec son auteur. Cette opération que les artistes de l'Atelier des Grames nomment volontiers, la « mise en corps » de l'écrit ou la « mise à livre », constitue le livre-objet en un dispositif artistique réflexif à performances expressives remarquables.

À l'opposé de certaines pratiques artistiques des années soixante-dix qui manipulaient les objets, dont les livres, et les détournaient de leur usage quotidien, la démarche artistique d'Anik Vinay et Émile-Bernard Souchière vise avant tout à maintenir le livre dans sa fonction première, celle de support d'un texte qui reste lisible. Aussi proposent-ils, à la place du terme « livre-objet » celui d'« objet : livre(s) » que nous adoptons ici. Cette nouvelle dénomination dit bien l'importance accordée à l'objet livre quand bien même on touche à ce que Michel Melot appelle la « forme symbolique du livre »⁵.

Quant à *La Porte de L'Orient*, comme pour la plupart des créations des Grames, au commencement était le texte : une page de prose poétique fragmentée, confiée à Anik Vinay⁶. Dans la lettre manuscrite du 18 août 1982, Guez laisse à l'artiste plastique toute latitude pour l'organisation des fragments :

⁵ M. Melot, « Le Livre comme forme symbolique », Conférence prononcée dans le cadre de l'École de l'Institut d'histoire du livre, 2004, <http://ihl.enssib.fr/siteihl.php?page=219>.

⁶ Nous rendons intégralement la transcription du tapuscrit de l'Atelier des Grames ([lien](#)). Toutes les citations de Guez sans référence proviennent de *La Porte de L'Orient*. Quant à l'orthographe du titre, nous respectons ici la majuscule à l'article que le poète utilisait pour des concepts-clés de son œuvre.

Chère Anik, / j'ai relu « La Porte de L'Orient ». / À quoi bon privilégier tel ou tel ordre pour ce texte. Il a été écrit dans le fragmentaire et le hasard de ce[te] frappe ne me déplaît pas. Pourquoi l'orienter dès lors que de petites étoiles typographiques peuvent isoler et respecter les fragments, n'était la reconstruction que tu peux en faire toi et qui m'intéresse plus que celle que je pourrais en faire⁷.

Un dialogue s'engage. Il est question pour Anik Vinay de « livres plicatifs » et de « livres des morts » pour Guez, les « livres des morts » étant un « genre » dans lequel toute son œuvre pourrait être classée. L'incipit du texte offre le mot-clé : « Je dresse la carte de ma transcarnation [nous reviendrons sur ce terme plus loin] ... ». Ce sera une « carte », une carte personnelle, unique, portable (aussi bien les livres plicatifs que les livres des morts se gardent *sur soi*).

Le texte est divisé en quatre, peut-être suivant la riche symbolique du nombre (quatre points cardinaux, vents, saisons, éléments, etc.) et imprimé à *l'endroit* et à *l'envers*, en caractères typographiques à l'encre violette et en écriture manuscrite à l'encre noire, sur des feuillets semi-transparents numérotés. Anik Vinay choisit un papier de chanvre, indéchirable. Elle valorise le « format coquille »⁸, chaque feuillet est un seul morceau, comme les cartes anciennes réalisées sur un seul parchemin (qui gardait parfois la forme de l'animal).

La disposition du texte sur la page respecte son caractère fragmentaire d'origine. La pliure des feuillets engendre naturellement des colonnes qui accueillent de petits blocs d'une ou deux phrases imprimées en interligne simple ou double, parfois souligné. Un coup d'œil rapide entre le tapuscrit de départ et le texte imprimé permet de se rendre compte que les fragments inscrits sur le premier feuillet suivent l'ordre initial pour une lecture de gauche à droite et du haut en bas, alors que ceux qui figurent sur le second feuillet ne retrouvent leur disposition première que s'ils sont lus à l'envers (de droite à gauche et de bas en haut).

L'écriture manuscrite relève encore plus de l'ordre du variable. Tantôt d'une taille comparable aux caractères imprimés, tantôt démesurée, comme agrandie à travers une loupe, elle couvre aussi bien le recto que le verso des feuillets. Parfois, elle change le sens de sa lisibilité : la fin d'une phrase peut se lover littéralement autour d'un bloc

⁷ Lettre du 18 août 1982 de Christian Guez à Anik Vinay. Document de l'Atelier des Grames. Un fac-similé de cette lettre est paru dans l'ouvrage : Ch. G. Guez Ricord, *Prière d'insérer ou la Quête de l'identité*, Atelier des Grames, 2007, p. 81.

⁸ Le format coquille est un format français de papier (45 x 56 cm) défini par l'AFNOR (Association Française de Normalisation).

de texte (feuillet n° 2 et 3) si bien que le lecteur doit tourner le feuillet dans tous les sens ou bien déplacer son corps comme autour d'une carte dépliée sur une table.

La semi-transparence du papier permet le jeu de l'endroit et de l'envers, de la volte-face, principe fondamental d'écriture chez Guez. Ancien procédé cryptographique, l'écriture à l'envers a trait dans son œuvre au passage entre deux mondes que le poète voit comme un « passage au négatif », presque dans un sens photographique car « ...cette terre (...) ne devait être qu'un *négatif* parmi d'autres »⁹.

Cette « opération » permet aussi d'envisager sous un autre angle les dualités classiques (le bien/le mal, le vrai/le faux, l'ange/le diable, le blanc/le noir, le caché/le manifeste), celui du renversement et de la dynamique perpétuelle. Dû en partie à son intérêt pour la kabbale, ce mode de lecture spécifique se traduit dans l'œuvre par une attention particulière à ce qui se trouve à l'envers, à ce qui est caché, occulté et pourtant accessible une fois que le lecteur est en possession du « code » de lecture ou tout simplement d'un « miroir » pour libérer le sens : « Le décret où l'on peut affranchir ses paroles revient à L'Ange lorsqu'il utilise un quelconque miroir ».

Ceci exige une double lecture. Il s'agit, d'abord, de lire dans les deux sens, de *lire* et de *délire* : « ayant droit de lire, de délire les lettres où ma vocation se construit »¹⁰. La célèbre rime rimbaldienne du *Bateau ivre* « lyre/délire » revient souvent chez Guez dans un jeu de mots complexe basé sur l'antanaclase : lire/lyre, délire/dé-lyre, délire (pathologique)/délire (lire à l'envers). C'est ensuite lire deux fois, car le texte y est doublement inscrit. L'obsession du double était constante chez Guez qui partageait son identité avec l'Archange Gabriel. Le prénom Gabriel/le désigne justement cette moitié inconnue que le poète rejoindra dans l'au-delà¹¹.

⁹ « L'Ambulatoire », *Poésie* 87, n°20, 1987, p. 105. Nous soulignons.

¹⁰ *Le Cantique qui est à Gabriel/le*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2005, p. 105.

¹¹ Une longue fréquentation des ouvrages d'Henry Corbin a conduit Guez à adopter non seulement un nom d'ange mais aussi une conception du « Double céleste » proche de celle gnostico-iranienne. Pour l'hermétisme iranien, la descente de l'âme dans la chair n'est pas entendue comme un exil, ainsi que le propose le platonisme, mais comme le résultat « du dédoublement, de la déchirure d'un Tout primordial » que l'âme et l'Ange constituent originellement. Aussi, durant son séjour terrestre, l'âme aspire-t-elle à rester fidèle au compagnonnage avec son « Double céleste », et à rejoindre celui-ci après la mort. Dans cette tradition, l'Ange individuel est parfois assimilé à l'Ange-archétype ou « Gabriel l'Ange de l'Humanité » qui est au croyant un « maître invisible », « le Gabriel de son être » note Henry Corbin dans *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, ouvrage fondamental pour l'intelligence de l'œuvre de Guez (H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Flammarion, 1958, p. 28 ; voir aussi H. Corbin, *L'Homme et son ange. Initiation et chevalerie spirituelle*, Paris, Fayard, 1983, pp. 7-80).

L'importance que Guez et ses amis artistes des Grames accordaient à l'écriture manuscrite n'est pas des moindres. En effet, cette dernière se trouve valorisée dans presque tous les livres-objets réalisés ensemble. Dessinateur et peintre également, Guez accompagnait souvent ses poèmes de silhouettes d'anges, de personnages stylisés, d'écritures inconnues, symboles alchimiques, clefs, lunes, étoiles, croix, ancres, cœurs, barques : un vrai labyrinthe signalétique toujours daté et accompagné de la signature manuscrite de l'auteur. Issus du même geste, le poème et le dessin éclosent ensemble sur la page. Dans le même esprit, Anik Vinay a ajouté sur les quatre feuillets à côté de l'écriture manuscrite de Guez, quelques personnages stylisés de la main du poète et un des « sceaux de l'Ange », une sorte de signature iconique¹². Cette contiguïté nous place au cœur d'un chiasme : l'écriture acquiert une valeur picturale et le dessin une valeur scripturale.

Comme le souligne Roland Barthes, l'affinité entre écriture et peinture s'explique par leur origine commune : « toutes les deux viennent de la main ». Dès lors, la « vérité » de l'écriture réside dans le geste et la pulsion qui la fait naître : « la vérité occultée de l'écriture est sa vérité gestuelle, sa vérité corporelle »¹³. Car c'est d'abord le corps, avec ses pulsions et ses désirs, qui s'exprime à travers l'écriture. Ainsi Roland Barthes note à propos de la sémiographie d'André Masson, écriture dépourvue de signification dont on pourrait rapprocher certaines graphies inconnues de l'invention de Guez, qu'elle

nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue dans le sens courant, encore moins dans l'expressivité psychologique que lui confère une science suspecte, la graphologie, compromise dans des intérêts technocratiques (expertises, tests), mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans *le corps qui bat* (qui jouit). (...) Si quelque chose est "communiqué" dans l'écriture (...), ce ne sont pas des comptes, une "raison" (étymologiquement c'est la même chose), mais un désir¹⁴.

Aussi l'écriture à la main représente-t-elle, selon Roland Barthes, « la projection énigmatique de notre propre corps ». Avec Guez, on pourrait ajouter, « et de notre

¹² Une signature iconique est un signe personnel, de l'invention du poète, qui tient lieu de signature ou l'accompagne. Le plus souvent, elle porte dans son centre la croix, le *signum* par excellence.

¹³ R. Barthes, « La Peinture et l'écriture de signes », table ronde animée par Roland Barthes, *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, sous la direction de Jean-Louis Ferrier, Paris, Denoël/Gonthier, « Médiations », 1976, pp. 175-176.

¹⁴ R. Barthes, « Sémiographie d'André Masson », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1982, p. 143.

âme » dans cette unité de la personne promise aussi dans l'autre monde. Qu'il s'agisse de graphèmes inconnus ou d'une chaîne graphématique en une langue connue, plus ou moins lisible, l'écriture manuscrite exprime de façon cryptée une partie du « secret » que nous sommes et vers lequel il s'agit d'avoir le courage d'avancer sur le fameux « chemin mystérieux qui va vers l'intérieur », sur la voie ouverte par les poètes romantiques, Novalis en tête¹⁵. C'est clairement dans cette voie que Guez s'est engagé.

La fascination pour la puissance du signe se manifeste de multiples façons à travers l'œuvre entière de Guez. Le poète exploite parfaitement ce que Barthes appelle la « fonction cryptique de l'écriture » ou son « envers noir »¹⁶. Chez lui, les lettres, les chiffres, les signes alchimiques, les symboles mathématiques ou les notations musicales se côtoient librement. Exemple frappant, la série de sept planches que le poète dessina quelques mois avant sa disparition pourrait être rapprochée, quant à la pratique du signe précisément, de cette carte eschatologique.

Tout comme la planche dessinée n° 6 où l'œil circule librement à l'intérieur de l'espace graphique entre signes, symboles, dessins, écriture manuscrite dirigée dans plusieurs sens, les feuillets de *La Porte de L'Orient* proposent un parcours libre. Il n'y a pas de chemin unique, tracé d'avance. L'œil est tantôt attiré par une phrase, tantôt par un dessin ou par un signe, tantôt il embrasse tout d'un seul regard.

Cet espace de liberté favorise le passage subreptice d'un médium à l'autre (de l'écriture vers le dessin et inversement). C'est dans les personnages stylisés qui surgissent de temps à autre sur la page que ce phénomène apparaît le plus clairement (voir par exemple la rangée de personnages situés en bas à droite au recto des feuillets n° 2 et n° 4 – figs. 5 et 7). Tracés à l'encre noire, violette ou dorée, à mi-chemin entre une silhouette humaine et une lettre, ces dessins rappellent certains graphismes d'Henri

¹⁵ « Nous sommes le secret » énonce un fragment de Novalis. Soulever le voile de ce secret, s'avancer « sur le chemin mystérieux qui va vers l'intérieur » devient le but d'une vie. Les œuvres de Novalis dans la traduction d'Armel Guerne représentent un autre ouvrage capital pour Guez (Novalis, *Œuvres complètes*, t. I, II, édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne, Paris, NRF-Gallimard, 1975).

¹⁶ « En fait, malgré notre habitude de considérer l'écriture comme une facilitation de la communication, l'écriture a et a eu très souvent, dans son histoire et peut-être plus qu'on ne le croit, *une fonction cryptique*. L'écriture sert à cacher, elle ne sert pas seulement à communiquer, elle sert aussi à cacher aux uns ce qu'on veut communiquer aux autres surtout si on quitte le cryptogramme pour l'alphabet. Autrement dit, et c'est ce que je voudrais simplement indiquer, il y a de toute évidence ce qu'on pourrait appeler un *envers noir* de l'écriture. Et c'est cet envers noir qu'il faut faire réexister » (R. Barthes, « La Peinture et l'écriture de signes », art. cit., p. 175). Nous soulignons.

Michaux, notamment ceux de la série *Mouvements* (1951), idéogrammes chimériques anthropomorphisés.

Cependant, les dessins-signes de Guez ne partagent avec les idéogrammes de Michaux que l'allure pressée, la « mobilité virtuelle »¹⁷. Alors que pour Michaux, ces graphismes sont un exutoire, des « libérateurs » du langage et de la pensée, pour Guez, ils sont des éléments doués d'une valeur graphique, sémantique et/ou mathématique pouvant s'organiser parfois en carrés magiques. C'est à ce titre qu'ils intègrent le réseau de signes de la carte et rappellent qu'à ses origines, la cartographie était proche de la peinture.

La signalétique de la carte est complexe. Comme nous l'avons montré, Anik Vinay met ensemble l'écriture manuscrite de Guez et la sienne (feuillelet n° 4), des dessins-signes et des éléments cartographiques : une carte astrale (feuillelet n° 1), deux cartes du ciel (feuillelets n° 3 et 4), un quadrillage (feuillelet n° 2). Il est évident que, dans ce contexte, l'écriture manuscrite déborde sa fonction de communication, elle devient « chiffre » de l'âme et du corps et participe de cette façon à la signalétique de la « carte ». En outre, Anik Vinay intervient par dessus l'écriture et les dessins de Guez, comme un voyageur qui met ses marques sur une carte.

S'il est vrai que la cartographie précéda l'écriture et qu'elle naquit du besoin de garder la route parcourue en tête et de la communiquer aux autres, la carte a bien été un objet utilitaire avant d'être un objet conceptuel. Ainsi *La Porte de L'Orient* est une carte qui propose des traces à suivre. Mais comment lire cette carte originale qui pose sa propre sémiologie graphique ? Quel Orient indique-t-elle ? Pourquoi la première phrase du texte donne-t-elle comme repères la « porte de la mort » et la « porte de la dormition » ? Afin de répondre à ces questions, il faudrait commencer par cerner le *réel* dont cette carte est la représentation symbolique.

Dans *La Porte de L'Orient*, les signes servent à circonscrire la projection d'un espace intérieur, d'un *lieu*. Cette « projection cartographique » est bien originale car il s'agit de « créer par la force de l'esprit le lieu »¹⁸ et par la puissance imaginative de l'âme, selon la tradition de la mystique soufie. Quelques précisions s'imposent sur la métaphysique sous-jacente à cette vision poétique.

¹⁷ H. Michaux, *Mouvements*, Gallimard, 1951, p. 41.

¹⁸ « Dante, le jardin, notes », *La Secrète*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1988, p. 64.

À la croisée entre création et contemplation, Guez envisage l'imagination comme un monde intermédiaire, l'*alam-almithal* de la topographie spirituelle de l'Islam iranien ou le « pays du non-où » (*Nâ-kojâ-Abâd*) traduit par Henry Corbin comme « le monde imaginal » (*mundus imaginalis*)¹⁹. Ce lieu hors du lieu n'est pas contenu dans un *topos*, il dispose d'une assise ontologique propre. Une fois franchi son seuil,

il se fait une sorte d'*inversion* de temps et de l'espace : ce qui était caché sous les apparences, se révèle soudainement, s'ouvre et enveloppe ce qui était jusqu'alors extérieur. L'invisible se fait visible. Désormais c'est l'esprit qui enveloppe la matière. La réalité spirituelle n'est plus dans le où. C'est en revanche le où qui est en elle²⁰.

C'est donc grâce au monde imaginal, ou monde de l'âme, que peut avoir lieu la transmutation (qui n'est pas sans rappeler l'opération alchimique) réversible de l'intelligible en sensible. L'imagination active « se rend visible à elle-même l'invisible du visible », selon l'expression d'Henry Corbin.

Dans cette perspective, une continuité s'instaure entre le physique et le métaphysique : « le minéral, la plante, l'animal, tous ont cette triple existence : matérielle, imaginale, intelligible »²¹. De même que les couleurs et les sons connaissent des degrés d'intensité variables dans le monde sensible, les essences varient en intensité sur l'échelle des degrés de l'être. Autrement dit, l'âme peut être plus ou moins *âme*, l'homme peut être plus ou moins *homme*, l'ange plus ou moins *ange*, en fonction du niveau de l'être atteint. C'est à cause de cette mobilité, de cette « inquiétude de l'être – comme l'appelle de manière très suggestive Henry Corbin – qui entraîne tous les existants dans un mouvement d'ascension ou de descente »²², que l'Intellect Agent peut se « matérialiser » dans la vision de l'Archange Gabriel, ou inversement, que l'homme peut se « spiritualiser », avoir la vision de son « corps de résurrection ».

¹⁹ La création littéraire s'accompagne chez Guez d'une constante réflexion sur le statut ontologique de la parole et de l'image poétiques. C'est dans les travaux d'Henry Corbin qu'il trouvait une réponse, comme en témoigne encore une de ses lettres : « Je tiens beaucoup aux réflexions du *Pays du non-où*, relis Corbin avant d'argumenter, mais c'est la question fondamentale du lieu de l'existence de l'image, en tant que substance irréductible, notre création à nous » (Lettre à Bernar Mialet de « Mai Ascension 51982 », *Sorgue*, n° 2, 2000, p. 66).

²⁰ . Shayegan, *Henry Corbin. La topographie spirituelle de l'Islam iranien*, Paris, La Différence, « Philosophia perennis », 1990, p. 56.

²¹ H. Corbin, *La Philosophie iranienne islamique aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Buchet-Chastel, 1981, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 70.

En effet, l'imaginal n'est pas seulement le monde des « Idées-Images » mais aussi celui de la Résurrection. Cette métaphysique des métamorphoses, des transsubstantiations, fonde également la dimension eschatologique de l'imaginal, dimension fortement personnelle dans l'Islam shî'ite. Selon cette doctrine, sa vie durant, l'homme cisèle par ses actes son « corps de résurrection » qui sera dans l'imaginal son propre Paradis ou Enfer²³.

En Occident, l'imagination, cette puissante faculté de l'âme, qu'il convient de distinguer de la fantaisie, de ce qui produit de l'irréel, de l'imaginaire et non pas de l'imaginal, a été privée de sa fonction noétique, au long des siècles, par la philosophie d'avant-scène²⁴. Ce sont les poètes romantiques allemands et anglais qui remettent l'imagination dans ses droits, *via* l'œuvre de Paracelse et de Jacob Boehme. Blake, par exemple, développe une conception de l'imagination qui recoupe singulièrement la doctrine du monde imaginal, surtout dans sa dimension eschatologique. Il entend l'imagination comme « le sein Divin dans lequel nous entrerons après la mort » et comme « un monde infini et éternel ». De même pour Novalis, le vrai poète, qu'il qualifie bien avant Rimbaud de Voyant, « est au sens plein sujet et objet, âme et monde ». Or, outre la tradition mystique soufie, ce sont justement les œuvres de Novalis, Blake, en premier lieu, mais aussi celles de Yeats et Powys, qui ont représenté pour Guez autant de repères majeurs dans l'exploration du monde intérieur.

Ce territoire de l'âme qui accueillera le poète dans l'au-delà est précisément ce que la carte eschatologique de *La Porte de L'Orient* cherche à visualiser à travers des repères, thèmes et motifs qui sillonnent l'œuvre entière. Là-dessus, il convient de souligner que, chez Guez, la cohérence thématique de l'ensemble de l'œuvre est telle que parfois le moindre texte renvoie à tous les autres et les renferme ou les reflète, comme une goutte d'eau la mer entière. C'est bien le cas de la page de prose qui a donné naissance à la carte de *La Porte de L'Orient*. Le texte invite à des lectures

²³ Voir surtout H. Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shî'ite*, Paris, Buchet/Chastel, « La Barque du Soleil », 1960.

²⁴ En Occident, la victoire de l'averroïsme sur l'avicennisme (XIIe-XIIIe siècles), et, plus tard, des Lumières de la Raison sur les pouvoirs obscurs de l'âme, a consommé progressivement la rupture entre métaphysique et mystique, avec pour conséquence la privation de l'Imagination de sa fonction noétique. Kant est peut-être le dernier des philosophes occidentaux pour qui l'Imagination (sous sa forme d'« imagination transcendante » ou « productrice ») détient encore un rôle créateur dans le processus de la connaissance, en tant que « condition *a priori* de l'unité du concept et de l'intuition ». Pour une analyse plus poussée de ce moment de rupture, voir le chapitre intitulé « Kant aux frontières de l'Orient », C. Jambet, *La logique des Orientaux. Henry Corbin et la science des formes*, Seuil, 1983, pp. 52-71.

croisées avec d'autres textes de l'auteur mais aussi avec d'autres auteurs. Il s'agira donc d'indiquer ici, à partir de quelques notions-clés chez Guez, un chemin parmi d'autres à travers la « carte ».

La « transcarnation »

Le terme apparaît dans l'œuvre au début des années 1970, période fertile en recherches et tâtonnements. C'est au cours de ses riches entretiens avec Yves Bonnefoy, qui représenta longtemps pour Guez un interlocuteur privilégié, une sorte de maître ès poésie, que le terme de « transcarnation » fut créé. Le poète s'en souvient :

Un soir, rue Lepic, j'évoquai la figure de la Vierge. Yves Bonnefoy se posa la question de l'étymologie du mot. [...] Une autre fois j'employai le mot d'exarnation, sans me rappeler qu'Yves Bonnefoy l'utilisait. Il me proposa le mot de transcarnation qui convenait mieux à ma thématique. Le mot n'existait pas. Il avait vérifié dans un dictionnaire de théologie²⁵.

Si Yves Bonnefoy déconseille à Christian Guez d'utiliser le terme « excarnation », c'est que dans sa poétique, il est entaché d'une connotation négative. En effet, Bonnefoy dénonce la « parole excarnée » comme l'un des écueils de la poésie contemporaine. Œuvre des prestiges de l'abstraction, la « parole excarnée » est le signe du repli de la poésie sur elle-même, « la poésie de la poésie ».

Chez Guez, la « transcarnation » ne désigne pas une négation de la chair, de la matière, par un repli dans l'abstrait et le conceptuel mais bien une métamorphose de la chair et de « tout ce qui est » dans cette transfiguration du monde qu'est la résurrection. Le poète le dit lui-même dans *Le Tombeau immergé*, texte écrit après son voyage, sur les pas de Bonnefoy, aux « tombeaux de Ravenne » :

À Ravenne, peut-être, aurais-je pu signer un poème : Oracle de la Mort et en décider aujourd'hui les Sept Théophanies. Il me fallait alors postuler la résurrection de la matière et des lieux, imaginer la transcarnation de ce qui est et l'hiéroucalie qu'il nous appartient d'œuvrer dès maintenant²⁶.

Œuvrer la « résurrection de la matière et des lieux » dès cette vie devient la haute exigence d'une parole poétique dont la *poiesis*, l'acte de création, est entendu à la

²⁵ « Yves Bonnefoy ou la volonté du lieu », *L'A venturée*, Marseille, Librairie du Sud, 1994, p. 55.

²⁶ « Le Tombeau immergé », *La Mort a ses images*, Losne, Thierry Bouchard, 1985, p. 18.

fois dans sa dimension *théophanique* (il fait apparaître une essence à un autre niveau de l'être) et *théopathique* (le poète devient, tout comme le mystique, un « intermédiaire par lequel s'exprime et se manifeste la puissance créatrice divine »²⁷), selon le mode opérant de l'« imagination active » (on aura remarqué qu'il faut « imaginer la transarnation... »).

Un tel travail commence par l'attention à la matière, à la beauté saisissante d'un paysage à certains moments, « vers la fin de la nuit, alors que la lune change de rive et qu'il n'y a plus de vent »²⁸ ou bien dans l'embrasement d'un couchant de soleil, « cette splendeur que la lumière laisse connaître comme un des vrais moments des choses et des lieux »²⁹.

Il ne s'agit donc pas de se détourner du monde mais de le saisir dans sa dimension de profondeur, de révéler l'unité foncière du sensible et de l'intelligible dans l'imaginal, qui est en fait, « ce monde-ci perçu en sa puissance supérieure »³⁰. Cette conception du monde instaure une hiérarchie entre le visible et l'invisible en même temps qu'elle rend compte de ce que le poète appelle à la suite de Mircea Eliade, une « hétérogénéité de l'espace » :

Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène, il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. "N'approche pas d'ici, dit le Seigneur à Moïse, ôte les chaussures de tes pieds ; car le lieu où tu te tiens est une terre sainte" (Exode, III, 5). (...) Pour l'homme religieux cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement*, et tout le reste, l'étendue uniforme qui l'entoure. (...) Lorsque le sacré se manifeste par une hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante³¹.

Il apparaît dès lors que l'expérience du sacré induit une perception différente de l'espace et, corrélativement, du temps et montre l'écart irréductible mais aussi une possible coïncidence entre *ici* et *là-bas* (adverbes que le poète orthographie souvent en

²⁷ H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, op. cit., pp. 168-170.

²⁸ « Neuf Méditerranées », *Verticales* 12, n°31-32, 1977, p. 81.

²⁹ « Le Tombeau immergé », op. cit., p. 13.

³⁰ C. Jambet, « Poésie et religion de la lumière », *Le Caché et l'Apparent*, Paris, L'Herne, « Mythes et religions », 2003, p. 22.

³¹ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « NRF Idées », 1965, pp. 21-22.

italiques afin d'accentuer leur teneur conceptuelle). C'est cette perception autre qui peut conférer du sens à une vie comme l'explique Guez avec une métaphore liée à l'écriture :

L'envers et l'endroit de notre figuration au monde, le sujet et l'objet de notre incarnation et de notre excarnation, se confondront d'une transcarnation nouvelle qui est le temple, le sens qui vient avec le verbe à la fin de la phrase latine donner le sang et l'âme de la totalité de ce qui était mort et qui attendrait la vie, car nous sommes morts tant que nous n'avons pas mangé le verbe, notre vrai sang. *Nous sommes* est un livre³².

La métaphore du livre assimilée à l'existence humaine s'inscrit dans une vaste tradition religieuse qui traverse les âges et les cultures. Elle s'est concrétisée dans l'iconographie chrétienne par le motif du *Livre de vie* ou *Livre de conscience*, largement répandu dans la statuaire ou les manuscrits médiévaux. Souvent, le livre de vie est personnel et portatif. Lors du Jugement dernier, un ange ouvre devant le Christ le registre des vies humaines, comme sur le tympan de Conques, ou bien chaque individu se présente devant son Créateur le livre de sa vie ouvert³³.

C'est précisément ce livre de vie que le poète se propose de métamorphoser en carte, d'en spatialiser le contenu à partir de deux repères bien définis : la « porte de la mort » et celle de la « dormition ». C'est ce que, par ailleurs, réalise symboliquement l'« objet : livre » *La Porte de L'Orient* :

Je dresse la carte de ma transcarnation, et peu à peu le livre de mon vécu propre devient cette étendue encore irréaliste dont une des deux portes est la mort, et l'autre la dormition qui est l'objet du grand œuvre des différentes alchimies traditionnelles.

Les deux portes de la « mort » et de la « dormition » évoquent le début d'*Aurélia* de Nerval où glisser sous les « portes d'ivoire ou de corne » du Rêve fait entrer dans le

³² « La Mort comme lieu », *L'A venturée*, op. cit., p. 20.

³³ L'expression « livre de vie » apparaît dans plusieurs passages bibliques où elle recouvre généralement deux sens. Le premier est celui de livre qui contient les noms des élus, noms qui seront mentionnés au Jugement dernier (*Dn.* XII, 1, *Apoc.* XIII, 8, XX, 12-15), d'où l'usage des diptyques liturgiques (tablettes placées sur l'autel, portant les noms de tous ceux, vivants ou morts, dont on fait mémoire pendant la messe) dans l'Église catholique du Moyen Âge ou aujourd'hui encore dans l'Église orientale de rite byzantin (*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Letouzey et Ané, Paris, 1905-1907, t. IV, 1^{ère} partie, art. « Diptyque », col. 1055-1061). Le deuxième sens, associé au premier, est celui de livre individuel qui garde la mémoire des bonnes et des mauvaises actions accomplies durant la vie et selon lesquelles l'âme sera jugée (*Dn.* VII, 10, *Apoc.* XX, 12). Dans la Bible, ces deux sens sont conjoints comme le montre aussi l'iconographie médiévale (voir les « livres de vie » des tympan romans de Conques du XI^e siècle ou d'Autun du XII^e siècle dans Jean-Claude Bonne, *L'Art roman de face et de profil (Le Tympan de Conques)*, Le Sycomore, 1984, p. 55). Fondée sur l'équivalence mystique entre le *nom*, le *corps* et l'*écriture*, l'œuvre de Guez conserve ces deux sens du « livre de vie » (voir aussi « Nous sommes des livres vivants », *La Monnaie des morts*, Fata Morgana, 1979, p. 58).

temps de « la seconde vie » et dans l'espace des visions où se révèle « l'âme humaine »³⁴. Ce lien implicite avec *Aurélia* rappelle que le rêve éveillé est un autre nom pour l'activité imaginative dans le monde où les corps se spiritualisent et les esprits se corporalisent. Sous ce nouveau régime, le *réel* est l'avènement de l'âme à son Orient métaphysique ou « événement de l'âme » que le poète interprète aussi en termes d'espace :

Ma créance ne m'autorise pas encore à décider moi-même de ce qui sera
l'*orient éternel de mes pérégrinations*. J'en appelle à la vérité quant à la réalisation d'*un*
*site avec ce que je fus*³⁵.

L'achèvement de cette expérience d'individuation spirituelle, appelée aussi par Henry Corbin « voyage en Orient », est la rencontre avec son Double céleste ou son Ange. C'est pour cela que « les cartes de la géographie de la mort relèvent de l'angéologie pratique ».

En termes de psychologie des profondeurs – Guez manifestait également un intérêt avéré pour les ouvrages de C.G. Jung – ce voyage intérieur, cette rencontre avec l'Ange équivaut à la découverte d'un ordre supérieur à celui de l'ego, destiné à lui survivre, le Soi, *imago dei* dans l'âme, souvent représentée dans la civilisation occidentale par la figure du Christ³⁶. Le symbolisme alchimique, qui a longtemps préoccupé C.G. Jung aussi bien qu'H. Corbin, exprime ce processus par une richesse d'images dont la plus forte, peut-être, est celle de la Vierge-Mère.

³⁴ « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégage de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres ; – le monde des Esprits s'ouvre pour nous. / Swedenborg appelait ces visions *Memorabilia* ; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil ; *L'Âne d'or* d'Apulée, *La Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. » (Nerval, *Aurélia*, éd. de Jean-Nicolas Illouz, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 123). Jean-Nicolas Illouz signale dans une note un autre lien implicite avec *Aurélia*, à part ces « modèles avoués » : « le modèle de Goethe, avec notamment l'épisode de la descente au « Royaume des Mères », dans le second *Faust*. Cette notion de « Royaume ou monde des Mères », d'inspiration néoplatonicienne, est bien connue aussi dans l'angéologie sohravardienne qui désigne « trois grands ordres de Lumières » dont le premier est justement « l'ordre longitudinal des archanges formant le monde des Mères » (C. Fleury, *Métaphysique de l'imagination*, Paris, Éditions d'Écarts, 2000, p. 694).

³⁵ Nous soulignons.

³⁶ « Le Christ est, considéré du point de vue des religions comparées et psychologiquement, un type du *soi*. Psychologiquement le soi est une *imago dei* dont il ne peut être distingué empiriquement. Il en résulte donc une identité d'essence entre les deux représentations » (C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [1953], préface et traduction d'Y. Le Lay, Georg, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 64.

Pour Guez, la naissance du Verbe dans l'âme est intimement liée à l'expérience de l'écriture. La figure de la Vierge Marie se confond chez lui, dans la tradition romantique de Novalis ou de Nerval, avec celle d'Isis, de Diane/Hécate, déesse de la lune et grande inspiratrice de la parole poétique : « Isis-la-Noire... La nuit, la nuit qui inspire l'ordre, qui inspire le Verbe de Dieu, qui le fait venir, qui l'accouche, en quelque sorte »³⁷. Tout comme la lune a une face cachée, cette divinité tourne son visage du côté du royaume invisible de la mort (Hadès, « sans vue »). Sous les traits de la Vierge Noire, hiératique et terrible, elle conduit les âmes dans l'au-delà. Dès lors, elle détient un double pouvoir : de Vie (en tant que divinité de la parturition) et de Mort (en tant que divinité psychopompe). Chez Guez, la figure de la Vierge Marie se rapproche beaucoup de l'antique Grande Mère, l'orientale Cybèle. Par cette union de contrastes, elle intègre son « ombre », trait caractéristique, selon Jung, des divinités orientales³⁸. C'est manifestement ce visage ténébreux de la Vierge qui intéresse le plus le poète.

Suivant la tradition romantique, Guez lie indissolublement la Mort et la Poésie. Image de la Mort, la Vierge Noire préside à la création, inspire le poète, voire « co-signe » avec lui (« la mort même qui écrit avec le poète et signe avec lui ») ou contresigne (« La Mort a contresigné le Livre [...] »³⁹). Dès lors, le poète peut de nouveau revêtir un de ses anciens rôles, celui de « passeur d'âmes » (« le poète est le passeur traditionnel de l'homme d'un endroit à un autre »⁴⁰), de psychopompe :

La barque funèbre
Aura mon épouse pour nocher
Dussé-je engager La Parole⁴¹.

La force de cette parole poétique se mesure à la difficulté de sa tâche. Guez aurait pu souscrire à la haute exigence que Blanchot relève chez Rilke : « nous devons

³⁷ « L'A venturée », *L'A venturée*, *op. cit.*, p. 43.

³⁸ « Dans l'antiquité occidentale, et surtout dans les civilisations orientales, les contraires demeurent souvent unis dans la même figure, sans que la conscience soit troublée par ce paradoxe. (...) C'est ainsi que Kali est représentative de l'Orient et la Madone de l'Occident. Cette dernière a totalement perdu son ombre [Ce jugement ne concerne évidemment pas les anciennes vierges noires qui attestent la présence parmi nous de l'antique Grande Mère. N.d.T] » (C.G. Jung, *Les Racines de la conscience. Études sur l'archétype*, trad. Pierre Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, « Le Livre de Poche. Références », 2005, p. 141).

³⁹ « L'Ineffaçable, l'Inaperçu ou Le Silence de Dieu », *L'A venturée*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰ Entretien avec Pierre Oster, « Poésie ininterrompue », France Culture, décembre 1977. Nous remercions Bernar Mialet, ami et exécuteur testamentaire du poète, d'avoir mis à notre disposition la transcription inédite de cet entretien.

⁴¹ Tercet LXXX, *Neumes*, Marseille, Ryôan-ji, 1983.

être les figurateurs et les poètes de notre mort »⁴². Ainsi, écrivait-il en 1982 dans *La Nuit ordonne* :

Je voudrais dégager la présence qui *parle* le sentiment de la mort, cette langue peu fréquentée qui interroge sans réduire le compost de ses questions. Ce sentiment de la mort, je voudrais en tracer la cartographie, visible et invisible, pour la part que j'en connaissais⁴³.

Chez Guez, cette connaissance n'est pas d'abord d'ordre spéculatif mais expérimental. Dans ce texte en prose, *La Nuit ordonne*, le poète fait le récit de ses principales visions, événements psycho-spirituels qui constituent autant de repères dans un territoire à déterminer, à « cartographier ». Dans la gnose ismaélienne, il s'appellerait « Terre des visions » ou « Terre de résurrection » et désignerait le *lieu* où l'âme s'éveille à son Orient.

La Dormition

Cette recherche de l'Orient métaphysique s'est manifestée aussi chez Guez par l'intérêt pour le christianisme oriental, notamment pour la théologie orthodoxe. Théologie de l'image tout autant que théologie en images, la Tradition (entendue comme contenu dogmatique) de l'Église orthodoxe est parfaitement traduite dans l'art de l'icône.

Le poète se sent intuitivement attiré par ce type de représentation dont la signification ne lui échappe pas. Ainsi, l'entretien avec Claude Mettra repris dans le recueil posthume *L'A venturée* s'achève sur ce point d'orgue :

Pourtant nous sommes appelés par la Messe non seulement à la Croix qui est une étape initiatique, nous sommes appelés à un banquet céleste et à une noce mystique. Et du reste, dans les peintures orthodoxes, on peint les saints à l'image, à la ressemblance du Christ. De la même façon que les enfants ressemblent à leurs parents, nous ressemblons tous en chair et en os, et vous-même, au Christ. Nous aurons son visage comme lieu de notre ressemblance. Nous lui ressemblerons en chair et en os, et par la Communion nous communions aussi sa chair et ses os, nous communions à la lettre et dans tous les sens, comme dirait Rimbaud, jusqu'à notre ressemblance parfaite avec lui. Nous sommes appelés à un banquet nuptial⁴⁴.

⁴² M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 161.

⁴³ *La Nuit ordonne*, Les Cahiers des Brisants, 1982, p. [11].

⁴⁴ « L'A venturée », *L'A venturée*, *op. cit.*, p. 46.

Accomplir la ressemblance avec le Christ est le but de toute anthropologie chrétienne. Dans cette entreprise, la Vierge Marie représente un soutien aussi bien qu'un guide. Un type iconographique s'appelle justement *Hodigitria*, en grec « qui montre la voie ». Elle tient dans ses bras l'enfant bénissant qu'elle désigne de sa main droite. Elle qui a accueilli et enfanté Dieu est chantée dans certains textes liturgiques comme la « Porte de l'Orient »⁴⁵. Cette métaphore repose sur une autre, plus connue, celle du Christ, « Soleil de justice » ou « Orient d'en haut ». Comme nous l'avons montré, l'image de la Vierge-Mère, richement déclinée dans l'iconographie orthodoxe, représente symboliquement la venue de Dieu dans l'âme.

Mais cet événement est le pendant d'un autre dont la signification est donnée par l'une des plus importantes fêtes consacrées à la Vierge : la Dormition, nom oriental de l'Assomption⁴⁶. Il arrive même que ces événements soient représentés sur les deux faces d'une même icône. Olivier Clément explique en ces termes le sens profond de la Dormition dans une réflexion sur l'icône de la fête :

La Mère est morte, sa dépouille barre horizontalement la composition, noire chrysalide. Mais l'espace de la mort s'ouvre, le Christ apparaît victorieux, verticale de lumière qui fait de l'icône une croix de gloire. Il prend dans ses bras l'âme non désincarnée de sa Mère, représentée comme un enfant qui achève de naître dans le

⁴⁵ Voici le fragment d'un poème chanté dans l'Église orthodoxe pour la fête de la Nativité de la Vierge : « C'est le jour du Seigneur, peuples, tressaillez d'allégresse, voici que la chambre nuptiale de la lumière, le livre du Verbe de Vie est sorti d'entrailles humaines, la porte de l'Orient qui vient de surgir attend l'entrée du grand prêtre, elle est seule à introduire dans l'univers le Christ et Lui seul pour le salut de nos âmes » (*Stichères du Lucernaire*, ton 6).

⁴⁶ La différence terminologique reflète une nuance dans la manière d'entendre le dernier événement de la vie terrestre de Marie, nuance entérinée par le dogme de l'Immaculée Conception proclamé en 1950 par le Pape Pie XII. Ainsi l'Occident chrétien interprète la parole de la Vierge à Bernadette : « Je suis l'Immaculée Conception » comme la confirmation du fait que Marie avait été conçue de manière immaculée et, par conséquent, affranchie du « péché originel ». Elle ne doit pas donc mourir avant d'atteindre le Royaume. Sans se prononcer sur la mort de Marie, le dogme de l'Immaculée Conception la rend douteuse. Pour l'Église orientale, Marie possédait entièrement une nature humaine, nature qu'elle a transmise à son Fils. Elle dut donc passer d'abord par la mort avant d'être transportée « âme et corps » par son Fils dans la gloire céleste. C'est cet intérêt porté à la mort et à sa signification qui explique pourquoi Guez s'est préoccupé de ces différences doctrinales et pourquoi il a préféré le terme de Dormition à celui d'Assomption. Quant à la parole rapportée par Bernadette, Guez la considère comme « encore irrévélée » et en propose une interprétation originale, mais qui se rapproche, au niveau symbolique, de la sophologie orthodoxe : « ... La dogmatique de la Vierge est encore inachevée. On peut dire en quelque sorte que la Vierge de l'Immaculée Conception – cette parole de la Vierge (une des rares paroles de la Vierge) : "Je suis l'Immaculée Conception", à Bernadette – est encore irrévélée. Dans quelle mesure elle ne signifie pas par là à notre monde qu'elle est la Matière, qu'elle est les Sept Jours de la Création, ces sept Jours de la Création qui sont une Immaculée Conception ? Les sept Jours de la Création originelle sont cette Immaculée Conception qu'elle incarne. Elle incarne cette nature immaculée, cet Eden premier. Et dans quelle mesure elle n'incarne pas alors l'Eden final, la Cité, la Jérusalem céleste [...] ? » (« L'Aventurée », *L'A venturée*, op. cit., p. 42).

Royaume. Et il serre contre le sien le visage de cette femme-enfant : germe et anticipation de la création transfigurée. (...) Dans le corps de la Vierge, (...) dans ce corps emporté vers la Lumière originelle et finale, toute la création est assumée par l'Incréé, toute la chair de la terre devient eucharistie⁴⁷.

L'interprétation de la Dormition comme une préfiguration du salut cosmique, courante dans la théologie orthodoxe, est très marquée chez les penseurs russes où la sophiologie, la vénération de la sagesse de Dieu (la *Sophia*), a pris un caractère marial⁴⁸. Guez qui fait plusieurs fois référence aux travaux de Serge Boulgakov, illustre représentant de la théologie russe du XXe siècle, avait de quoi être attiré par cette interprétation car elle se rapproche de la conception alchimique de la matière qui a besoin d'être délivrée par l'esprit, à une nuance près. Là où l'alchimie dit : « Ce n'est pas l'homme qui doit être racheté, mais la matière »⁴⁹, la théologie orthodoxe dirait : « Ce n'est pas l'homme seul qui a besoin d'être racheté, mais toute la matière, toute la création ».

Il s'agit vraisemblablement, chez Guez, d'une intuition jaillie à la croisée de plusieurs lectures. Pour Dante aussi, la Vierge Marie est la « fille de son Fils »⁵⁰. De même, certains textes liturgiques la nomment notre « Terre Promise ». Elle devient ainsi l'équivalent de ce que les textes mystiques iraniens appellent « terre des visions » ou « terre de résurrection », la montagne de Qu'âf, « lieu » bien connu du monde imaginal. Guez mentionne explicitement ce rapprochement dans une prose du recueil *La Secrète* : « Dieu n'a qu'une parole, son épouse, sa création, qu'on la nomme la Jérusalem messianique, la Vierge, Assomption de l'Histoire, Incarnation de la Création et de

⁴⁷ O. Clément, *Le Christ est ressuscité. Propos sur les fêtes chrétiennes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, pp. 67 sqq.

⁴⁸ Pour une analyse détaillée de cette particularité de l'église russe au sein de l'orthodoxie, voir S. Boulgakov, *La Sagesse de Dieu. Résumé de sophiologie*, traduit du russe par Constantin Andronikof, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983. Pour résumer rapidement, il faudrait dire que la Mère de Dieu est rapprochée de la Sophia sur deux critères : en tant que Pneumatophore (« celle en qui l'Esprit Saint est venu hypostatiquement habiter »), et en tant que « Sophie de créature », car la « fin de la création est atteinte en elle » (S. Boulgakov, *Ibid.*, pp. 80 sqq.). Cette conception se reflète aussi bien dans l'art (nous avons donné une interprétation de l'icône de la Dormition) que dans le culte liturgique orthodoxe (un chant de louange en honneur de la Mère de Dieu dit : « Ô pleine de grâce, en toi se réjouit toute la création, gloire à toi ! »). Des accents de sophiologie mariale influent parfois sur l'écriture de Guez : « Et L'Esprit épousa La Matière / Une seule personne par scel / Par le sacre du mariage / L'Esprit et Marie sont un » (« Parce qu'une icône s'écrit... », *L'A venturée*, op. cit., p. 74).

⁴⁹ C.G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970, p. 402.

⁵⁰ « O Vierge Mère, et fille de ton fils, / humble et haussée plus haute que créature, / terme arrêté d'un éternel conseil, / toi seule fis en l'humaine nature / telle noblesse entrer que son fauteur / ne dédaigna de s'en faire faiture » (Dante, *Le Paradis*, chant XXXIII, dans *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1663).

l'Immaculée Conception dans ses sept jours principales, ou la Montagne de Qu'âf »⁵¹. Les repères de la « carte de transcarnation » rappellent donc ceux d'un espace imaginal dont quelques-uns sont justement la montagne de Qu'âf, l'Île Verte, la Mer blanche ou imaginale (où l'âme prend connaissance de soi)⁵².

Dès lors, tracer la carte de sa « transcarnation » revient à écrire son eschatologie personnelle, ce qui est bien l'un des impératifs à traduire en pratique par l'Ordre Poétique car jusque là « les hommes de la lettre n'avaient pas encore écrit leur eschatologie propre ». Nous l'avons déjà signalé, la philosophie iranienne met l'accent sur l'intériorisation de l'eschatologie, sur la nécessité d'une « eschatologie propre ». Liée indissociablement à la réalisation spirituelle personnelle, elle est une « mise-au-présent de l'âme », « la prise de conscience de l'*eschatolon* nécessite la perception imaginale du *maintenant* (...); l'*eschatolon* est le maintenant-s'accomplissant-présentement »⁵³. On aura remarqué que la phrase de début de *La Porte d'Orient* est au présent et à la première personne, engageant radicalement l'individualité : « *Je dresse* la carte de ma transcarnation ».

De même, la minuscule du nom « dormition » indique bien qu'il s'agit d'un événement personnel, de la dormition par laquelle chacun passera, comme la Vierge l'a fait. D'ailleurs, le mot « cimetière » garde dans sa mémoire étymologique le sens de sommeil provisoire (du grec *koimêtêrion* « lieu où l'on dort »). Du reste, le poète l'assure sur un ton prophétique donné par l'emploi du futur antérieur : « Chaque dormition aura été préparée avec soins ».

Ici et là-bas

Les repères du monde terrestre, céleste et imaginal se mêlent sur cette carte. Le schéma manuscrit que Guez envoya à Anik Vinay le montre à l'évidence. Il fut gravé au dos des plaques qui ensèrent les feuillets et font ainsi office de plats pour cet « objet : livre ». Les matériaux qui entrent dans leur composition sont, eux aussi, symboliques : plomb, matière saturnienne, céleste, et céramique, matière terrestre. Selon Paracelse, le

⁵¹ « L'Ange et l'hôte », *La Secrète*, *op. cit.*, p. 53.

⁵² Voir les termes qui décrivent l'espace imaginal dans le glossaire établi par Cynthia Fleury à la fin de son ouvrage *Métaphysique de l'imagination*, *op. cit.*

⁵³ Voir « La révélation imaginale comme étude du présent » (*Ibid.*, p. 227).

plomb serait « l'eau de tous les métaux ». Métal alchimique, le plomb symbolise « la matière, en tant qu'elle est imprégnée de force spirituelle », « la base la plus modeste d'où puisse partir une évolution ascendante »⁵⁴.

Commençons cette ascension suivant les toponymes de la carte : le Ventoux (précédé du symbole alchimique du soleil), « Liberrond » (il s'agit du Lubéron que le poète aimait transformer en Liberrond ou encore Luberron⁵⁵), « Îles de la mort », « Tour des Dormitions » (précédé de l'une de ses signatures iconiques : une croix qui porte un cœur à chaque extrémité), « La Maison de la Lune », Lourmarin (précédé d'une pyramide de trois points renversée, en référence au signe de reconnaissance maçonnique que le poète emploie souvent à l'envers en signe de refus de toute « obédience réelle »⁵⁶), « La Tombe gardée » (précédé d'un carré avec un point au centre), « Bastides de la dernière heure » (précédé du sceau du Salomon), « Site des étoiles perdues », « Pont du Regard », « Mer de la perspective », « Herse de l'Ange » et enfin « Entrée des catacombes majeures ».

Les toponymes réels délimitent un espace familier au poète, investi d'une forte dimension affective. C'est ce qu'il appelle une « cartographie sacrée » personnelle :

Il y a une cartographie sacrée, explique le poète au cours d'un entretien radiophonique. C'est-à-dire que, par exemple, on pourrait reconstruire la carte du ciel sur la carte de la terre : ce qui est en haut est comme ce qui est en bas. Il y a un ciel projeté sur des temples qui dessinent des constellations sur la terre. Il y a cette géographie sacrée des Grecs, il y a la géographie sacrée des Egyptiens, et *tout être a sa géographie sacrée personnelle*, ses pèlerinages intérieurs, ses pèlerinages amoureux, ses pèlerinages intimes, où il retrouve la trace de ses pas. Et tout être bâtit sa géographie sacrée même dans la ville, à travers certains cafés qu'il retrouve. Et c'est cette géographie sacrée qu'il faudrait réanimer, en quelque sorte⁵⁷.

Réanimer la géographie sacrée du poète, c'est d'abord tenir compte de son importante charge existentielle. Pour Guez, au cœur de ce territoire personnel se trouve sa ville natale, Marseille, avec son arrière-pays, la Provence.

⁵⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, « Bouquins » 1982, p. 765.

⁵⁵ Ces variations de l'orthographe d'un toponyme se rattachent à ce que l'auteur appelle les « toponymies légendaires » (*La Nuit ordonne*, *op. cit.*, p. [14]) où le nom constitue à lui seul la légende de l'endroit qu'il désigne.

⁵⁶ Quoiqu'intéressé par l'enseignement ésotérique de la franc-maçonnerie, le poète n'a jamais fait partie de cette association initiatique. Il se dit pourtant « franc-maçon sans tablier » ou encore « d'obédience inconnue » (*La Secrète*, *op. cit.*, p. 32).

⁵⁷ « L'A venturée », *L'A venturée*, *op. cit.*, p. 39.

Un important repère de cette carte intérieure est le village de Lourmarin, au pied du Lubéron. Enfant, le poète y avait passé ses vacances. C'est là aussi qu'il avait rencontré des artistes et des écrivains dont Albert Camus à qui il vouait une admiration certaine. Lieu exceptionnel que ce village avec son architecture provençale typique : le beffroi, les fontaines, le château Renaissance et l'église romane. Entourées d'oliviers et d'amandiers, les maisons traditionnelles appelées « bastides » atteignent parfois la taille d'un petit château. À Lourmarin, un quartier porte le nom de « Proches Bastides ». C'est ce qui a peut-être inspiré le toponyme imaginal « Bastides de la dernière heure ». D'ailleurs, le poète repose aujourd'hui dans le cimetière de Lourmarin, selon ses dispositions testamentaires : « J'ai vu la demeure de mon éternité [dit un passage de *La Porte de L'Orient*] et j'en serai l'architecte par la grâce qui fait que Dieu en acceptera d'être ouvrier ». Il s'agit encore de créer, d'imaginer, entre le visible et l'invisible, son propre au-delà.

Au nord de Lourmarin, se trouve le Mont Ventoux que Guez évoque aussi dans une prose de *La Secrète* :

Le versant nord du Ventoux, tu l'as parcouru avec moi. Et n'y retourne pas qui veut car il s'agit d'une citadelle invisible qui a son sanctuaire, celui des vents dont le rapt depuis Homère n'appartient qu'aux poètes⁵⁸.

Le privilège du poète serait de pouvoir découvrir et explorer des lieux autrement invisibles, tel ce « sanctuaire des vents » qui semble confirmer « l'hétérogénéité » de l'espace au cœur d'une terre provençale balayée par le mistral. En effet, la face nord du Mont Ventoux, la plus sauvage et raide, se dresse face aux courants d'air qui descendent vers la mer. Le mont s'oppose perpendiculairement au vent favorisant une accélération de celui-ci comme sur l'extrados d'une aile d'avion si bien que le sommet recouvert de neige un tiers de l'année est en permanence exposé aux vents qui dépassent parfois trois cents kilomètres à l'heure (le poète n'ignore pas un record de la vitesse du vent enregistrée en France, le 19 novembre 1967, sur la face nord du Mont Ventoux : 320 km/h). D'ailleurs, les autochtones entendent le nom du Mont Ventoux (en occitan provençal, Mont Vantor, « qui se voit de loin ») aussi bien comme « venteux ». En outre, il se trouve que la première relation d'ascension du Ventoux, datant de 1336,

⁵⁸ « La Décision suprême », *La Secrète, op. cit.*, pp. 15-16.

appartient à un poète : Pétrarque. Autant d'éléments factuels propres à exalter l'imagination.

Phénomène météorologique très présent en Provence, le vent devient sous la plume de Guez non seulement la métaphore traditionnelle de l'inspiration, garantie d'une parole pneumatophore, mais encore un symbole de la liberté. « Le rideau du temple reste déchiré. Il [le Christ] nous avait voulu comme le vent »⁵⁹, lit-on dans un texte de *L'Annoncée* (1983), référence implicite au célèbre passage de l'Évangile selon saint Jean : « Le vent souffle où il veut, et tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient, ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit » (Jean 3, 8).

Du haut de ses deux mille mètres, le « Géant de Provence » veille sur toute la région. Il se termine à l'est par les Dentelles du Montmirail au pied desquelles se trouve l'Atelier des Grames. Et on dit que, par temps dégagé, le regard porte jusqu'à Notre-Dame-de-la-Garde à Marseille, autre repère majeur de la cartographie personnelle du poète. C'est là que Guez eut sa vision inaugurale et la confirmation de sa vocation poétique :

Le 7 Mai 1969, à Marseille, sur le seuil de la Basilique Haute de Notre Dame de la Garde, la première vision par laquelle mon âme jusqu'alors hors de mon propre monde sensible se manifesta au commandement d'un vrai repentir, ainsi se mira dans le visage souriant et de noirs gravé d'une Mère et de son enfant⁶⁰.

Toujours à Marseille, au bord de la mer, sur la corniche, se trouve un monument aux morts dédié à la mémoire des poilus d'Orient. Une énorme arche en pierre se dresse en direction du Levant. Son nom est *La Porte de l'Orient*.

Il apparaît à l'évidence que c'est un endroit géographiquement repérable mais chargé pour le poète d'une haute signification affective ou symbolique, qui dévoile une dimension autre du monde. C'est *ici* qui s'écarte pour laisser entrevoir (un) *là-bas* à travers les « portes » par lesquelles les mondes communiquent, ces « portes » que le poète a constamment cherchées. Dans un entretien radiophonique, le poète avoue à Pierre Oster qu'il a toujours essayé de « savoir où les mondes communiquent, où sont les portes... Est-ce qu'en Islande il y a une porte des enfers ? Est-ce qu'à Rome il y a une porte du ciel ? »⁶¹.

⁵⁹ « La Tour », *L'Annoncée*, Toulon, Éditions Spectres familiaux, 1983, p. [67].

⁶⁰ « La Nuit des preuves », *Poésie 2001*, février 2001, p. 25.

⁶¹ Voir note 34.

Aussi des noms d'endroits réels se mêlent-ils aux repères d'un monde autre comme pour dire que les « deux royaumes cohabitent »⁶² et qu'il est possible de (re)trouver les passages, les ponts de communication dès lors que l'on sait lire le paysage comme une écriture : « Entre Le Ventoux et La Combe de Lourmarin en *Liberrond* le ciel des îles se dissipe blanc avec le retour de la mer comme il en serait d'une écriture » dit un autre passage de la carte. Tout ceci n'est pas sans rappeler une idée chère à Yves Bonnefoy, développée dans *L'Arrière-pays*, à savoir que l'harmonie du paysage a un sens⁶³. Seulement, pour Guez, ce sens ne se donne pas essentiellement dans l'acte de nommer les choses mais avant tout dans une expérience intérieure circonscrite par ses moments et ses lieux. D'où la nécessité d'en tracer une carte.

Certes, l'écriture de Guez renoue avec la tradition, très riche, du monde comme écriture, comme livre, et avec la croyance que savoir en lire les signes, c'est faire déjà le travail du salut. Aussi le livre qui en résulte n'est-il pas un simulacre spéculaire du monde qui nous détourne de celui-ci. Il se veut, au contraire, l'intermédiaire privilégié qui nous révèle le monde dans sa vraie dimension et prépare à la connaissance de cette réalité essentielle et intime qu'est l'âme :

Il est des œuvres pour médiatiser notre rapport à notre propre âme [dit le poète] l'intercession d'une œuvre du Piranèse ou de la musique de Mozart par exemple remplace aujourd'hui les intercessions traditionnelles qui nous faisaient prier saint Thomas d'Aquin ou saint François d'Assise⁶⁴.

Plus encore, cette conception de l'écriture assume que notre monde ne serait que la « matrice » qui « enfanterait par le livre de cet autre monde qui serait le véritable lieu du livre, des livres, là où vie et livre se vivent d'un même qui est leur grâce »⁶⁵. Ainsi le

⁶² « Les royaumes cohabitent, ils sont coprésents parmi nous, mais ils se séparent avec la mort » (« L'A venturée », *L'A venturée*, *op. cit.*, p. 44).

⁶³ « J'aime la terre, ce que je vois me comble, et il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité de l'eau au fond d'un ravin, la grâce d'une façade d'église, puisqu'elles sont si intenses, en des régions, à des heures, ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien. *Cette harmonie a un sens*, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, *une parole*, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu » (Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays* [1972], Paris, NRF-Gallimard, 1992, p. 10, nous soulignons).

⁶⁴ « Le Tombeau immergé », *La Mort a ses images*, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁵ « Le livre, ni sujet ni objet », *Prière d'insérer ou la quête de l'identité*, Atelier des Grames, 2007, p. 20.

rôle ultime de l'art est de créer l'au-delà en transfigurant le monde, de « lier le ciel et la terre par un acte poétique »⁶⁶.

Dans ce contexte, la carte s'avère être la forme symbolique parfaite pour une telle entreprise. Objet utilitaire, elle enseigne une route ou rafraîchit la mémoire, elle se veut un instrument pour un voyage dans l'imaginal, pour une « navigation immobile que seuls les mots prononcent et situent »⁶⁷. Objet conceptuel, elle représente un espace, une « étendue » autrement secrète, le monde de l'âme. À travers sa signalétique complexe, elle exprime une réalité insondable, elle en constitue une figure devenant ainsi un objet esthétique, un objet d'art.

La force de cet objet complexe jaillit d'un incessant aller-retour entre sa forme et la parole qui l'habite, entre son dehors et son dedans. Les interactions formelles et thématiques mises en place sont d'une richesse exceptionnelle. Chaque élément est porteur de significations à plusieurs niveaux : les matériaux (plomb, céramique, papier), l'écriture manuscrite et typographique, les signes, dessins, symboles, enfin le format du papier, sa texture, son pliage.

Le pli est peut-être un des éléments les plus éloquents de l'architecture de cet « objet : livre ». Point commun entre la forme matérielle de la carte et du livre, le pli représente symboliquement la dynamique visible/invisible, le zigzag de la mémoire affective ou encore la mise au secret d'un message destiné aux seuls initiés. Le pli soustrait au regard un contenu déjà crypté par l'écriture et les dessins-signes de la carte.

Paradoxalement, l'efficacité de cet objet inédit procède justement de la difficulté de le lire – il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un « objet : livre » – de la nécessité de fournir un effort, de participer de manière active, voire affective à son décryptage. Il s'avère être, en définitive, une « porte », une entrée dans un pays de signes, traces, dessins, où nous sommes libres de nous frayer une voie grâce à notre imagination, un objet qui nous aide à retrouver ou plus précisément à nous souvenir du chemin vers l'au-delà qu'est notre âme.

⁶⁶ *Du fou au bateleur, op. cit.*, p. 26.

⁶⁷ « L'Ignorance de l'astreinte », *La Secrète, op. cit.*, p. 23.