



**HAL**  
open science

## La fable en tableaux

Sandrine Bédouret-Larraburu

► **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. La fable en tableaux. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2015. hal-02106104

**HAL Id: hal-02106104**

**<https://univ-pau.hal.science/hal-02106104>**

Submitted on 22 Apr 2019

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

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

## La fable en tableaux

Sandrine Bédouret-Larraburu

« Le fleuve sans commencement ni fin qu'est la fable, c'est le dit en facettes sans nombre manifesté »<sup>1</sup>.

Dans son journal, qu'il soit en prose comme *Fleuve sans fin* ou en vers comme les six tomes de la *Liturgie*, Robert Marteau cherche davantage à dire un rapport au monde, à partir de sa contemplation, qu'à restituer les détails du quotidien. Ces journaux combinent alors des petits tableaux de nature et des réflexions métaphysiques, souvent associés à une réflexion esthétique basée sur la littérature ou sur la peinture. Très souvent, ces réflexions que je qualifie d'« esthétiques », terme que l'on pourrait discuter, tournent autour d'un terme-clé récurrent dans l'œuvre poétique : la fable. L'utilisation de l'article défini au singulier en fait un discours de référence universel. Pourtant il me semble intéressant de s'interroger sur ce que ce terme peut avoir de fondateur, de structurant dans l'œuvre de Robert Marteau.

Le terme vient du latin *fabula*, qui a repris certains sens du grec *mythos*. Le premier sens très large appelle fable « tout récit de faits imaginaires ». Mais un rétrécissement appelle « la Fable » la mythologie classique gréco-latine. Cet emploi du mot s'établit au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, et surtout usité aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>, et s'efface au XIX<sup>e</sup> siècle. « Il suppose que l'art et la littérature antiques sont pris comme des modèles et qu'ils reposent sur un ensemble de récits ou de personnages dont l'importance est telle qu'on ne peut les ignorer ; mais d'autre part, il implique qu'on ne croit pas à leur réalité [...] et que l'importance de ces êtres fictifs ne peut donc être qu'allégorique ou paradigmatique. »<sup>2</sup> Le troisième sens, le plus répandu fait de la fable un genre littéraire, universellement reconnu. « La fable est d'abord un court récit, en prose ou en vers, à double signification. Il raconte une petite histoire, dont les personnages sont souvent des animaux. » Si La Fontaine s'est imposé comme notre fabuliste national, le genre s'est construit de siècle en siècle, d'Ésope, de Phèdre, à Florian, puis Anouilh au XX<sup>e</sup> siècle, et s'est imposé par l'intérêt de ses multiples niveaux de lecture, au moins au nombre de deux. Ces trois définitions me paraissent faire résonance dans l'œuvre du romancier, poète, et finalement, ai-je envie de dire fabuliste Robert Marteau. Nous montrerons donc que l'œuvre de Robert Marteau s'inscrit dans la fable, le terme pouvant être lu à plusieurs niveaux de lecture.

Je montrerai d'abord comment la poétique de Robert Marteau se revendique de la Fable, puis soulignerai les parentés avec le genre de la fable, pour enfin ouvrir sur une conception picturale et mystique du fabuleux.

---

<sup>1</sup> Robert Marteau, *Fleuve sans fin*, Gallimard, 1986, éditions La Table ronde, 1994, p. 49.

<sup>2</sup> Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2004 [1990], p.721.

## 1) Du *mythos* à la fable

L'œuvre poétique est parcourue par un certain souci du nombre, de la mesure. *Fleuve sans fin* se présente comme une prose harmonieuse, cherchant à renouer avec le grand poème mythique originel, loin des techniques qui appauvrissent notre monde et notre prise sur le langage. Ainsi se méfie-t-il des propos rhétoriques, « linguistiques », qui nous couperaient d'une parole « enthousiasmée » :

Depuis longtemps je sais que sémiologie, linguistique, structuralisme, formalisme, sont des armes contre l'esprit, une panoplie, une quincaillerie en vue de détruire le grand poème mythique fondé sur les pas du dieu qui danse.<sup>3</sup>

Si le dieu qui danse nous évoque Apollon et sa lyre, allégorie de l'harmonie du monde dans la mythologie gréco-latine, dans la Fable donc, le poète boit à la source de toutes les mythologies, le dieu de la danse pouvant aussi bien faire référence à Shiva. Certes, la « mémoire est des muses, [qui accompagnent Apollon] l'unique que nous ayons, et le reste n'est que pure perte, avarice, cumul »<sup>4</sup>, mais l'association d'idées est rarement loin dans les poèmes de Marteau, qui assure le passage de la mythologie païenne au Nouveau Testament, des Évangiles au poème : « la passion d'amour est sacro-sainte, pareille à la flèche de Chartres, au poteau barbare, à l'épée. Ainsi va le vaste poème, feu qui s'effondre et repart avec le vent. »<sup>5</sup> Robert Marteau évoque « la fable de Noé », et inscrit l'Ancien Testament dans la Fable.

« Les Écritures » devient le synonyme de La Fable et permettent de dépasser la dichotomie réalité / fiction :

Science et fiction procèdent de la même incitation au gouffre liée en chacun à la vie même. Aussi les Écritures, en relatant la vie des dieux, se proposent-elles comme unique sauvegarde. Fictives en apparence, elles n'apparaissent telles que pour nous rendre accessible la réalité que nos limites nous dérobent.<sup>6</sup>

Autre réalité, sorte de vérité, dont la fable se fait l'écho, qui doit remonter à l'origine du langage et dont l'alchimie correspond aux premiers balbutiements<sup>7</sup>. *Écritures* est également le titre du dernier recueil des sonnets de la liturgie. La fable que revendique Marteau est donc celle des textes fondateurs, pris au sens large, qui s'appuient sur des récits merveilleux, fabuleux, pour dispenser une forme de savoir, spirituelle, supérieure au savoir technique.

---

<sup>3</sup> R. Marteau, *Fleuve sans fin*, op. cit., p. 82.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>7</sup> « Toutes les Écritures reconnaissent leur sens et leur source dans le Logos de l'origine par le charabia que n'ont cessé de transmettre les alchimistes. » *ibid.*, p.93.

Si le terme fable accentue l'aspect « imaginaire », c'est donc pour mieux dépasser l'opposition réalité / fiction ; en choisissant « fable » au lieu d'Écritures le poète cherche à dépasser une autre opposition, celle entre l'écrit et le dit.

Avant que le cordon ombilical se fût desséché, les peuples avant nous se reconnurent pour tâche de nommer ce qu'ils nommèrent les dieux. Cela ne leur vint pas à l'esprit par étonnement mais par filiation. Disant ce qu'ils disaient, disant la fable, ils opéraient la lecture du ruban génétique.<sup>8</sup>

Le style de Robert Marteau s'avère, au début de son œuvre, une écriture très écrite, comme *Fleuve sans fin*, où la figure de l'antithèse me paraît dominante. Le poète joue sur une densité verbale, proche parfois de l'aphorisme, alors que l'écriture se détend au fil des recueils. Pourtant le poète dit bien qu'il cherche à rendre une parole ; il s'agit pour lui de rentrer dans la fable, par de petits tableaux qui parlent, qui disent.

Le poème est accueilli comme l'est la coupe par les lèvres. Les bêtes nous parlent, et nous entendons leur dit<sup>9</sup>.

Le dit morphologiquement est la substantivation du participe passé du verbe « dire ». Le dit correspond à « ce qui a été dit », qui rappelle « le dit en facettes sans nombre manifesté », cité plus haut. Mais le dit évoque aussi un genre médiéval, on pense bien sûr au *voir dit* de Guillaume de Machaut, poème narratif.

Dans *Louange*, le poème se veut écoute du monde, la fable est combinaison de l'écoute et du dire :

Je viens t'écouter, ruisseau sous l'herbe et les feuilles ;  
Cascadeur qui cause avec qui ? le saurons-nous  
Jamais ? Je ne crains pas de dire que tu es  
Miraculeux, et plus encore par les temps  
Qui courent. Toute la fable a louangé<sup>10</sup> l'eau  
Vive, l'a vue habitée à la fois d'esprits  
Divins et d'animaux : si vous réfléchissez,  
Vous ne tarderez pas à savoir que ce n'est  
Pas pour rien que ce fut dit, d'abord révélé  
Dès l'origine. Des bouches nous parlent ; par-  
Delà notre naissance et notre mort, nous disent,  
Par les sonorités qu'elles ne cessent pas  
De produire, que nous allons, aveugles, contre  
Toute apparence, vers le lieu de la lumière  
(Attichy, vendredi 14 août 1992.)<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid.* p.93 seq.

<sup>9</sup> R. Marteau, *Fleuve sans fin*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>10</sup> Louanger est apparu au XV<sup>e</sup> siècle, c'est un doublet plus littéraire de louer, souvent employé avec une nuance péjorative d'excès, certainement absente du texte. Cf article « louer » in A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, le Robert, p. 2058.

<sup>11</sup> R. Marteau, *Louange*, Champvallon, 1996, p. 261<sup>1</sup>.

Même si « dire nous laisse loin du compte »<sup>12</sup>. Aussi Robert Marteau précise-t-il qu'il ne s'agit pas d' « être à l'écoute de soi-même, non ; mais en soi-même à l'écoute du monde. Or l'écoute n'est pas dissociable du regard. Par l'une et l'autre conjoints fut chiffré en fable le mythe, c'est-à-dire la révélation venue éveiller l'intuition. »<sup>13</sup>

Et puis il y a le « on dit », qui construit aussi la fable : « c'est la saison des coccinelles. Elles vont, coraux poinçonnés au carbone, par le plat des limbes. On dit qu'au jour de l'Assomption des dizaines de milliers d'entre elles se retrouvent sur une montagne près d'Alès. Et ceci m'emmène au-dessus du lac de Prespa, en Macédoine yougoslave, là où fut peinte, en la bergerie de Kourbinovo, ce qu'on nomme la Dormition de la Vierge, qui est l'accueil de son âme immortelle par son fils en gloire tandis qu'en bas deux anges penchés, en robe de liseron, se préparent à volatiliser la dépouille charnelle. »<sup>14</sup> L'animal perçu fait passer du réel à la fable, le « on dit », à la grande fable de la mythologie étendue à la mythologie judéo-chrétienne, y compris Bouddha<sup>15</sup> et les mythes précolombiens<sup>16</sup>. Le dit de la nature et la peinture des classiques (on sait la fascination de Marteau pour le Tintoret, Poussin, Le Lorrain) ne font que dire le mythe originel, la fable universelle, à l'écoute desquels le poète se met pour composer.

## 2) Des animaux qui ont à nous apprendre

Mauvais calcul que vouloir se démêler des animaux. Le culte universel, loin d'exclure l'animal du temple et de l'autel, l'en institua gardien.<sup>17</sup>

Aussi nombreux animaux, essentiellement de nos villes d'ailleurs, parcourent les sonnets de la *Liturgie*. Les animaux, les plantes et les éléments naturels sont anthropomorphisés, ce qui relève des caractéristiques essentielles de la fable. « Un écureuil fait / Des gestes avec ses mains [...] pour déguster le temps qu'il fait »<sup>18</sup>. Les ramiers nous donnent une belle leçon de séduction :

Les ramiers amoureux battent des ailes, là-  
Haut dans la couronne en bourgeons du marronnier.  
Il pousse de l'épaule ; il plaide en gémissant ;  
Mais elle ne veut pas épouser une cause<sup>19</sup>

Les parties du corps sont anthropomorphisés, les actes de discours également. Ils connaissent les langues : le latin, et le grec, que l'on récite encore dans les forêts. Dans *Louange*<sup>20</sup>, le

---

<sup>12</sup> R. Marteau, *Fleuve sans fin*, op. cit., p. 130.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>14</sup> R. Marteau, *Fleuve sans fin*, op. cit., p. 69.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.112

<sup>16</sup> « Découvreurs et missionnaires croyaient que les Sauvages n'avaient pas d'Écritures. Ils les jugeaient menteurs parce que de l'un à l'autre la fable muait, disant ainsi la mue du monde et de la vie. » *ibid.*, p. 122.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.94

<sup>18</sup> R. Marteau, *Liturgie*, p.66.

<sup>19</sup> P.67.

rouge-gorge « mesure sa prose et répond à l'autre qui chante » ; dans *Le Temps ordinaire*<sup>21</sup>, « appuyé sur un brin de bois le rouge-gorge/ S'enchanté, et on l'entend qui roule les pépites / Dans son gosier pour les répandre en tropes brefs ». En général, l'anthropomorphisation passe par les verbes, normalement associés à des êtres humains. De cette manière, le poète rend les animaux acteurs du monde. Inversement, le poète aime aussi à donner le terme exact pour le cri des oiseaux, la corneille huche, la pie jacasse ou craquette, le merle siffle, le geai cracasse. L'oiseau est intermédiaire entre l'homme et l'animal, une espèce plus élevée parce qu'elle a des ailes qui la positionne aussi entre les hommes et les dieux.

En tant qu'intermédiaires, les oiseaux chantent les louanges de la création et nous les apprennent. En ceci, nous pouvons lire la portée didactique de la fable. Dès *Fleuve sans fin*, où Robert Marteau célèbre le carouge, mais aussi la corneille qui parcourt l'ensemble des recueils poétiques :

La corneille a célébré devant les tentures, et selon le rite chaque matin renouvelé, l'invisible voyage qui s'opère entre des mondes dont elle est comptable et dont elle fut instituée le chantre, elle est le corbeau, aptes tous deux aux nourritures qui rebutent comme aux veilles prolongées que s'imposent les scrutateurs des infinis. On les sait témoins de la simultanéité du jour et de la nuit. Ils appartenaient aux Écritures avant que vînt à l'homme l'idée d'écrire.<sup>22</sup>

La corneille plus que tous les autres oiseaux chez Marteau, est investie d'une mission ; elle est l'oiseau sacré qui veille sur le monde. Elle appartient à la fois au mythe et au réel :

la corneille au milieu des fleurs est comme un vase  
Rituel posé là pour l'office du soir.  
Hiératique et noble, immobile et noire, elle  
Est aussi l'officiant. [...]  
Elle extirpe du bec quelque chose qui est  
Dans la terre et elle en ingurgite un morceau.  
Maintenant majestueuse elle marche sous  
Le cerisier pareil à une giboulée.  
Elle va certainement écrire ses pensées  
À l'encre violette avant de parapher  
La page comme si c'était l'Apocalypse.<sup>23</sup>

Le poète voit bien en la corneille un oiseau sacré, un officiant assurant le lien entre les dieux et les hommes, entre le ciel et la terre. Pourtant, elle fait partie des oiseaux du quotidien, que le poète aime à observer et à écouter.

---

<sup>20</sup> Robert Marteau, *Louange*, Champ Vallon, 1996, 362.

<sup>21</sup> Robert Marteau, *Le Temps ordinaire*, Champ Vallon, 2002, 101.

<sup>22</sup> *Fleuve sans fin*, p. 96.

<sup>23</sup> R. Marteau, *Écritures*, Champvallion, 2012, p. 22.

La partie centrale de *Liturgie* est constituée d'une série de sonnets consacrés à la corneille, de la page 88, poèmes situés à Saint-Laurent-du-Fleuve à la page 108, poèmes situés Ville d'Avray. La corneille est croquée comme animal familier :

La corneille enrouée avale encore une ou  
Deux notes qu'elle crache après s'être raclé  
Le gosier. Elle insiste et crie en haut du saule  
Qui verdit l'air imbibé d'humeurs.<sup>24</sup>

La corneille a choisi de se percher sur l'arbre  
Mort. Elle est dans tous ses états parmi les fourches  
Au-dessus du fleuve où la brume se déchire<sup>25</sup>

Dans la plupart de ces sonnets, la corneille arrive de manière inaugurale, dès le premier vers, appelée par la perception visuelle ou auditive. Elle est tellement présente dans ces pages que le poète commence quelques sonnets par « elle » : « dans le matin lavé par le vent, elle ondoie », le référent est renforcé au vers suivant « ses congénères, les autres corneilles »<sup>26</sup>. Elle est l'intermédiaire des dieux, l'intercesseur, auquel le poète s'adresse par un vocatif : « corneilles, vous cachez-vous derrière la pluie ? / Êtes-vous en reconnaissance entre deux eaux ? »<sup>27</sup> La corneille incarne le lien, l'entre-deux. Le fait de la percevoir (la voir ou l'entendre) permet de basculer dans le monde des mythes, monde originel, qui a forcément quelque chose à nous apprendre. La corneille est la mémoire du monde, « avant que fussent séparées / La terre et l'eau » (p. 94). Elle est la couturière qui recoud l'unité du monde :

La corneille experte à en découdre autant qu'une  
Aide-couturière au bord des bois l'est avec ses  
Ciseaux. La continuité qu'elle explore  
De l'érable à l'eau contient toutes les volutes  
De son vol.<sup>28</sup>

Il faut souligner le jeu de mots sur découdre, utilisé dans sa polysémie morphologique : privatif de coudre signifiant « chercher querelle ». Un peu plus loin, l'isotopie de la couture surgit à nouveau :

Elles déchirent du gosier le temps, recousent  
L'intempérie, octroient à la réalité  
Son lieu en abîme.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> R. Marteau, *Liturgie*, Champvallon, 1992, p.88.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.99. On peut citer également : « elles sont aussi des oiseaux de la tempête / Les corneilles au long fil de vie. Arc-boutées / Contre les coups de vent, elles poussent, épousent / les crêtes et les creux, navettes noires, ou / Semblables au fuseau qui de la toison tire / l'infini, le destin et la fatalité. » p. 107.

La corneille couturière permet de réactiver deux grands mythes de notre société occidentale : Pénélope tissant la toile et la décousant en attendant le retour d’Ulysse, et celui de la tunique sans couture du Christ, ces deux mythes symbolisant l’unité perdue. Le fil évoque par ailleurs le mythe des Trois parques, et l’on ne sera pas étonné de le voir associé à la corneille, mais surtout à l’araignée. La corneille est l’oiseau de l’aube, elle réconcilie le jour et la nuit. L’unité n’a de sens que par rapport à la séparation, la corneille réactive également le mythe de Moïse, la séparation des eaux au moment du passage de la Mer Rouge, comme l’épisode de l’alliance, terme qui parcourt la *Liturgie* étendue :

Entre les eaux qu’elle a séparées,  
De sa plume elle trace en noir les écritures<sup>30</sup>

Pour assurer le lien, il faudrait pouvoir passer de l’autre côté du miroir, thème qui parcourt aussi les recueils de sonnets et la corneille peut le faire. C’est bien sûr dans le reflet de l’eau que l’unité est retrouvée, de nombreux poèmes y font allusion notamment p. 60 à 63<sup>31</sup>.

Enfin la corneille réconcilie le monde des vivants et le monde des morts. Elle incarne l’éternité et réactive au moins deux grands mythes, celui d’Orphée, le musicien descendu aux Enfers chercher sa belle:

Tu t’égosilles, corneille, à nous rappeler  
L’écart par où la fée enfuie a disparu.  
Eurydice est son nom, et d’elle on ne sait rien  
Qui ne soit de la fable en secret confiée  
Aux oiseaux.<sup>32</sup>

La corneille apparaît comme « le phénix noir », « chargé des luminaires qui voyagent en ellipse ; de toute éternité renouvelle les flammes, entretient sur l’autel l’alliance. »<sup>33</sup>, l’oiseau mythique qui a vaincu la mort, puisqu’il est capable de renaître de ses cendres.

Les fables de Robert Marteau nous disent donc la réconciliation des contraires, par les mythes qui de manière universelle, par des variantes sensibles nous redisent les fondamentaux : l’importance de l’amour, d’où le nombre de sonnets qui réfèrent à Aphrodite, Isis ou Marie, l’angoisse des passages qui doit générer une attention accrue aux signes des mondes invisibles, intangibles.

### 3) Des fables peintes

En lisant la *Liturgie*, on ne peut pas s’empêcher de penser aux petits tableaux médiévaux qui égayaient les églises et avaient pour fonction d’apprendre en images aux croyants leur catéchisme.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>31</sup> Cf p. 102, par exemple.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 104.



Ces petits tableaux sont beaucoup plus païens et renouent avec différentes traditions. Mais nous voudrions insister dans un dernier temps, sur la fonction picturale à valeur didactique, pour nous apprendre à voir, des sonnets de Marteau.

La métrique a d'abord cette fonction de cadrage. À y regarder de près, des thèmes similaires parcourent *Fleuve sans fin*<sup>34</sup> et les sonnets de *Liturgie* notamment<sup>35</sup>, mais la forme sonnet limite le propos, l'enserme dans les limites d'un regard ou d'une pensée. Il s'agit pour le poète d'une « versification blanche »<sup>36</sup> dans laquelle se moule l'encre noire, très souvent associée à la corneille. L'expression évoque « le vers blanc », que l'on trouve dans la prose, et montre bien la tentative du poète de concilier deux termes, qui ont longtemps été opposés. On n'a pas à proprement parler de « vers blanc » mais plutôt une prose blanche inscrite dans un 12-syllabe soigneusement calibré.

Le sonnet constitue alors un tableau :

Contre le pré qui penche on voit des vaches peintes.  
Elles bougent parfois, lèvent le mufle et mâchent,  
Mêlent à l'herbe un pan de ciel où les nuages  
Se disloquent en paquets de bourre bleu-noir  
Dont la forme change, impossible à fixer, fuite  
Indifférente aux animaux, tout comme aux fleurs.  
Nous ne savons pas qui nous regarde.<sup>37</sup>

Cette perception d'un paysage normand nous est présentée comme une expérience esthétique. Le regard cadre le pré, les vaches, les nuages. La réflexion s'ouvre sur la question, picturale, du regard.

La fascination pour les peintres classiques sourd également de chaque tome de la *Liturgie*, on peut prendre quelques exemples :

L'Angelico a peint toute sa vie  
La fable avec de l'or et les couleurs empreintes  
Du printemps qu'il voyait fleurir dans le jardin  
De Saint-Marc : aux orangers empruntant le vert,  
Aux grenades le rouge et le rose au laurier.<sup>38</sup>

Notre poète ne cherche-t-il pas à faire la même chose, peindre la fable moderne avec les couleurs et les sons changés en or et en mots, dans une équivalence alchimique toute baudelairienne ?

---

<sup>34</sup> Et même d'autres romans, notamment *Pentecôte* sur le christianisme et la spiritualité.

<sup>35</sup> *Fleuve sans fin* se donne à lire comme le journal des années 1982-1983, et *Liturgie* des années 1987-1989. *Pentecôte*, Gallimard, 1973, développait déjà certaines réflexions métaphysiques sur le religieux et le sacré.

<sup>36</sup> R. Marteau, *Liturgie*, op. cit., p. 98.

<sup>37</sup> *Liturgie* p. 30, mais p. 61, ce sont les canards qui sont « comme peints », ils « forment un vol en croix ».

<sup>38</sup> R. Marteau, *Liturgie*, op. cit., p. 27.

Il s'inscrit aussi dans une représentation du peintre-marcheur, qui peint sur le motif, lui qui se promenait, le calepin à la main pour capter aussi le moindre message. Après avoir contesté l'idée que « Monet ne soit qu'un œil »<sup>39</sup>, il se prête à rêver, prolongeant le mythe romantique :

Ivres d'huile et de couleur, ils allaient  
Par les hallages sans déranger les chevaux,  
S'éclaboussaient à la moindre flaque. Ils avaient  
L'allure de colporteurs, portaient de la toile  
Et un parapluie, et marchaient comme Rimbaud.

Les peintres sont comparés au poète-modèle, celui qui rêvait d'une langue universelle et qui a imaginé un sonnet des voyelles où celles-ci pouvaient représenter des sons.

Les fables de Robert Marteau recherchent une harmonie imitative : *ut pictura poesis*. L'oiseau le plus familier de nos jardins et également très fréquent dans la poésie de Robert Marteau est le rouge-gorge.

Et c'est cela que loue  
Le rouge-gorge, d'un cerisier passé fleur,  
Bombant sa bavette et de son bec brodant l'air  
Des sonorités dont il nourrit sa louange.<sup>40</sup>

Le lecteur est sensible aux sonorités allitératives de ces quelques vers : le poète fait à la fois voir le rouge-gorge dans le cerisier et le fait entendre<sup>41</sup>. Le tableau doit être à la fois visuel, et de nombreux sonnets-tableaux passent par la restitution des couleurs, notamment la récurrence des ocres et des verts et la qualification de la lumière.

Le sonnet s'inscrit donc dans la fable universelle par la quête de l'infime, de la moindre trace de vie, que le poète cherche à fixer dans un tableau mouvant au rythme de ses sons :

Chaque lieu maintenant m'est un lieu d'écriture,  
Chaque mouvement spontané m'incite à dire  
Chaque geste, et l'arbre, et l'herbe entre les pavés  
De la berge où je vais, dénouant le chemin  
Que je ne connais pas, où mes pas m'improvisent  
Par la fable infiniment dévidée au bord  
De l'abîme et refaite, impromptue, à la source<sup>42</sup>

À l'écoute de la fable, qui s'écoule, qu'il cherche à répéter, le poète se met à l'affût du mouvement de la vie, de tout événement, de ce qui devient fabuleux, c'est à dire incroyable, mais également « exceptionnel ». En effet, par ce travail de vision, et d'écoute, le poète semble accéder au concert du monde, et montre une voie spirituelle :

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>40</sup> R. Marteau, *Louange*, p. 197.

<sup>41</sup> Notons qu'il y a de nombreux vers senés ; ces exemples sont pris dans *Louange*.

O lait lapé à l'étape où le vent se plie (207)

Vers le vert qui vêt d'illusions le vertige (208)

<sup>42</sup> R. Marteau, *Liturgie*, p. 82.

Ce fut un bref éclaboussement d'écritures  
Sonores, comme si, connaissant le secret,  
Nous pouvions déchiffrer le message de l'animal.<sup>43</sup>

Or le message de l'animal est déjà éclaboussement d'écritures. Du fabuleux de la fable subsiste alors une ascèse de la marche et de l'observation : observer toutes les écritures des êtres et des choses, leur donner du son et de la couleur, qui se répondent et construisent de nouvelles écritures en sonnets fabuleux.

Pour conclure, Robert Marteau est bien fabuliste : inspiré des classiques<sup>44</sup>, il s'inspire de la fable, c'est-à-dire des Écritures au sens large, de toutes les mythologies qui cherchent à nous relier aux êtres et au monde. Il redit donc la fable, que l'on connaissait, qui a tendance à se perdre, et joue aussi du genre de la fable. Pour cela, il observe la nature qui l'environne, les animaux, les oiseaux, les éléments naturels, l'eau, la terre, les plantes et les fleurs. La métrique blanche lui permet de densifier la fable et de poser un cadre de tableau. Chaque sonnet se présente comme une observation, un regard posé sur ce que nous ne regardons plus, devenu événement, devenu fabuleux. Par des fables en tableaux, Robert Marteau cherche alors à retrouver une unité originelle, qui sert bien évidemment la fable : relier la fiction et le réel, puis au-delà le matériel et le spirituel. La corneille représente un symbole fort de sa poétique, parce qu'elle réconcilie le jour et la nuit, le monde des vivants et des morts. Elle est l'inlassable couturière qui découd et recoud pour atteindre l'unité perdue. Cette unité perdue passe aussi par une quête stylistique des formes : le travail des vers et de la prose, le dépassement de l'opposition de l'écrit et de l'oral car la fable contient tout cela ; qu'importent les moyens, avec du travail, et un peu d'inspiration, ils sont tous à même de faire passer le message de la solitude et de la chute de l'homme, qui pour continuer à vivre doit garder un œil sur les étoiles.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>44</sup> « Il faut absolument être classique. Cézanne voulait absolument faire des tableaux comme ceux du Louvre », *Fleuve sans fin*, p.113. « Il ne faudrait travailler qu'inspiré ; mais hors du métier il n'est pas d'inspiration. Résumant cela parfaitement : Poussin, Racine », p.115.