

Faire ressentir, ou d'une autre fonction poétique dans quelques poèmes de Philippe

Jaccottet et de Robert Marteau

Sandrine Bédouret-Larraburu, UPPA-crphll EA7504

Au départ de notre réflexion, ces vers de Jaccottet :

Parler est facile et tracer des mots sur la page,
en règle générale, est risquer peu de chose :
un ouvrage de dentellière, calfeutré,
paisible (on a pu même demander
à la bougie une clarté plus douce, plus trompeuse),
tous les mots sont écrits de la même encre,
« fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils,
et j'aurai beau répéter « sang » du haut en bas
de la page, elle n'en sera pas tachée,
ni moi blessé¹.

Ces quelques vers ouvrent le poème « Parler » dans un recueil de deuil, selon l'expression consacrée. On peut y lire le motif convenu de l'impuissance des mots à dire la souffrance, à dire la douleur, à dire la violence. L'image de la dentellière n'est pas anodine : elle renvoie à l'étymologie du texte comme tissu, tissu de mots et de sensations qu'il faut arranger, tisser, œuvrer. La dentellière évoque aussi un tableau de Vermeer : cette jeune femme énigmatique maniant les bobines de fil à dentelle à la lueur d'une bougie², convoquée dans le poème, nous entraîne dans l'art pictural, soit dans une autre manière d'aborder le réel. Là, l'image apparaît plus parlante, apaisante, alors que les mots sonnent faux dans leurs rimes arbitraires. Le poème dit donc la difficulté à dire, voire l'impossibilité de dire, mais arrive à tisser une expérience esthétique³, qui place le poète entre l'art et l'artifice, la souffrance impossible à communiquer et l'effet palliatif, inattendu, étonnant de l'art.

Et puis il y a des écrivains qui ont fait l'expérience de l'insoutenable, de l'horreur absolue. Pensons à Jorge Semprun, placé devant le dilemme de *L'Écriture ou la Vie*⁴. Pourtant, dès les premières pages de cette œuvre autobiographique, il écrit non sans violence :

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée,

¹Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver, précède de Leçons, et de Chants d'en bas, et suivi de Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1994, p. 41.

²Johannes Vermeer, *De Kantwerkster [La Dentellière]*, Paris, Louvre, vers 1669-1670, 24 cm X 21 cm.

³Cf. Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013.

⁴Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, 1994.

l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile⁵.

On peut tout dire – contre Adorno, donc. Ce propos « poétique » suit la conclusion qu'il faudra « raconter » l'expérience des camps ; « seul l'artifice d'un récit » pourra permettre de témoigner de la vérité⁶. Pourtant, quand Semprun écrit « on peut tout dire », il pense au poète qu'il qualifie de « bouche fertile ». Si, chez Jaccottet, le poète était comparé à une dentellière, qui tisse grâce au toucher, chez Semprun, le poète est celui qui en a plein la bouche : la poésie renverrait alors à l'ouïe et au goût. On pense aux poètes surréalistes, visionnaires, chercheurs d'aventures. La question essentielle n'est d'ailleurs pas chez Semprun celle du dire, du choix des mots, mais la question de l'écoute : « Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? » Le problème de l'art tient dans sa réception. Que peut-on faire passer par des mots jetés sur le papier ?

De plus, les poètes ont un rôle déterminant dans la vie de Semprun, qui s'y réfère constamment. De toute évidence, ce sont eux qui l'ont aidé à vivre, à survivre ; le propos est d'ailleurs explicite :

J'ai toujours eu de la chance avec les poètes. Je veux dire : mes rencontres avec leur œuvre ont toujours été opportunes. Je suis toujours tombé, au moment opportun, sur l'œuvre poétique qui pouvait m'aider à vivre, à me faire avancer dans l'acuité de ma conscience du monde. Ainsi de César Vallejo. Ainsi, plus tard, de René Char et de Paul Celan⁷.

La question de la chance est intéressante : chance d'une rencontre, pour Semprun, mais aussi, à coup sûr, coïncidence d'un poète avec son lecteur, comme élément constitutif de l'alchimie poétique.

Il apparaît donc que le poème a pour fonction de « faire ressentir » quelque chose. L'apparente banalité des termes ne doit pas masquer la morphologie du verbe : le radical est « sentir », « percevoir par les sens », et s'y ajoute le préfixe itératif « re ». Il importe alors de montrer que le poème n'est pas uniquement expression, communication de sensations, de perceptions. Le poème doit faire (étymologiquement *poiein*, en grec) quelque chose, il doit agir sur le lecteur, entrer en nécessaire interaction, nécessaire ré-énonciation d'un sujet qui ouvre ses sens à la lecture du poème, provoquer des sensations qui ne sont peut-être pas celles que le poète a senties. Ce qui nous intéresse dans « le ressenti », sans aller jusqu'au « ressentiment », c'est le passage, le flux, tout ce qui fait dire à Henri Meschonnic : « Alors

⁵*Ibid.*, p. 26.

⁶*Ibid.*, p. 25 puis 26.

⁷*Ibid.*, p. 219.

on peut voir que le poème fait ce que Wittgenstein disait que le langage ne peut pas faire : quand je dis que j'ai mal aux dents, je ne communique pas ma douleur, je ne fais qu'en parler, c'est l'hétérogénéité traditionnelle entre le langage – les mots – et la vie, le concret biologique⁸. » Que peut donc faire le poème en matière de sens ?

Pour répondre à cette question, nous avons choisi comme corpus des poèmes de Philippe Jaccottet et de Robert Marteau, deux poètes non pas de l'indicible, de l'ineffable, mais du sensible, du réel, qui ont cherché à restituer un rapport au monde, Philippe Jaccottet étant considéré comme un poète de l'immanence, Robert Marteau de la transcendance. Malgré leurs poétiques différentes, il y a beaucoup de points communs entre les deux. Nous réfléchirons d'abord à la manière dont les sens sont convoqués dans la perception du monde de chacun d'entre eux, dans leur contemplation de la nature. Puis, nous verrons comment les sensations sont mises en mots pour agir sur le lecteur. À cet effet, sera interrogée la manière dont la perception par la vue, liée à la contemplation de la nature, est mise en poème ; nous avons choisi d'y entrer par la couleur, à savoir « le blanc et le vert ». Ensuite, nous nous attacherons au jeu des synesthésies dans l'écriture, avant de montrer, pour finir, en quoi le rapport aux sens est fondamental dans un rapport mystique au monde.

Le blanc et le vert

Le blanc et le vert sont deux couleurs qui nous semblent fondamentales dans le corpus choisi. Elles relèvent de la représentation et du symbolique et se construisent sur des réminiscences sensorielles et culturelles. Ainsi, Philippe Jaccottet inscrit-il dans son recueil *Cahier de verdure* « un blason vert et blanc ». Le poème reprend le thème de la floraison du verger ; pourtant, le propos cherche à restituer autre chose de la sensation : « vert et blanc : couleurs heureuses entre toutes les couleurs, mais plus proches de la nature que les autres, couleurs champêtres, féminines, profondes, fraîches et pures, couleurs moins sourdes que réservées, couleurs qui semblent plutôt paisibles, rassurantes...⁹ » Et un peu plus loin, à propos du vert :

De toutes les couleurs, il se pourrait que le vert fût la plus mystérieuse en même temps que la plus apaisante. Peut-être accorde-t-elle dans ses profondeurs le jour et la nuit ? Sous le nom de verdure, elle dit le végétal : tous herbages, tous feuillages. C'est-à-dire aussi, pour nous : ombrages, fraîcheur, asile d'un instant. (« À cet asile d'un instant n'attachez pas votre cœur »,

⁸Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Paris, Laurence Teper, 2008, p. 184.

⁹Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, Paris, Gallimard, 1990, p. 30.

conseille la courtisane au moine dans *La Dame d'Egughi*, ce nô lu à seize ans et jamais oublié ; mais si, au contraire, on ne voulait plus s'en détacher jamais¹⁰ ?)

C'est peut-être là l'enjeu du poème : fixer l'instant, unique, quand il est ressenti comme tel, comme avènement de quelque chose qu'il faut graver dans le langage avec des mots usés par le temps, la culture, l'habitude. L'avènement pour Jaccottet est parole du ciel :

Un salut, au passage, venu de rien qui veuille saluer, de rien qui se soucie de nous le moins du monde. Pourquoi donc, sous ce ciel, ce qui est sans voix nous parlerait-il ? Une réminiscence ? Une correspondance ? Une sorte de promesse, même¹¹ ?

En lisant « réminiscence », on ne peut pas s'empêcher de penser à Marcel Proust, aux pavés du *Temps retrouvé*, à la madeleine, aux clochers de Martinville. Avec « correspondance », Jaccottet fait référence à la poétique baudelairienne dans « Correspondances » : « La Nature est un temple », vert, sacré. Et le sacré implique la promesse, l'alliance faite entre un dieu et les hommes.

Comme d'ailleurs chez Marteau, le blanc dans le jeu des réminiscences et des correspondances passe par deux termes-clés : le lait et les anges, qu'il faut penser en dehors de la religion catholique, dans une sorte de syncrétisme culturel et philosophique, des mythes antiques jusqu'aux spiritualités orientales. Ainsi, « [o]n passait. On a bu ce lait de l'ombre, en avril, avec ses yeux », écrit le poète¹². Le lait suggère le blanc, la lumière, la pureté ; mais il est en utilisation oxymorique puisqu'il est « de l'ombre », dans l'ombre, par rapport aux parties éclairées de l'arbre. Le lait renvoie au goût et à la vue : on le boit, « avec ses yeux » : il porte le sème de la couleur.

Le blanc s'associe aussi à l'hiver dans la poésie de Jaccottet : « Sur les degrés montants¹³ », le « froid glacial » (p. 39) s'accompagne d'un « reflet blafard » (p. 39), porté « sous le fouet glacé du vent » (p. 39), qui éclaire « des rochers blêmes » (p. 40), « les rochers blafards » (p. 41). L'hiver appelle les anges : « On aurait pu imaginer ainsi une cohorte d'anges cherchant à soulever le couvercle énorme de la nuit, au-dessus des hautes herbes fouettées, cinglées par le vent glacé¹⁴. » Le poème évoque les alouettes qui forcent le soleil à se lever : « Le plus frappant dans tout cela : ces rochers blafards, ce froid cinglant et cette sorte de défi frénétique, comme pour forcer le ciel à enfin s'éclairer, pour forcer à la

¹⁰*Ibid.*, p. 32. Anonyme, *La Dame d'Egughi*, in [Émile] Steinilber-Oberlin et Kuni Matsuo, *Le Livre des nô. Dramas légendaires du vieux Japon*, Paris, L'Édition d'art H. Piazza, 1929, p. 1-14.

¹¹Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, *op. cit.*, p. 33.

¹²*Ibid.*, p. 33.

¹³*Ibid.*, p. 39-43.

¹⁴*Ibid.*, p. 40.

résurrection, pour tirer Lazare de son tombeau de pierre ; pour soulever l'énorme poids de la dalle nocturne » (p. 41). L'ange fait le lien, il s'associe au blanc de la lumière de l'aube, de la résurrection permanente du jour qui se lève, du miracle de la vie. Cela est particulièrement explicite dès les premières pages de *Paysages avec figures absentes* :

Plus qu'aucune autre saison, j'aime en ces contrées l'hiver qui les dépouille et les purifie. Une saison pour les anges, à condition d'oublier les fades images à quoi les religions en vieillissant les rabaissent (petites créatures roses, joufflues, ou fantômes sans nerf), et de les imaginer tels qu'ils peuvent être, s'ils sont : puissances promptes et limpides, navettes aveuglantes éternellement occupées à tisser, au-delà de toute allégresse, l'étoffe de la lumière¹⁵.

De ces lignes, la puissance évocatoire de l'ange, du blanc, est auditive. On n'est ni dans un processus de nomination de l'ange, ni dans un processus de caractérisation. L'allitération en [p] (« puissances promptes limpides »), puis en [v] (« navettes aveuglantes ») et, enfin, en [t] (« aveuglantes », « tisser », « toute », « étoffe ») sonorisent le mouvement de la lumière, du tissu lumineux et transparent où résonnent les échos, dans des termes fortement connotés culturellement (« éternellement », « tisser », « allégresse », « lumière ») portés par les allitérations accentuantes en [t] et [s] et par les assonances en [e] et [ε].

La sensation se construit alors par associations de sons, de mots, donc de sens, dans une élaboration personnelle, propre au poète qui ne doit se répéter et qui doit entraîner le lecteur dans un retour sur ses propres sensations. L'écriture de Philippe Jaccottet dit à la fois le réel, la sensation et la tentative de le dire. Ainsi, dans « Travaux au lieu dit l'Étang », s'interroge-t-il sur sa perception de l'écume. L'écume pourrait porter, elle aussi, l'isotopie de la blancheur, de la pureté, de la lumière. Pourtant :

Je devine donc que si l'écume m'a touché, c'est d'abord en tant qu'elle-même (en tant que chose qui devrait être simplement nommée « écume » et non pas comparée à rien d'autre) ; puis, au second plan, comme rappel du mot et de la chose « plume » (rappel fortifié par une récente lecture de Góngora), ou « aile », ou « mouette »¹⁶.

Si j'ai choisi ces deux couleurs, blanc et vert, c'est qu'elles sont aussi fondamentales dans l'œuvre de Robert Marteau. Ce sonnettiste était aussi critique de peinture et les couleurs sont essentielles dans sa poétique. Le blanc de Marteau, c'est le blanc de Monet associé à l'hiver :

[...] C'est le temps et la saison de la Pie,
Que Claude Monet avait peinte en Normandie
Avant de rien savoir sur l'impressionnisme.

¹⁵Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976 [1970], p. 12.

¹⁶*Ibid.*, p. 61.

(Mardi 12 février 1991.)¹⁷

Le poète ouvre d'ailleurs sa *Liturgie*¹⁸ par une *ekphrasis* du tableau. Dans ce poème, les isotopies du froid, de la neige ou du blanc sont complètement écartées ; au contraire, l'orange, le corail, la nacre et le rose, qui constituent la palette chaude du peintre, s'associent à l'isotopie du feu. Le poète tente de restituer une sensation visuelle sans en nommer les composantes : si le blanc de l'hiver est absent des recueils de Marteau, il est bien présent dans la perception du lecteur.

Pour les deux poètes, le blanc qualifie aussi, au printemps, les pétales des fleurs. En mai, Marteau chante le seringa :

[...] on voit s'intensifier
Le blanc, tout le buisson s'exalter. Il accorde
Au coucou son encens, enclôt la tourterelle
Endormie. On avait oublié qu'il viendrait
Candide et constellé dans la nuit verte qu'il,
Comme un dieu, suscite : immortelle hamadryade.
(Mardi 8 mai 1990.)¹⁹

Le blanc comme élément visuel permet l'accès au sacré : il introduit « l'encens », il a une vertu protectrice et lumineuse. Le blanc apporte l'immortalité dans « la nuit verte », qui représente le cycle de la vie, le retour des saisons.

Le vert est de toute évidence la couleur préférée de Robert Marteau. Si elle assure le lien entre la vie et la mort chez Jaccottet, le vert est chez lui « viride », adjectif qui parcourt l'ensemble de ses recueils et rappelle le sonnet des « Voyelles » de Rimbaud, où il apparaît pour la première fois. Les associations, le tissu sonore et sémantique autour du vert sont éclairants. Le vert est la couleur du printemps, du renouveau, donc de la vie. Il en joue dans ce poème de louange où « [l]e ramier roucoule, au vert, caché par les feuilles²⁰ », et le calembour a un côté jubilatoire dans un sonnet qui, assez vite, digresse vers une réflexion métaphysique :

[...] Nous voulons ce voile qu'est la vie ;
Nous refusons le pas inéluctable vers
L'autre rive, renâclant devant l'univers
Qui est la nuit en nous comme au dehors, la nuit
Fait pour que l'âme y connaisse sa lumière.
(Jardin du Luxembourg, mercredi 2 mai 1990.)²¹

¹⁷Robert Marteau, *Louange*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 169 ; Claude Monet, *La Pie*, Paris, Musée d'Orsay, 1868-1869, 89 cm X 130 cm.

¹⁸Robert Marteau, *Liturgie*, Seyssel, Champ vallon, 1992. Ce recueil de sonnets ouvre une série de 7 volumes.

¹⁹*Ibid.*, p. 49.

²⁰*Ibid.*, p. 46.

²¹*Ibid.*

La préposition « vers » et « univers » en fin de vers renforcent la couleur verte, qui s'associe ainsi à la lumière. Les amoureux musiciens du sonnet de la page suivante, c'est-à-dire les oiseaux, y compris le pivert, chantent en leur latin, ce renouveau :

L'œuf
Qu'ils font refait et contient l'univers tel qu'il
Fut créé par le Seigneur qui est Vie et Verbe [...] ²²

La couleur verte lorsqu'elle est vue, perçue, entre en réseau avec le verbe et avec la vie. La faire ressentir passe par la force du verbe, alors que le blanc se fait ressentir dans l'impression de froid, dans la nomination, mais aussi dans les images et les sonorités.

Les synesthésies : la jubilation des mots et des sens

Semprun le disait : pour le poète, il y a au départ un goût des mots, quelque chose de sensuel qui ne relève pas de la métaphore. Ainsi, Philippe Jaccottet s'interroge sur le mot « joie » :

Le mot lui-même, ce mot qui m'avait surpris, dont il me semblait que je ne comprenais plus bien le sens, était rond dans la bouche, comme un fruit ; si je me mettais à rêver à son propos, je devais glisser de l'argent (la couleur du paysage où je marchais quand j'y avais pensé tout à coup) à l'or, et de l'heure du soir à celle de midi ²³.

Pour travailler le mot, on le fait résonner. Jaccottet dit, au début de ce poème, que la première évidence est la rime : « joie » rime avec « soie ». Il faut d'ailleurs remarquer que le poète pense en rimes - de la même manière « écume » avec « plume » (cf. *supra*) - dans un ensemble de poèmes qui ne sont pas « rimés », au sens métrique. La rime est sémantiquement essentielle en tant qu'accentuation de fin de vers, elle est répétition accentuante d'un son. L'équivalence phonique entraîne, dans la prose ou dans le vers libre, une suspension. Celle-ci peut d'ailleurs être trompeuse, par exemple dans « fleur » / « peur », (cf. *supra*) : « “fleur” et “peur” par exemple sont presque pareils », au niveau phonétique mais ces termes ouvrent sur des sensations contraires, au niveau sémantique. Dans ce cas-là, la répétition verbale est gratuite, pur jeu phonique. Or le poète, qui tourne les mots dans sa bouche, cherche, construit, travaille la chaîne prosodique qui doit faire sens :

²²*Ibid.*, p. 47.

²³Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*, p. 121.

Là-bas cette frontière de paille et à son pied : est-ce de la neige, un plumage, de l'écume ? Comme la neige à la cime de la montagne imperceptible, à la crête de l'eau, ce bouillonnement bref... Ne se pourrait-il pas qu'en s'éloignant ainsi, quelquefois, l'on se rapproche ? Cette course, aussi, de l'eau, cette fuite, ou cet élan rapide, ce frémissement. Ceci sans doute fut essentiel : une course mesurée, l'empreinte légère d'un souffle sur la fraîcheur...²⁴

Tourner les mots dans la bouche permet de convoquer tous les sens ; le goût des mots permet au poète d'affûter ses autres sens, et de les relier :

l'aiguille du temps brille et court dans la soie noire,
mais je n'ai plus de mètre dans les mains,
rien que de la fraîcheur, une fraîcheur obscure
dont on recueille le parfum rapide avant le jour²⁵.

Au niveau des sensations, le toucher, par la fraîcheur, reste la plus immédiate, et la fraîcheur devient parfum. Le cadre sensible rend l'image plus saisissante : la luminosité de l'aiguille du temps qui brille contraste avec « la soie noire », qui crée un sentiment auditif de froissement. L'écriture joue du passage d'un sens à l'autre, crée un système d'équivalences propre au poète devenu plaque sensorielle, mais un système apte à être reçu par autrui.

On peut prendre un autre exemple avec l'éclosion des fleurs. Si celle-ci est d'abord visuelle, elle sollicite, pour toucher le lecteur, les autres sens :

La pivoine, la rose, le mufler, l'érigéron, le souci. La pivoine, faisant jaillir d'une enveloppe satinée une mousse de pétales chiffonnés. Ces bouches de la terre – que l'on respire au lieu de les baiser. Cette façon de parler qu'a la terre, par explosions plus ou moins ordonnées de couleurs, déploiements de cercles, d'étoiles, gonflements de sphères, et quelquefois formations d'édifices non moins frêles, mais plus compliqués : pavillons, grottes pour des divinités poudrées ou des emblèmes. Fourrures, langues, lèvres : mais, toujours et partout, une absolue candeur. Comme une exaltation angélique des mystères du corps, des plus secrets mouvements de l'amour²⁶.

Le rapport très physique, sensuel, dans le passage de la bouche, qui parle, à la main, qui écrit, est renforcé dans les lignes suivantes : « Rien que la main qui parle à la place de la bouche, une main tremblante, faible, près de faillir, faisant une ombre comme une aile, contre cette trop vive lumière qui ressemble plutôt à une lame, à de l'acier²⁷. »

L'énumération des fleurs insiste sur leur aspect visuel, mais l'effet produit ensuite ne relève pas de la précision descriptive : « jaillir », « déploiements », « gonflements », « exaltation » traduisent plutôt une énergie de tous les sens. « La mousse » et « les édifices frêles » relèvent aussi du toucher. « Parler » renvoie à l'ouïe, alors que « bouches » et

²⁴*Id.*, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 68.

²⁵*Id.*, *À la lumière d'hiver*, op. cit., p. 86.

²⁶*Id.*, *Taches de soleil, ou d'ombre. Notes sauvegardées, 1952-2005*, Paris, Le Bruit du temps, 2013, p. 46.

²⁷*Ibid.*, p. 51.

« langues, lèvres » mobilisent à la fois le toucher, le goût et l'ouïe. Respirer les fleurs au lieu de les baiser établit le parallélisme entre le toucher et l'odorat. Enfin, les sens convoqués débouchent sur une érotisation de la terre et des fleurs, une érotisation délicate et mystérieuse des mouvements de la nature.

Robert Marteau pratique, lui aussi, cette ascèse sensuelle, cette écoute vigilante des sens pour rendre le monde plus immédiat au lecteur :

Il y a le sifflet du merle et le parfum
De la giroflée. Un jour s'éploie en couleurs,
Faisant de ce quartier du monde un croissant bleu
Dans la nuit interminablement piquetée
De flambeaux que des chérubins indemnes portent²⁸.

La perception est plus baroque que celle de Jaccottet. Les sens convoqués se répondent : l'ouïe (« le sifflet du merle »), l'odorat (« le parfum »), la vue (les « couleurs ») et le toucher (« la nuit »), où l'homme est plus réceptif²⁹. La sensualité de Marteau passe aussi par le goût :

Si je peins un chou-fleur, je prends du blanc, du bleu,
De l'antimoine, du blanc de zinc, du lait cru ;
J'emprunte la chaux des murs, j'écume la Voie
Lactée ; avec un fouet j'en obtiens un amas
De mousse que je mets au vert dans le creux d'une
Écuelle disjointe imitée à gros traits
D'un nid de héron³⁰.

La vue semble dominer ici (« je peins »), mais la synesthésie fonctionne en l'associant au goût, à travers la métaphore culinaire, « j'écume », « fouet » et « mousse » créant un effet « chantilly ». Le peintre-cuisinier n'est pas sans nous rappeler un sonnet des *Fleurs du Mal*, dans une polarité tout autre³¹. Il y a quelque chose de jubilatoire dans l'écriture louangeuse de ce poète, dans son écoute du monde, qui se concrétise au niveau sonore par l'utilisation fréquente de rimes (presque) senées : « Rosaire répandu sur les ronces fruitières », « Bombant sa bavette et de son bec brochant l'air », « O lait lapé à l'étape où le vent se plie » ou encore

²⁸Robert Marteau, *op. cit.*, p. 193.

²⁹Voir le chapitre [de Stefana Squatrito] dans le présent volume.

³⁰Robert Marteau, *op. cit.*, p. 171.

³¹Charles Baudelaire, « Un fantôme, I. Les ténèbres », *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861 [1857], p. 86-87 : « Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;/Où, cuisinier aux appétits funèbres,/ Je fais bouillir et je mange mon cœur » ; la comparaison du poète et du peintre et l'association cuisinier / peintre prennent une dimension tragique.

« Vers le vert qui vêt d'illusions le vertige³² ». Le jeu des assonances et des allitérations³³, très fort dans les recueils de *Liturgie*³⁴, vise à restituer l'univers sensible par les sons.

Un autre procédé synesthésique consiste à créer des images multisensorielles. Philippe Jaccottet, qui s'est largement exprimé sur sa défiance (et sa fascination) envers les images³⁵, utilise très souvent l'outil de comparaison « comme » : « Flamboiement, comme avant la nuit le soleil », « Chant du loriot, d'une tranquillité étrange, comme un chant du détachement » ou « La nuit, le chant des rossignols comme une grappe d'eau³⁶ ». La comparaison permet de mettre en lien immédiat une réalité concrète et une abstraction. L'écriture par notations très brèves renforce cette impression d'immédiateté. Ainsi du chant du rossignol qui, auditif, a la fraîcheur de l'eau, l'aspect visuel de la grappe et la volupté du raisin. Dans ce même rapport sensuel, l'appréhension du monde passe souvent aussi, chez nos deux auteurs, par la comparaison avec la peinture, qui impose un rapport immédiat avec ce qui est vu :

Qu'est-ce donc que le chant ?
Rien qu'une sorte de regard³⁷

Une même fascination pour Poussin, Chardin, Tintoret, Cézanne et d'autres encore révèle un rapport commun à l'écriture et au regard. On lit ainsi sous la plume de Marteau : « les baies / Rouges, comme peints par un autre Tintoret », « Aussi le présent nous habite, / Perpétuel comme on le voit peint à Florence / Par Botticelli et comme l'a fait au cloître / Vert Paolo Uccello » ou encore « Comme peint par l'Angelico, un papillon³⁸ ». On note donc une observation sensuelle du monde et une volonté de restituer ce monde à la fois par la force du langage et par la mémoire.

L'accès à une mystique

Pour les deux poètes, sentir et faire ressentir relèvent d'une quête mystique liée à la perte de l'origine. Ces quelques vers de Robert Marteau en sont une illustration particulièrement explicite :

³²Robert Marteau, *op. cit.*, p. 101, 197, 207 et 208.

³³Philippe Jaccottet y est plus réticent : « Frelons et feu. Écrire : "les frelons de feu" serait de la poésie facile, mais il y a un lien entre les deux ; comme quand des braises vous sautent à la figure » (*Cahier de verdure, op. cit.*, p. 43).

³⁴Voir Sandrine Bédouret, « Robert Marteau : les oiseaux dans *Écritures* », http://crphll.univ-pau.fr/live/digitalAssets/122/122842_Les_oiseaux_dans_Ecritures_2_version_relue.pdf.

³⁵Par exemple dans *Taches de soleil, ou d'ombre, op. cit.*, p. 25 ; voir Sébastien Labrusse, *Au cœur des apparences. Poésie et peinture selon Philippe Jaccottet, précédé de En compagnie des peintres, entretien avec Philippe Jaccottet*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2012, p. 36-37.

³⁶Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d'ombre, op. cit.*, p. 30, 31 et 48.

³⁷*Id.*, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2012 [1971], p. 154 (voir aussi « oiseaux, fleurs et fruits », p. 113-114).

³⁸Robert Marteau, *op. cit.*, p. 141, 161 et 222.

Dans l'eau, sous les libellules,
On distingue les débris d'un autel, les marches
Disjointes qui menaient à la table d'offrandes.
Le monde alors se tournait vers l'attention
Due à ce qu'il manifestait en existant
Sous les cinq sens et par la croix des éléments³⁹

Chez Jaccottet, la Nostalgie d'un âge d'or meilleur est pleinement exprimée :
« Nostalgie de l'Âge d'or, pastorales, idylles : il n'était pas absurde que, devant cet autre
verger, la rêverie m'y eût conduit⁴⁰ ». Et dans l'entretien avec Sébastien Labrusse :

Il y avait, chez moi, comme chez d'autres écrivains, une nostalgie, une fascination des
origines. Plus les œuvres étaient archaïques, plus elles me paraissaient belles, extraordinaires.
Je pense que j'étais touché d'abord par certaines citations, tout en étant encore moins érudit là-
dessus. Tout à coup, il y avait une phrase, comme dans l'Ancien Testament, qui
m'impressionnait. Je crois qu'il y avait une fascination pour le tout commencement, pour la
parole native. C'était la dimension du sacré à laquelle j'étais sensible, certainement en raison
de ma lecture de Hölderlin, dès 1942⁴¹.

Les sens relèvent à la fois de l'immédiateté et de l'expérience mémorielle. Il s'agit
d'écouter les permanences et les mouvements infimes du monde, de la nature, pour retrouver
les traces d'une origine perdue, du verger et des fruits de « l'Âge d'or ». Quant à la liturgie de
Robert Marteau, elle est bien la célébration recommencée de la fable qui dit le temps d'avant
l'origine. Cela se fait dans un syncrétisme religieux :

L'orgue, les voix, l'encens disent l'ascension
Du Christ en ce jeudi de mai, Marie ayant
Dans la mémoire héritée de Maïa porteuse
De rosée avant qu'ait apparu le rosaire,
Lui-même échelle qui donne accès à l'empire
De la musique, soudain le poème ouvrant
Comme une porte sur l'abrupt où il y a
Le feu à franchir⁴².

Maïa et Marie sont issues de la même symbolique, celle de la féminité et de la
maternité. Les références mythologiques parcourent les œuvres des deux poètes. Chez
Jaccottet, le mythe de Perséphone est très présent⁴³, ainsi que celui de Lazare et les références
au bouddhisme zen, alors que les oiseaux du jardin de Marteau coexistent avec le phénix et le

³⁹*Ibid.*, p. 172.

⁴⁰Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹Sébastien Labrusse, *op. cit.*, p. 20.

⁴²Robert Marteau, *op. cit.*, p. 197.

⁴³Marie-Antoinette Laffont-Bissay, « "En tout verger, l'on peut voir la demeure parfaite", ou une lecture d'un passage de *Cahier de verdure*, "Apparition des fleurs" », http://crphll.univ-pau.fr/live/digitalAssets/122/122843_Marie_Antoinette_Jaccottet_version_corrige.pdf.

Quetzalcóatl. Pour les deux poètes, les oiseaux comme les anges, les anges intermédiaires ailés comme les oiseaux, assurent la continuité, tendent, tissent encore un fil avec l'origine. Les sens sont les moyens par lesquels le poète se rend perméable au monde et à sa rémanence. Faire ressentir par le pouvoir du langage assure le lien avec le sacré : grâce à ce qui est perceptible par les sens, le poète peut lever un voile sur ce qui est insaisissable, invisible et pourtant juste là. Pour Jean Onimus,

Jaccottet a retrouvé très spontanément l'antique tradition du symbolisme naturel qu'on retrace jusque dans la mentalité primitive. Cette tradition considérée d'abord comme païenne (origine des idoles), a été christianisée par saint Bernard pour qui « les forêts nous parlent de Dieu mieux que les livres », et surtout par la tradition franciscaine. J'ai déjà cité saint Bonaventure. Un passage de son *Itinéraire de l'âme vers Dieu* me paraît bienvenu à propos de Jaccottet. L'Univers, dit-il, est un cryptogramme que nous devons déchiffrer en « recréant » le monde d'avant la Chute, où tout montait naturellement vers Dieu⁴⁴.

Cette dimension mystique s'appliquerait encore davantage aux sonnets de Robert Marteau, pour qui les cathédrales sont comme des forêts⁴⁵. Pourtant, nous n'avons pas le sentiment que ces poètes cherchent à « recréer » le monde d'avant la chute, mais plutôt à poétiser le monde d'aujourd'hui, en ce sens que la poétisation, sans aucune connotation péjorative, est étymologiquement « création », à partir des traces, des signes qui sont toujours là. Certes, l'homme subit cette longue déchéance symbolisée par l'image de la chute, mais la poésie peut procurer un peu d'enchantement. Si les poètes mettent à contribution leurs sens, c'est uniquement pour se faire, *poiein*, le coquillage (la « conque » chez Marteau⁴⁶) qui rendra les échos du monde perdu. « Sentir » pour faire ressentir au lecteur a pour but de créer un lien à rebours vers l'origine.

Pour conclure

Revenons sur la puissance du langage poétique. Nous avons voulu montrer que Philippe Jaccottet et Robert Marteau composaient à partir de leurs perceptions du réel ; chez eux, les sens sont donc extrêmement sollicités, la vue d'abord, mais aussi les quatre autres jusqu'au

⁴⁴Jean Onimus, *Philippe Jaccottet : une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1982, p. 126.

⁴⁵« [...] j'ai vu / À Saint-Germer-de-Fly dans la clarté calcaire / Des colonnes qui ont l'élan d'une forêt » (Robert Marteau, *op. cit.*, p. 125).

⁴⁶La « conque sonore » de la poésie (*op. cit.*, p. 91).

goût. Mais il ne s'agit pas uniquement de transcrire une expérience personnelle faite de sensations. Le poème ne fonctionne que si l'autre peut « ressentir », c'est-à-dire éprouver à son tour des sensations qui vont modifier son propre regard, puis sa propre mise en bouche du langage. Le poème en faisant ressentir peut-être autre chose modifie le rapport au monde et aux mots, au langage, parce que l'on en découvre aussi la puissance. Difficile de parler des petits oiseaux, des anges et des fleurs et de faire sens, c'est-à-dire toucher les sens, et produire une signification ; il faut qu'il y ait une quête autre, de l'ordre du spirituel. Nous n'adhérons pas tous à la nostalgie de l'origine, la fable nous touche plus ou moins, chacun puise dans les mythes fondateurs à sa convenance pour se construire. L'immédiateté de la sensation, le besoin de la partager, hors du temps hors des lieux, relève d'un besoin de lien et de sacré. La poésie comme « art de faire ressentir » les avènements du quotidien, redonne un peu de sacré, permet un enchantement dans la communion, le sentiment que d'autres ont ressenti petites joies et dures peines, qu'ils ont su y mettre des mots, qui ne communiquent pas directement la douleur, mais modifient inéluctablement celui qui se laisse gagner et porté par eux.