

## **Alchimie du paysage** Essai sur la poésie de Robert Marteau

Antoine P. Boisclair

Numéro 3, hiver 2004

Expériences du paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2213ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boisclair, A. P. (2004). Alchimie du paysage : essai sur la poésie de Robert Marteau. *Contre-jour*, (3), 99–111.

# Alchimie du paysage

## Essai sur la poésie de Robert Marteau

Antoine P. Boisclair

Soit *La Dentellière* de Vermeer, penchée sur ses fuseaux à l'intérieur d'une pièce où tout respire le calme, le silence et la douceur profuse de l'instant. Depuis la fenêtre que l'on devine ouverte, quelques rayons de soleil essaient la poussière en suspens, se mêlent aux laves de fils rouges qui débordent en cascades jusqu'aux coussins situés à la gauche du tableau. Une esquisse de sourire — un coup de pinceau, à peine — éclaire le visage de la jeune femme qui s'attarde aux détails de son ouvrage; le vert tendre des draperies, l'or et l'ocre s'agentent avec la blancheur laiteuse à l'arrière-plan. Quels motifs confectionne ainsi ce personnage énigmatique? Comment concevoir aujourd'hui, à l'heure des multinationales du textile et du vêtement prêt-à-porter, le doigté, la lenteur et le savoir-faire nécessaires à son métier? Dans ce poème de *Registre* daté du 17 octobre 1994, l'écrivain français Robert Marteau réhabilite à sa manière l'art du crochet :

*On ne saurait mieux comparer la poésie  
En sa confection qu'aux points de dentellières  
Qui de l'aiguille ou du crochet, dans la clarté  
De la fenêtre, voient sous leurs doigts se bâtir*

*L'ouvrage fait des ajours qu'un seul fil suscite.  
Celle-ci comme en coiffis, coiffe, lingerie,  
Exalte le corps féminin, celle-là montre  
Par les mots qu'elle ourdit le corps de l'univers.  
Parlez à l'âne, causez avec le vent, vous  
Recevrez déjà les prémices de ce qu'a  
La musique de moins accessible : ce bruit  
De la nature toujours convoité, jamais  
Saisi, en quoi tient tout le secret que la fable,  
De bouche en bouche et cap en cap, veut nous transmettre<sup>1</sup>.*

Parmi les nombreux peintres convoqués par Marteau dans ses sonnets, journaux de voyage, essais et romans, la figure de Vermeer occupe une place de choix, non seulement parce que l'artiste de Delft a fait l'objet d'un très beau texte (« Invisibilité de Vermeer », dans *Huit peintres*), mais aussi parce que les références à la dentelle (ou à ses variantes : la couture, la broderie, le tissage, etc.) apparaissent à plusieurs reprises dans son œuvre. De plus, l'écrivain et le peintre partagent une sensibilité particulière pour tout ce qui a trait au métier, à la lenteur et à la solitude qu'exige la création artistique : tisserand, menuisier, potier, celui qui tiendrait avec les mots « un commerce d'artisan », selon une expression de Gilles Marcotte, a choisi le calme de l'atelier pour poursuivre ses travaux, bien que son retrait n'ait rien de narcissique et témoigne au contraire du désir de transmettre la mémoire du dehors, des lieux et des paysages qui l'ont accompagné durant ses nombreuses promenades en France et au Québec.

Cette discrétion explique en partie le peu d'attention accordée par la critique à ses derniers recueils importants<sup>2</sup>, mais force est d'admettre aussi que l'analogie entre la dentelle et la poésie s'oppose à une certaine modernité qui, soucieuse de conserver la « justesse » de la voix, se méfie généralement des fioritures. « Parler est facile », dit Philippe Jaccottet dans ses « Chants d'en bas », et

<sup>1</sup> Robert Marteau, *Registre*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 130.

<sup>2</sup> Je pense ici à *Liturgie*, 1992, *Louange*, 1996 et *Registre*, 1999.

tracer des mots sur la page / en règle générale, est risquer peu de chose : / un ouvrage de dentellière, calfeutré / paisible». Loin de cette « facilité », critiquée avec raison lorsqu'elle confine au maniérisme, le sonnet de Robert Marteau cité plus haut n'en valorise pas moins l'« ouvrage de dentellière », c'est-à-dire le métier qui « exalte » et « ourdit le corps de l'univers ». Or l'univers apparaissant comme une énigme (ce que rappelle l'évocation de « ce bruit / De la nature toujours convoité, jamais / Saisi »), cette louange doit adopter le langage de la « fable » transmise « de bouche en bouche et de cap en cap ». Mais en quoi consiste cette « fable » ? Et dans quelle mesure, surtout, concerne-t-elle l'expérience du paysage ? Cet extrait du texte intitulé « Invisibilité de Vermeer », qui interpelle à nouveau *La Dentellière*, offre quelques pistes de réflexion :

*Revoyez Vermeer maintenant et comment il a su lier et allier l'extérieur et le dedans des choses, et comment, céleste maçon, il a su construire l'édifice qu'est un portrait, le portrait qu'est L'Atelier du peintre, le visage qu'est la Vue de Delft, le paysage éclaboussé où s'incline La Dentellière. Absorbée toute entière en son ouvrage de points et de crochets, les paupières baissées, sur les lèvres le frisson d'un sourire, elle conjugue à l'ange de Reims la Joconde et le bodhisattva<sup>3</sup>.*

Absorbée par son ouvrage, la jeune femme composerait ainsi un « paysage éclaboussé ». Si l'image semble arbitraire à première vue (aucun élément du tableau, dans les faits, ne nous permet d'identifier la nature du dessin brodé), le lien entre le paysage et les points de dentellières révèle une façon particulière d'appréhender l'espace. Plutôt que d'être envisagés uniquement comme des reflets d'« états d'âme », les paysages décrits dans les poèmes de Marteau doivent être sans cesse (re)composés ou (re)tissés ; la vérité des lieux ne pouvant être dévoilée que par bribes, par fragments, le rôle du poète consiste à coudre des liens, à révéler la solidarité des signes ou à établir des réseaux de « correspondances » : « Poésie est rapport / Entre les plantes, les animaux et les choses / Qui peuplent la terre et que l'esprit (lequel tient / Par quelque part du ciel) va essayer

<sup>3</sup> Robert Marteau, « Invisibilité de Vermeer », *Huit peintres*, Paris, La Table Ronde, p. 46-47.

de dire<sup>4</sup>». On comprend pourquoi Marteau entretient un dialogue important avec la couture et la dentelle, mais aussi avec la peinture, et plus particulièrement avec la peinture de paysage, dont l'art repose sur ce même esprit de « composition » :

*Les chevaux rêvent-ils? Je les vois à mi-pente,  
Contre le ciel. Ils sont immobiles, compacts  
Dans le contre-jour, parfaitement dessinés,  
Comme suspendus, pourtant sur leurs longues pattes  
Posés par terre. D'où je suis, ils font avec  
Le relief une composition qu'un peintre  
Comme Degas aurait pu aimer. [...]*<sup>5</sup>

Aussi Marteau, si l'on s'en tient à ses nombreux poèmes-tableaux, participe-t-il d'une longue tradition d'écrivains qui, du *ut pictura poesis* d'Horace à Yves Bonnefoy, envisagent la peinture comme un miroir ou un modèle pour la poésie. Dans *Mont-Royal*, certaines déclarations vont jusqu'à laisser entendre que l'art pictural, comparativement à la parole, serait plus à même de saisir l'immédiat et d'abolir la distance entre la perception et l'expression : « Que je voudrais être peintre », affirme le poète en parcourant les rues de Montréal, « on n'a pas à savoir lire, écrire, à connaître syntaxe, grammaire, langues, linguistique, philosophie, élucubrations universitaires. On a juste à peindre ce qu'on voit [...] »<sup>6</sup>. Selon cette idée, qui n'est pas sans rappeler l'utopie du « regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle » de Francis Ponge, « l'œil et l'esprit » procèdent d'un même mouvement ; si l'écrivain établit des rapprochements sans chercher pour autant à les expliciter, c'est parce que la composition picturale constitue un mode de pensée à part entière ; c'est parce que la peinture, suivant les remarques de Valéry à propos de Léonard de Vinci, peut être envisagée comme une forme de « philosophie ».

Néanmoins, les langages pictural et poétique diffèrent fondamentalement l'un de l'autre, et Marteau, plus proche de Lessing que d'Horace sur ce point, semble parfois réfuter l'idée d'une continuité entre les deux arts : « Je prends l'indicible à

<sup>4</sup> Robert Marteau, *Louange*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 103.

<sup>5</sup> Robert Marteau, *Liturgie*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, p. 171.

<sup>6</sup> Robert Marteau, *Mont-Royal*, Paris, Gallimard, 1981, p. 57.

mon compte pour dire / La mutité absolue en quoi s'édifie / La peinture et par quoi sa constitution / Se signale à l'antipode de la parole<sup>7</sup>». On ne peut cependant ignorer les nombreuses références aux peintres, et ce serait sans doute un euphémisme d'affirmer que Marteau *s'inspire* du dessin et de la peinture dans ses sonnets. La mémoire des toiles, des enluminures ou des gravures observées dans les musées conditionne presque systématiquement sa perception du paysage ; tel sous-bois au creux d'un vallon *rappelle* Poussin ; tel jardin lumineux *aurait pu* être peint par Uccello, etc. Dans *Registre*, certains poèmes s'avèrent ainsi des réécritures de paysages picturaux, ou des « paysages de paysages » :

*Paysage avec saint Mathieu et l'ange, mil  
Six cent trente neuf — mil six cent quarante.  
[...] Comme vous le constatez, le monde  
est en ruines déjà, et la seule harmonie  
encore qu'il a il la tient de la nature  
sauvage où d'anciens bâtiments écroulés  
pourtant subsistent [...]*<sup>8</sup>

Mais c'est lorsque le paysage est encadré dans un ensemble ou un « tableau » de signes et d'analogies que le *ut pictura poesis* prend tout son sens. À l'instar de plusieurs écrivains qui ont traversé les « forêts de symboles » baudelairiennes, la nature apparaît chez Marteau comme étant « déjà surnaturelle<sup>9</sup> » ; si le poète procède à la « métamorphose » ou à la « transmutation » du réel, la parole ne vise qu'à renouer avec l'origine : « Tout l'art consiste à prendre une matière pour l'amener à la forme qu'elle désire », dit-il dans *Fleuve sans fin*. « tout s'accomplit par noces, c'est pourquoi on crut longtemps qu'il ne fallait rien dissocier, qu'infiniment tout s'associait par analogie<sup>10</sup> ». Cette croyance en l'existence d'un réseau d'analogies universelles, Robert Marteau la développe non pas en regard du haïku — genre poétique qui procède généralement par associations métonymiques —, mais plutôt en fonction de la tradition alchimique, laquelle repose sur des principes analogues à celui des « correspondances » (« *A* noir, *E* blanc, *I* rouge... », proposait Rimbaud dans son

<sup>7</sup> *Liturgie, op. cit.*, p. 51.

<sup>8</sup> *Registre, op. cit.*, p. 128.

<sup>9</sup> Robert Marteau, *Voyage au verso*, Seyssel, Champ Vallon, 1989, p. 71.

<sup>10</sup> Robert Marteau, *Fleuve sans fin*, Paris, La Table Ronde, 1986, p. 154.

« Alchimie du verbe ») et formule le désir de retrouver une unité perdue, un système apte à représenter l'univers. L'alchimie est cette quête du « lieu et de la formule » ; elle est ce chant d'Orphée posté à la proue de l'*Argo* dans le récit de la Toison d'or, chant dont on ne connaît malheureusement plus la signification ni la beauté, notre mémoire collective ayant oublié de transmettre son « secret » « de bouche en bouche et de cap en cap ».

Depuis les premiers recueils publiés au cours des années 1960, la quête alchimique pourrait être symbolisée par l'image du « royaume », que Marteau définit généralement comme un espace édénique ou un système de représentation qui permettait jadis à l'homme d'entrer en relation avec la nature. À l'instar de Pascal Quignard dans son *Dernier Royaume*, le poète évoque ce lieu mythique sous le mode de la nostalgie et l'associe à une époque où la « vérité [était] dite dans la pierre » :

*Le royaume fut une œuvre de longue haleine,  
De hache et bûcherons, d'intercession, d'armes  
Blanches, de messes, d'assauts guerriers et de marques  
De courtoisie. On bâtissait à chaque croix  
De chemin une église ; en chaque hameau, lieu-  
Dit, sur chaque éperon : où le monde pouvait  
Se lire, chacune étant un miroir écrit.  
L'homme qui marchait voyait la vérité dite  
Dans la pierre, l'entendait du plain-chant, de même  
Que la langue des oiseaux, de l'eau, du vent. [...]*<sup>11</sup>

Car il y eut un temps où les éléments du paysage avaient un sens, où la parole mythique (celle de la « fable ») permettait à l'homme d'accéder à la connaissance. Or cette époque, constate l'auteur de *Mont-Royal*, est révolue depuis la chute du royaume ; nous avons rompu avec la tradition du langage symbolique grâce auquel nous pouvions donner un sens au monde ; nous nous sommes détachés du tissu universel, du fil d'or qui nous reliait à la nature. La « modernité », dit-il, fut « déconnexion de l'humain par rapport à l'univers, au monde, aux règnes<sup>12</sup> ». À partir de ce constat, la poésie de Marteau pose les questions suivantes : comment renouer

<sup>11</sup> *Louange*, op. cit., p. 110.

<sup>12</sup> *Mont-Royal*, op. cit., p. 100.

avec les différents systèmes symboliques (mythes, religion, alchimie, etc.) qui permettraient jadis à l'homme d'établir une « connexion » avec la nature ? Comment renouer avec le *muthos* et transmettre à nouveau la parole de la fable ? Parmi les différentes traditions occultées par le rationalisme moderne, l'alchimie suscite un intérêt particulier parce que les grands mythes qui y sont rattachés, du récit de la Toison d'or à celui de la Pierre philosophale, illustrent une des essences de l'art : « Qu'est-ce que l'alchimie ? A cela je réponds / Que c'est la voie offerte à l'amoureux de l'art, / Au fidèle d'amour qui veut la pierre pur-/ Puréenne [...] »<sup>13</sup>.

Cette quête d'absolu si éloignée des aspérités contemporaines, ce désir de trouver le « lieu et la formule » en marge du relativisme, est sans doute ce qui étonne le plus dans l'œuvre de Marteau. Depuis les années 1980, époque à partir de laquelle cette quête adopte la forme du carnet et du journal, son écriture juxtapose la réalité prosaïque aux archétypes, les grands mythes aux promenades quotidiennes. L'alchimie a ceci de particulier en effet qu'elle « convoite l'éveil le plus haut [et] n'écarte de la transfiguration la moindre parcelle de matière »<sup>14</sup>. D'où l'idée évoquée précédemment selon laquelle la « poésie est rapport entre les plantes, les animaux et les choses » : il s'agit, à partir des « parcelle[s] de matière », de recoudre le paysage disséminé à travers la nature, d'insérer les fragments du monde à l'intérieur d'un espace commun (le tableau, le sonnet) et de révéler leur solidarité sensible.

Bien sûr, l'homme moderne ayant été « déconnecté » de « l'univers », du « monde » et des « règnes », ce projet consistant à retrouver l'unité du royaume s'avère essentiellement utopique. Plusieurs poèmes de Marteau se présentent ainsi comme une tentative à la fois lucide et désespérée de donner une figure aux éléments du paysage — arbres, animaux, collines, etc. — en leur assignant un rôle ou une position particulière dans l'espace. Sur ce point, l'auteur de *Registre* s'accorderait sans doute avec Michel Deguy, selon qui la poésie consiste notamment à donner « visage à ce qui n'en a pas ». « Le poème », dit plus précisément l'auteur de *Fragment du cadastre*, « parle de ce qu'il a sous les yeux (qui ne le voient pas), les yeux de la vue qui imagine, c'est-à-dire met en scène le monde [...] »<sup>15</sup>. Mise en scène ou composition, la nature est bien cette invention de l'homme ; et le poème consiste

<sup>13</sup> Robert Marteau, *La récolte de la rosée*, Paris, Belin, 1995, p. 18.

<sup>14</sup> *Fleuve sans fin*, op. cit., p. 150.

<sup>15</sup> Michel Deguy, *L'impair*, Tours, Farrago, 2000, p. 38.

effectivement à voir ce qui se refuse à la figuration, à voir ce qui ne peut être regardé. « Nous ne savons pas qui nous regarde », affirme Marteau à propos de « vaches peintes » aperçues contre un pré ; « Nous sommes / Dans un dehors et nulle issue à nos désirs / N'est offerte qui soit de nous reconnaissable [...] »<sup>16</sup>. Tandis que les animaux ont accès à ce que Rilke appelait l'« ouvert », le « dehors » de l'homme ne comporte « nulle issue » ; condamné à rester « en face du monde » ou « devant le monde », selon l'expression que Heidegger emploie à propos du poète allemand, l'homme apparaît exclu du paysage.

Mais l'impossibilité de renouer totalement avec la fable ou le royaume ne peut empêcher le poète de poursuivre sa quête vers plus de sens, car advient parfois ce « bref éblouissement d'écritures / Sonores, comme si, connaissant le secret, / Nous pouvions déchiffrer le message animal<sup>17</sup> ». Ces instants de présence, Robert Marteau en fait l'expérience lorsque la réalité parvient à être transmise telle quelle, lorsque le poète, à l'instar du peintre paysagiste, travaille « sur le motif » ou selon un modèle précis : des vaches broutant dans un pré, un coq qui chante avant l'aube, un canard flottant sur un cours d'eau, etc. Car sans privilégier pour autant un retour à la *mimèsis*, l'art de Marteau repose en grande partie sur l'imitation, comme s'il s'agissait, encore une fois, de dévoiler ce qui est déjà présent, de mettre à jour un réseau d'analogies préexistant au regard du poète. La quatrième de couverture du livre intitulé *Sur le motif* contient à ce sujet une anecdote intéressante et peut nous renseigner sur la façon dont Marteau conçoit le métier d'écrivain :

*Je me rends « sur le motif », avait coutume de dire le jeune Corot quand, pour descendre peindre sur la berge de la Seine, il prenait congé de sa mère qui tenait une boutique de lingère à l'un des angles de la rue du Bac et du quai. Ainsi l'auteur, lors d'un séjour de six mois à Paris, sollicité par les rives, est allé cueillir sur le vif lumière et mouvement, se liant d'amitié avec quelques-uns des résidents : clochards, zonards<sup>18</sup>.*

<sup>16</sup> *Liturgie, op. cit.*, p. 30.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>18</sup> *Sur le motif*, quatrième de couverture. Robert Manteau, *Sur le motif*, Seyssel, Champ Vallon, 1986.

À l'instar de Corot, un des premiers en France à élever la peinture de paysage au rang de genre artistique majeur, Marteau souhaite renouer avec la réalité de son environnement immédiat : « Chaque lieu maintenant m'est un lieu d'écriture<sup>19</sup> », affirme-t-il ; « Tout est motif, tout est sujet<sup>20</sup> ». Travailler « sur le motif », plus précisément, nécessite d'être fidèle à l'objet d'étude — « copiez bien et naturellement ce qui s'offre au regard<sup>21</sup> » —, et de considérer le « dessin mouvant des contours<sup>22</sup> ». Selon l'étymologie latine du mot (*motivus*, du verbe *movere*), le motif se rapporte en effet au mouvement, aux contours fuyants des objets. Les arabesques ou les entrelacs, plus proches de la suggestion mallarméenne que de la représentation mimétique, pourraient alors tenir lieu de motif, de même que la dentelle ou la broderie, comme en témoigne ce sonnet de *Liturgie* où un oiseau aperçu par hasard

[...] parcourt le liseré du bois,  
Le buis, brode le bord de l'eau par entrelacs  
Sans nouer le fil, apte aux voltes, en chemin  
Par le bois vert évitant les gouttes de pluie,  
En paillettes brisant ce qui brille, s'esquive  
Dès qu'il a consulté du bec les orientés<sup>23</sup>.

Ces vers illustrent bien le projet d'écrire « sur le motif » : il s'agit, essentiellement, de choisir un objet d'étude (ici la vue d'un oiseau) et de prendre en considération son caractère insaisissable (« Ça ne reste pas en place, allègre, roussi / Comme un copeau arraché à la flamme »). Le poète, tout comme l'oiseau, « brode le bord de l'eau par entrelacs / Sans nouer le fil » ; il évite, suivant la leçon de Van Gogh, de fixer le paysage dans une image statique. Cela explique en partie la présence des nombreuses voltes d'oiseaux qui « paraphent « le ciel et des « saintes écritures que Dieu partout calligraphie<sup>24</sup> » : comme si la nature elle-même s'exprimait dans le langage de l'arabesque, le paysage ne se laisse dévoiler que par indices, par suggestions.

<sup>19</sup> *Liturgie*, op. cit., p. 82.

<sup>20</sup> *Registre*, op. cit., p. 29.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>23</sup> *Liturgie*, op. cit., p. 62.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 141.

Si le regard pictural détermine ainsi l'appréhension du paysage, il serait peut-être plus juste d'associer l'écriture de Marteau au dessin, c'est-à-dire à tout ce qui relève du trait, de la courbe ou du contour, en opposition aux couleurs ou aux taches. Le poète se détournerait ainsi du platonisme critiqué par Yves Bonnefoy dans ses « Remarques sur le dessin », c'est-à-dire au règne de l'Idée que la pensée chrétienne aurait perpétué jusqu'à nous. « Ce tableau n'a pas de dessin », comme on dit déjà : « Ces formes n'ont pas de vie »<sup>25</sup>, souligne l'auteur de *l'Anti-Platon*. Tandis que la peinture tendrait par essence vers l'abstraction, le dessin serait davantage porté à désigner le monde sensible, à nommer l'arbre, le fruit, l'oiseau, etc. Il serait trop simple de réduire la poétique de Marteau à l'une ou l'autre des catégories élaborées par Bonnefoy puisque l'arabesque (ainsi que la volute, la spirale, les entrelacs, etc.) échappe en quelque sorte à l'opposition sensible/intelligible, mais le regard pictural s'accompagne souvent du désir de tracer les contours du paysage. Selon ce point de vue, le rôle du peintre consiste aussi à « imiter / Pour rendre visible un peu de réalité / Omise ici et là par fait de négligence [...] »<sup>26</sup>; les couleurs et les taches peuvent également *donner à voir*. Mais la peinture, si l'on s'en tient à un poème cité plus haut, confine à « la mutité absolue »; « sa constitution / Se signale à l'antipode de la parole ». Alors que la peinture est une « poésie muette » (Léonard de Vinci), le langage poétique, lui, possède en partie les moyens de renouer avec le chant du royaume, d'où cette autre forme de relation au paysage qui, dans certains sonnets, repose moins sur le regard que sur l'ouïe. Je n'écoute plus ma voix », affirme Marteau dans *Louange*, « mais le chant du monde / Dans le gosier des oiseaux, et sous les nuages / La couronne du châtaigner faite d'étoiles »<sup>27</sup>.

Mais quel est ce « chant du monde », plus exactement; et comment le mettre en relation avec une poésie associée jusqu'à présent au regard pictural? « Si les oiseaux jouent ici un grand rôle », nous indique une autre quatrième de couverture, « c'est parce qu'ils chantent, et que par leur jargon nous revient l'espoir d'accéder au lieu d'où nous venons »<sup>28</sup>. Être à l'écoute du chant de la nature revient en ce sens à renouer avec le royaume; chaque bruissement d'arbre, chaque cri d'hirondelle restituée à sa manière le « plain-chant » ou le « chant des chants ». Or ce « plain-chant », compris comme l'ensemble des bruits qui s'offrent à l'oreille — le « chœur » de la

<sup>25</sup> Yves Bonnefoy, « Remarque sur le dessin », *La Vie errante*, Paris, Poésie/Gallimard, 1993, p. 172.

<sup>26</sup> *Louange*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>28</sup> *Liturgie*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

nature, pour ainsi dire — préexiste dans la réalité la plus quotidienne : la « prose » d'un rouge-gorge, le pépiement du merle et le son d'une cloche provenant d'un village participent tous de ce que Supervielle appelait la « fable du monde ». Cette fable peut alors être comprise comme un dialogue que les différents éléments de la faune et de la flore entretiennent et auquel l'homme doit porter attention afin de retrouver la signification des lieux. Mais si la « langue des oiseaux » porte en elle les traces de la connaissance et témoigne d'une époque où le paysage pouvait être lu et entendu, si la nature est envisagée comme un livre, Robert Marteau évite généralement la mise en abyme textuelle. Au contraire, l'écrivain devrait selon lui s'écarter du texte afin de renouer avec la nature :

*Aucun livre ne vaut la vie, excepté tel  
Ouvrage accompli qui est fait du feuilleté  
Que l'angélique donne au jardin où les arbres  
Toujours vifs portent des pommes et parlent. Nous  
Connaissons par la parole en fable habillée  
Ce qui nous fut avant notre aube confié  
Afin que nous puissions vivre où nous fûmes mis :  
Soit en ce monde admirable, incompréhensible,  
Que chaque sens offre à la contemplation. [...] <sup>29</sup>*

Les arbres et les oiseaux occupent une place de choix dans l'imaginaire de Marteau parce qu'ils ont conservé la mémoire de cette « parole en fable habillée » ; leurs bruissements et leurs chants portent également les traces du royaume. Aussi les oiseaux qui répercutent en leur latin « la bonne nouvelle, entretissant les syllabes [et] tirant de l'arbre les lignes pour le grand livre<sup>30</sup> », peuvent-ils tenir le rôle des « dentellières » ou des « couturières » :

*La pie à l'envers du vent recoud les lambeaux  
Qu'elle a volés, se souvenant des couturières  
Et des petites-mains au fin fond des villages  
Jaunis par la sécheresse, ornés d'ormeaux verts  
Et noirs au bord des trous d'eau où la boue a pris*

<sup>29</sup> Louange, *op. cit.*, p. 54.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 186.

*Le dessus, ocre opaque, aride comme un lé  
De tapis où on voit encore dessinés  
Les traits d'une figure impossible à refaire. [...]*<sup>31</sup>

\*

Dans le texte intitulé « Invisibilité de Vermeer », Marteau soutient à propos du peintre hollandais que « nul n'est allé si loin, c'est-à-dire si près du seuil de vie, du suspens où se tient sans commencement ni fin la Création<sup>32</sup> ». La parenté entre l'écrivain et l'auteur de *La Dentellière* repose peut-être aussi sur ce rapport à la « création », au sens à la fois religieux et artistique du terme : comme le personnage de cette autre toile de Vermeer intitulée *L'Astronome*, Marteau s'interroge constamment sur l'origine du monde ; animé par une soif de savoir et une connaissance du terrain hors du commun (peu d'écrivains contemporains peuvent se targuer de maîtriser à ce point le vocabulaire de l'ornithologie et de la foresterie), le poète français ayant longtemps séjourné au Québec est aussi cet explorateur ou cet arpenteur du mystère humain. Aucune complaisance, cependant, ne caractérise cette quête de l'origine, car l'homme apparaît comme un être fondamentalement ignorant :

*Tout à l'homme est énigme : aucun de ses pas n'ouvre  
La voie à la patrie, et le rapatriement  
Est au prix de sa perte. Il existe, ignorant  
Ce qui le constitue, et sa science accroit  
L'espace entre lui-même et sa réalité*<sup>33</sup>.

Tandis qu'elle prétend nous en approcher, la science éloignerait ainsi l'homme du réel, du contact direct avec la nature. Entre l'oubli de l'être heideggerien et l'utopisme de Thoreau, Marteau propose une vision plus mystique de cette nostalgie. Et le recours à l'alchimie, aussi éloigné qu'il puisse paraître d'une poésie

<sup>31</sup> *Liturgie, op. cit.*, p. 11.

<sup>32</sup> *Huit peintres, op. cit.*, p. 43.

<sup>33</sup> *Louange, op. cit.*, p. 185.

contemporaine préférant généralement l'intimité du quotidien aux grands mythes, ne contredit en rien l'idée d'un rapport prosaïque au paysage. Car en écrivant pratiquement un sonnet par jour, en travaillant au recensement des « moindres parcelles de matière », Robert Marteau s'intéresse à tous les « motifs » du monde visible et poursuit une des tâches principales de la poésie moderne depuis Hölderlin : celle consistant à faire converger le multiple dans un ensemble unifié, à donner un sens au monde délaissé par les dieux et à l'insérer dans un espace habitable.