

# POÉSIE, PAYSAGE ET SENSATION

## POETRY, LANDSCAPE AND SENSATION

Michel Collot\*

### RÉSUMÉ

Cet article effectue une réflexion théorique par rapport au paysage, question qui revêt un enjeu considérable dans le champ des sciences humaines et des pratiques sociales contemporaines, mais aussi, pour l'art et pour la poésie modernes. Il s'agit d'une notion qui se situe historiquement et structurellement entre une pensée symbolique du Lieu qui a dominé l'Antiquité classique et le Moyen Âge, et une connaissance scientifique de l'espace qui se développe aux Temps modernes. À partir du Romantisme, notamment la poésie lyrique a fait du paysage un lieu d'expression de la sensibilité. En contrepartie, l'art et la littérature au XXème siècle ont eu tendance à se détourner de la représentation du monde extérieur pour explorer les ressources propres à leurs moyens d'expression. Ainsi, le paysage semble avoir perdu son endroit à la scène esthétique, c'est qui n'est pas vrai du tout, une fois que le thème continue à inspirer beaucoup d'artistes et d'écrivains. Controversée par nature, l'idée de paysage s'ouvre à plusieurs interrogations, telles les concepts de sensation et de perception, cueillis chez Paul Valéry, lesquels sont amenés à ce texte, comme une proposition de jouissance de la poésie entendue à la manière d'un endroit de réactivation des sensations et des affects.

**Mots-clés:** Paysage, Sensation, Perception, Poésie, L'art.

### ABSTRACT

*This paper ponders theoretically over landscape, a question that turned out to be a considerable challenge in the field of contemporary human sciences and social practices, as well as for modern art and poetry. This is a notion that places itself, historically and structurally, between a symbolic thought on Place, which dominated classical Antiquity and Middle Age, and a scientific knowledge*

---

\* Professeur à l'Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, a par domaine d'études les relations entre Philosophie, Arts et Littérature, en réfléchissant à propos de la question du paysage par rapport aux défis de la modernité. Il s'agit ainsi d'un travail de nature transculturelle, dans lequel les paysages littéraires ont une place remarquable. Il a publié, parmi d'autres: *Le temps de la marche: Sainte-Victoire, La Sainte-Baume et les Alpilles* (2013), *Paysages européennes et mondialisation*, ouvrage en co-direction avec Aline Bergé et Jean Mottet (2012), *La pensée-paysage* (2011), *Paysage et Poesie* (2005) et *Les Enjeux du Paysage* (2000).

*of space that develops till modern times. From Romanticism on, especially lyric poetry has transformed landscape in a place of expression of sensibility. As a counterpart, art and literature in the XXth century tended to deviate from the outside world to explore their own resources and means of expression. Thus, landscape seems to have lost its place in the esthetic scene, which is not true, since it keeps on inspiring lots of artists and writers. Controversial by nature, the idea of landscape arises a series of questions, like the concepts of sensation and perception, gathered in Paul Valéry, which are brought to this text, as a proposal of fruition of poetry understood as a place of reactivation of sensations and affections.*

**Keywords:** *Landscape, Sensation, Perception, Poetry, Art.*

Pour le poète et pour l'artiste, "tout commence par une sensation, par une émotion": ce propos de Francis Ponge (1965, p. 246) rejoint, à travers le temps et l'espace, celui des anciens arts poétiques chinois, qui plaçaient à l'origine du poème "l'émotion ressentie au contact du monde" (JULLIEN, 2003, p. 62). Ce lien originel entre la poésie et l'expérience sensible a été distendu voire rompu en France, depuis les années 1960 et 1970, par une théorie formaliste et par une pratique littéraliste. Je me réjouis de les voir de mieux en mieux reconnus en divers autres lieux de la recherche et de la création contemporaines<sup>1</sup>.

Car pour ma part je les ai toujours trouvés très actifs dans les oeuvres les plus fortes de notre temps et dans ma propre expérience poétique. J'ai essayé de les éclairer à partir de la phénoménologie, qui postule qu'il y a un sens des sens, et notamment à la lumière de la notion d'horizon, qui permet de comprendre l'articulation entre perception et expression, et de celle d'émotion, envisagée comme ouverture au monde<sup>2</sup>. Depuis quelques années, je me suis intéressé à la question du paysage, qui revêt un enjeu considérable dans le champ des sciences humaines et des pratiques sociales contemporaines, mais aussi, me semble-t-il, pour l'art et pour la poésie modernes.

Le paysage se situe, historiquement et structurellement, entre une pensée symbolique du Lieu qui a dominé l'Antiquité classique et le Moyen Âge, et une connaissance scientifique de l'espace qui se développe aux Temps modernes. Le *lieu* peut se définir par une forte délimitation topographique et culturelle; il circonscrit le territoire d'une communauté partageant le même code de valeurs, de croyances et de significations: c'est un microcosme qui entre en relation, verticale avec un monde supérieur dont il est en réduction l'image imparfaite. Le *paysage* est lié davantage au point de vue d'un individu, que l'horizon à la fois limite et ouvre sur l'invisible. Il confère au monde un sens qui n'est plus subordonné à une croyance religieuse collective, mais le produit d'une expérience individuelle, sensorielle et susceptible d'une élaboration esthétique singulière. La connaissance scientifique rompt à la fois avec la pensée symbolique et avec l'expérience sensible, pour objectiver l'espace sous les espèces d'une étendue homogène, isotrope et mathématisable. Si elle permet à l'homme moderne de "se rendre maître et possesseur de la Nature", elle distend le lien sensoriel, symbolique et affectif qui l'unissait à elle, et qui trouve dès lors refuge dans l'expérience et l'art du paysage.

Celui-ci est ainsi devenu en Europe, depuis le romantisme, un genre pictural majeur et un thème littéraire privilégié. La poésie lyrique notamment a fait de lui le lieu d'expression de la sensibilité, c'est à dire à la fois des sensations et des sentiments d'un sujet qui se découvre en

<sup>1</sup> Voir par exemple l'ouvrage de Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris: PUF, 1998.

<sup>2</sup> Voir par exemple l'ouvrage de Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris: PUF, 1998.

s'ouvrant au monde. En réaction contre le romantisme et le lyrisme, une certaine modernité artistique et littéraire a pris ses distances vis-à-vis de cette approche sensible du monde. L'art et la littérature au XX<sup>ème</sup> siècle ont eu tendance à se détourner de la représentation du monde extérieur pour explorer et exploiter les ressources propres à leur moyens d'expression; l'oeuvre est devenue un microcosme autonome, qui a ses propres lois, et qui se substitue au monde. De cette tendance dominante, témoignent exemplairement le développement de l'abstraction en peinture et du formalisme en littérature.

À ce tournant décisif de l'art moderne, le paysage semble bel et bien *perdu de vue*: il a été parfois ouvertement rejeté et dénoncé par les avantgardes, parce qu'il était trop lié à la tradition de la figuration et à une conception mimétique de l'art. Mais cette crise du paysage n'équivaut pas à sa disparition pure et simple. Elle correspond à une mise en question des codes traditionnels de sa représentation classique, à commencer par la perspective, plus qu'à une remise en cause du paysage lui-même, qui continue à inspirer beaucoup d'artistes et d'écrivains. On peut même se demander si, délivré des conventions qui l'obligeaient à rester sage comme une image, le paysage ne révèle pas, à la faveur de cette crise, des virtualités qui n'avaient pas encore été exploitées et que l'art et la littérature modernes vont pouvoir explorer librement.

Notre tradition lie le paysage à l'ordre de la représentation; il s'agirait d'une réalité extérieure, offerte en totalité au regard, que l'art et la littérature auraient pour mission de reproduire aussi fidèlement que possible, par les moyens de la figuration ou de la description. S'il s'agissait bien de cela, et seulement de cela, il n'y aurait pas à s'étonner qu'il ait disparu de la peinture et de la littérature modernes, car à vrai dire pareille chose ne se rencontre nulle part, et pas plus dans le monde de la vie que dans celui de l'art.

Dès les premières définitions du mot dans les langues européennes, vers le milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, il apparaît nettement que le paysage n'est pas le "pays" réel, mais le pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet. C'est donc une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective, qui donne autant à deviner qu'à percevoir; il n'est pas une donnée objective immuable qu'il suffirait de reproduire<sup>3</sup>. C'est un phénomène qui change selon le point de vue qu'on adopte, et que chaque sujet réinterprète en fonction non seulement de ce qu'il voit, mais de ce qu'il sent, ressent et imagine. Sauf dans une esthétique réaliste ou naturaliste, et encore faudrait-il distinguer la théorie de pratiques souvent bien différentes, il ne s'est jamais agi, en art comme en littérature, de reproduire ou de décrire le paysage, mais de le produire et de le redécrire.

On comprend dès lors que le paysage puisse être présent dans une oeuvre sans y être représenté au sens habituel du terme. En s'affranchissant des contraintes et des illusions d'une mimésis prétendument objective, l'art moderne a libéré l'expression des composantes subjectives du paysage, des sensations et des sentiments qui lui sont liés. Dans l'art et dans la poésie moderne, le paysage apparaît souvent "défiguré", parce qu'il ne se soumet plus aux canons de la figuration; mais c'est pour être refiguré selon le point de vue d'un sujet créateur, et/ou configuré selon une organisation qui n'a plus rien de "réaliste", mais s'avoue plus ouvertement lyrique ou esthétique: je pense par exemple aux paysages de Nicolas de Staël, qui ne retiennent des sites qui les ont inspirés qu'une structure générale, quelques traits librement recomposés et disposés selon un rythme expressif.

<sup>3</sup> Pour les arts de peindre chinois, le paysage "est l'inobjectivable par excellence", selon François Jullien, In: *La Grande image n'a pas de forme*. Paris: Seuil, 2003, p. 185.

Il me semble que dans cette défiguration du paysage qui prélude à sa refiguration et à sa transfiguration, le recours à la sensation joue un rôle décisif. Les paysages de Sicile s'animent ainsi sous le pinceau de Staël d'une prodigieuse intensité sensorielle et affective, par le dynamisme du trait, l'épaisseur de la matière travaillée au couteau ou la vigueur du coloris, aussi peu réaliste que possible, qui fait par exemple se heurter et s'exalter mutuellement un ciel vert, une terre orange et violette, et une mer noire.

## SENSATION VS PERCEPTION

Pour comprendre ce rôle de la sensation dans la dé-figuration moderne du paysage, il convient de s'arrêter un instant sur ce qui la distingue de la perception. La phénoménologie a bien montré que la perception, visuelle notamment, n'était jamais la réception purement passive des données sensorielles, mais leur interprétation et leur organisation en une structure qui leur donne forme et sens, et qui met en jeu notamment le rapport entre la figure et le fond, entre la chose et son horizon. Or il arrive que nous fassions du monde une autre expérience, moins structurée et plus intense, que nous nommons la sensation. Le terme désigne en quelque sorte une appréhension du sensible antérieure non seulement à la réflexion et à la conception, mais à la perception elle-même.

Le monde ne s'y manifeste pas selon une représentation organisée et articulée par la perspective, qui le met à distance et met en relation ses composantes les unes avec les autres, mais comme une sorte de présence inarticulée, au sein de laquelle les choses ne se distinguent pas nettement les unes des autres, ni le sujet de l'objet, mais participent d'une même "relation compacte". (BOUCHET, 1983) Dans cet état se confondent le dedans et le dehors, ce qui est senti et ce qui est ressenti; loin de saisir ce qui s'offre à nos yeux, nous en sommes saisis.

Nous l'éprouvons plus communément par l'entremise d'autres canaux que ceux de la vue, qui est le plus intellectualisé de nos sens; on sait, à quel point les odeurs, les saveurs ou les sensations tactiles peuvent solliciter la mémoire affective et (res)susciter un univers indissociablement intérieur et extérieur. Notre tradition occidentale confère à la vue un privilège excessif et presque exclusif dans son approche du paysage. Or le paysage ne saurait se réduire à un pur spectacle. Il s'offre également aux autres sens, et concerne le sujet tout entier, corps et âme. Il ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir et à ressentir. La distance s'y mesure par l'ouïe et par l'odorat, d'après l'intensité des bruits, selon la circulation des flux aériens et des effluves; et la proximité s'y éprouve à la caresse d'un contour, au velouté d'une lumière, à la saveur d'un coloris. Toutes ces sensations communiquent entre elles par synesthésie et suscitent des émotions, éveillent des sentiments et réveillent des souvenirs.

## ALLONS À LA PLAGE

Pour nous en convaincre, je propose d'aller faire un tour à la plage. L'essentiel de ce qu'on y éprouve est étranger à l'ordre du visible, et même de l'image. D'où la difficulté qu'on rencontre lorsqu'on cherche à la photographier; et la déception que procurent les pâles clichés qu'on en rapporte et où manquera toujours l'essentiel, qui est plutôt d'ordre tactile. Haptique et non optique. Tout y est affaire de tact et de contact. Dêvêtu, le corps est devenu une paume dressée qui palpe l'air, l'eau et le sol, tâtonne à la rencontre d'une autre peau: la chair du monde ou le corps désiré. Replongé dans la mer comme dans son milieu prénatal, l'épiderme se dilate et s'épanouit comme une plante desséchée au contact de l'eau retrouvée. Le nageur redevient un instant poisson; il mène une vie amphibie sur ces lisières terraquées.

La plage est un *milieu* dans lequel on s’immerge et par rapport auquel il n’est ni possible ni souhaitable de prendre le recul nécessaire à la constitution d’un véritable paysage, au sens classique du terme. Lorsqu’on s’y essaie, il arrive souvent qu’on le trouve désespérément plat: trois bandes superposées, selon les trois horizons étagés du sable, de la mer et du ciel. Quand le soleil est au zénith, au plus fort de la lumière et de la chaleur, aucune perspective, même atmosphérique, n’échelonne ces trois espaces du plus proche au plus lointain. L’horizon lui-même ne suggère ni ailleurs ni profondeur; la plénitude est si totale qu’elle m’enclôt dans une sphère qui se suffit à elle-même. Une bordure, une marge a pris soudain la place de l’univers; bande passante où circulent des flux d’énergie imperceptibles que le corps ressent pourtant intimement.

C’est sans doute du côté d’une philosophie de l’intensité, comme celle de Gilles Deleuze,<sup>4</sup> qu’il faudrait chercher les clés de ce paradis de la sensation, plutôt que d’une phénoménologie classique. Car comment cerner ce phénomène qui échappe non seulement à la conception mais à la perception elle-même? Si ce n’est peut-être, par l’expression artistique ou poétique. C’est dans ce moment “pathique” de l’expérience du paysage, antérieur à la constitution d’un sens et à la distinction entre le sujet et l’objet, que Maldiney, à la suite d’Erwin Straus,<sup>5</sup> situe le point d’articulation entre *aisthesis* et esthétique.

L’art s’efforcera de rendre compte d’une dimension originaire de notre rapport au monde, qui n’est pas de l’ordre de la perception, mais de la sensation. Et en explorant toujours plus radicalement cette origine, l’art et la poésie modernes auraient éprouvé le besoin de dé-figurer le paysage pour exprimer ce qui dans l’expérience première que nous en avons, échappe aux conventions de la figuration et de la perception. Les témoignages ne manquent pas à l’appui de cette hypothèse. Je me bornerai à rappeler celui de Cézanne, qui inaugure l’avènement d’une nouvelle esthétique du paysage, fondée sur le “chaos irisé” des sensations, dont la toile est le “réceptacle ensorcelé” et qui met fin à l’organisation trop concertée de l’espace par le dess(e)in de l’artiste: “Les terres rouges sortent d’un abîme. Je vois. Par taches. Le monde du dessin s’est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l’a emporté” (GASQUET, 1921, p. 136).

Pour exprimer l’intensité des sensations que suscite une telle expérience, abyssale, du paysage la peinture a dû s’affranchir des conventions qui le réduisaient à un spectacle. L’impressionnisme a commencé à dissiper les contours et à dissoudre les formes pour émanciper et disséminer les corpuscules de la sensation. Mais le pointillisme n’a pas joué jusqu’au bout le jeu de cette dispersion; il réordonne le plus souvent ses atomes de couleur et de lumière selon les lois d’une optique très classique, substituant parfois au chromatisme le chromo le plus éculé. Les fauves ont su s’en rapprocher, notamment Matisse, qui disait: “c’est la sensation qui vient en premier”.

Mais paradoxalement, c’est en découvrant ou en traversant l’abstraction que Kandinsky ou Mondrian d’abord, Nicolas de Staël ou Olivier Debré plus tard parviendront à inscrire sur la toile la présence de ce qui, au sein du paysage, échappe à toute représentation. Et de nouveaux supports et médias permettent aujourd’hui aux artistes, en décomposant l’image, et en délivrant ses éléments constitutifs des contraintes de la figuration, de recomposer une expression paysagère inédite, à l’aide de taches de couleurs, de jeux de lumières, d’ondes ou de pixels.

Mais si le plasticien dispose d’un matériau lui-même sensible pour rendre la matière-émotion de la sensation, comment le poète peut-il l’exprimer, lui qui a pour seule matière un langage habitué

<sup>4</sup> Voir notamment Francis Bacon: *Logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981.

<sup>5</sup> Voir H. Maldiney, *Regard Parole Espace*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1973; et Erwin Straus, *Du Sens des sens*, Grenoble: J. Million, 1990.

à véhiculer des notions plus ou moins abstraites: le mot chien n'aboie pas. Comment faire accéder à la parole une expérience essentiellement muette?

## VALÉRY ET LA SENSATION

Valéry est un de ceux qui ont eu la conscience la plus aiguë de la solidarité entre les conventions du langage et les lois de la perception, qui oblitèrent à nos yeux et dans nos discours toute une part de l'expérience sensible:

La vision ordinaire dont le langage ordinaire est à la fois l'expression et le guide est une exclusion, le résultat d'omissions plus que d'acquisitions.

La perception abolit plus qu'elle ne donne, car elle est une combinaison de ce qui est reçu par les sens avec d'autres éléments et cette combinaison choisit. (VALÉRY, 1973-1974, p. 1034).

Ce que le code perceptif et linguistique habituel censure, en sélectionnant et en organisant le sensible, c'est l'intensité de la sensation, cette force qui déjoue les formes et défie toute définition et nomination:

Si la sensation est intense, la perception est retardée – l'élément énergie l'emporte d'abord. [...]

On ne voit pas un « arbre » mais des taches (VALÉRY, 1973-1974, p. 1176).

Pourtant, c'est précisément dans ce reste de l'opération perceptive que réside pour l'artiste et pour le poète la matière première de toute création plastique ou verbale; ils cherchent l'un et l'autre "à re-percevoir les choses abolies – et à retrouver le primitif chaos, la totalité de la sensibilité, les sensations subjectives". (VALÉRY, 1973-1974, p. 998) Il faut replonger dans le "primitif chaos" des sensations pour recréer un monde qui soit pas le cosmos figé de nos représentations et formulations habituelles, mais un *chaosmos* vivant et vibrant.

Cela suppose paradoxalement une ascèse et tout un travail; car l'immédiat de la sensation est enfoui sous les médiations perceptives et linguistiques, qu'il est nécessaire de déconstruire pour avoir une chance de le rejoindre: "il faut être *artistes* pour revenir sur les pas de la perception vers l'impression-sans-signification". (VALÉRY, 1973-1974, p. 1026) Et il faut être poète pour faire passer dans les mots ce qui échappe à toute signification claire et distincte: la poésie est, selon Valéry, "l'essai de représenter, ou de restituer, par les moyens du langage articulé, *ces choses* ou *cette chose*, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs etc., et que *semblent vouloir exprimer les objets*" (VALÉRY, 1960, p. 547).

La réponse au défi de la sensation muette consiste pour le poète à réactiver toute cette part du langage qui s'efface dans la communication ordinaire au profit de la signification: "c'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs influences mutuelles qui dominant, aux dépens de leurs propriété de se consommer en un sens défini et certain"<sup>6</sup> (VALÉRY, 1960, p. 1510). C'est en mobilisant toutes "les qualités sensibles de la parole", qui passent ordinairement inaperçues, que le poète peut y inscrire un équivalent de la sensation et des affects qui lui sont liés. En créant entre les mots des "allitérations d'impressions", des "résonances significatives", il entend donner du corps au poème, et un sens inséparable de sa teneur sensible:

---

<sup>6</sup> "Commentaire de *Charmes*", In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1960, tome I, p. 1510. Bibliothèque de la Pléiade.

La Poésie est toute païenne: elle exige impérativement qu'il n'y ait point d'âme sans corps – point de *sens*, point d'*idée* qui ne soit l'*acte* de quelque figure *remarquable*, construite de timbres, de durées et d'intensités (VALÉRY, 1960, p. 656).

On peut estimer que la pratique de Valéry n'a pas toujours été à la hauteur de ses ambitions et de ses intentions. Trop soucieux de soumettre une sensibilité qu'il jugeait excessive au contrôle de la conscience et de l'intelligence la plus lucide, il l'a contenue dans un cadre formel qui l'empêchait de s'épanouir en poésie. Pour aller plus loin dans le sens de la sensation, il eût fallu s'affranchir au moins des articulations du vers et de la phrase que Valéry respecte en general scrupuleusement; mieux que dans ses recueils de poésies, il s'en approche dans les notes fragmentaires ou les petits poèmes dits abstraits mais en fait très concrets consignés dans ses *Cahiers*.<sup>7</sup>

Pour permettre au langage de prendre en charge l'intensité de la sensation, il fallait alléger les mots du harnais de la syntaxe et les disséminer sur la page, comme l'ont fait, avec des fortunes diverses, les avant-gardes poétiques du XX<sup>ème</sup> siècle. Au risque toutefois de compromettre la lisibilité du poème et donc, de rendre incommunicable l'expérience qu'il s'agissait de faire advenir à la parole, et qui, dès lors, demeure désespérément muette. Une totale émancipation des signifiants, comme celles qu'ont revendiquées la poésie sonore ou le lettrisme par exemple, rompt le lien indissoluble entre les qualités graphiques ou phoniques du langage et la signification, qui est l'essence même de la poésie et qui seul peut y introduire un équivalent de l'expérience sensible.

Pour accéder à la parole, il est sans doute inévitable que celle-ci prenne conscience d'elle-même, passant du statut d'*Erlebnis* à celui d'*Erfahrung*. Telle est du moins la conviction que j'ai retirée de mes lectures et de ma propre pratique d'écriture: la poésie suppose la réactivation des sensations et des affects qui hantent la *chora sémiotique*; mais elle doit pour les formuler et les communiquer les transcrire dans un code symbolique dont elle peut assouplir mais non pas ignorer les règles.

## CHAOSMOS

Le germe du poème réside souvent pour moi dans une sensation ou une émotion dont l'intensité me fait tomber en arrêt, et me coupe la parole. Interne ou externe, et le plus souvent l'un et l'autre, elle me confronte à la double énigme de la présence du monde et de ma présence à lui. Dans l'étonnement d'être là, se déploie un espace à la fois cosmique et cénesthésique: celui de mon corps uni à la chair du monde, en une sorte d'*Einfühlung*, où le dedans et le dehors sont indissociables. Ce n'est qu'après coup, et parfois au terme d'une longue période d'oubli, dans le ressouvenir ou la résurgence de la mémoire involontaire, que je peux entreprendre d'explorer cet espace qui échappe au regard et à la parole.

Pour cela, il me faut plonger en aveugle dans la nuit du corps et dans l'épaisseur de la langue pour réapprendre à parler. Très souvent, les premiers mots s'imposent à moi avec la même force que la sensation qu'ils tentent d'exprimer et dont ils semblent inséparables, comme autant de petits morceaux de matière-émotion. Ils me donnent la note fondamentale, où résonne la tonalité affective qui colore à la fois l'émotion, le monde et les mots. Mais pour la donner à entendre et à comprendre, il me faut essayer d'en déployer les harmoniques et les horizons. C'est en interrogeant leur résonance,

<sup>7</sup> Et auxquels rend justice l'édition récente de ces poèmes, par les soins de Michel Jarrety, sous le titre *Poésie perdue* dans la collection Poésie Gallimard.

musicale, affective, et significative à la fois que j’essaie de déchiffrer l’obscur message dont ils sont porteurs.

C’est ainsi par exemple qu’un mot-valise qui m’avait frappé à la lecture du *Finnegan’s wake* de Joyce a fait brusquement retour en moi dans une circonstance imprévue: j’ai cru l’entendre un jour murmuré dans le bruit des flots qui se brisent au pied des ruines de Carthage. Et son retentissement dans l’espace du monde, du langage et de mon existence était telle qu’il a engendré non seulement un poème, mais tout un livre à sa suite. Dans le poème, j’ai tenté de déployer quelques-unes des sensations et des émotions que ce mot et ce paysage éveillaient en moi:

*Chaosmos*: la rumeur soudaine et sourde du gravier brassé le long du rivage, l’évidence d’un jet de pierre blanche dressé contre le bleu d’orage de l’horizon. Osmose rêvée de l’ordre et du chaos.

Thermes, piscines descellées, les aqueducs disjoints: l’eau qu’on voulait conduire a tout reconquis. La mer excavatrice a fouillé nos entrailles, carcasse à ciel ouvert. Sang de la brique à vif, son cri dans l’herbe (COLLOT, 1997, p. 6).

Le paysage que ce mot-valise engendre et résume est marqué comme lui d’une tension interne entre des pôles opposés; il exprime à la fois la violence de la sensation qui défait toute nos constructions, et le désir de rebâtir un autre monde sur les ruines de celui qui a été détruit. La poésie commence au moment où vacille l’ordre qui préside à nos représentations de l’univers, à nos habitudes de vie et de langage. Ce vertige nous plonge dans la turbulence d’une matière-émotion, où le moi, le monde et les mots ne cessent de bouger, de se joindre et de se briser. Mais ce retour au chaos nous offre aussi la chance d’une nouvelle genèse.

Je voudrais vous relater un peu plus en détail la naissance d’un autre poème de ce recueil, intitulé “Aquarelle”:

Buée sur la vitre; le papier boit, la brume peu à peu se lève. Un champs’ébauche, et la couleur ivre déborde. La vie afflue. L’aube dérive et le bois vert aux emblavures de la terre et du ciel. Lèvres luisantes des labours: l’horizon s’ouvre et balbutie. Trempées de larmes et lie de vin, nos chairs s’épanchent l’une en l’autre; nuées se fondent en l’eau du monde (COLLOT, 1997, p. 50).

L’impulsion première de ce poème est venue d’un état qui me semble favorable aux sensations les plus intéressantes parce que les plus ambiguës: le passage du sommeil à l’éveil, où la conscience émerge peu à peu de l’inconscience, naissant à un monde dont elle n’est pas encore tout à fait séparée, et où les choses, dans la clarté diffuse de l’aube encore mêlée de pénombre, ne se distinguent pas nettement les unes des autres.

Je viens à peine de me réveiller et j’aperçois de la buée sur la vitre de la chambre; c’est la première fois en ce début d’automne, et cela m’étonne: je me demande si ce n’est pas ma vue qui est encore brouillée par le sommeil. Je me lève, et je vais à la fenêtre: le paysage est à demi plongé dans la brume. Je me retourne vers une petite aquarelle de Tal Coat, qui est accrochée au mur, et où je retrouve la même atmosphère humide et confuse.

Aussitôt me viennent les trois premières phrases qu’on peut considérer comme des phrases de réveil, et que je m’empresse de noter. La première est à peine une phrase. Sa tournure elliptique et nominale s’est imposée à moi pour exprimer l’abrupt d’une sensation antérieure à toute réflexion. Si j’avais écrit: “Tiens, il y a de la buée sur la vitre, ce matin”; ou bien: “La vitre est couverte de buée”, le sens aurait été presque le même, mais l’effet aurait été bien différent. La phrase nominale,

qui ignore la distinction entre sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation antéprédicative au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, rebelles à toute analyse.<sup>8</sup>

Entre le moi, le monde et les mots la séparation n'a pas encore eu lieu, et ils échangent leurs attributs: la brume se lève avec moi, le papier boit l'encre ou la couleur. D'une phrase à l'autre, je perçois des sonorités qui insistent: à la *buée* répond la *brume*; les consonnes de *la vitre* et du *papier* se retrouvent dans *peu à peu se lève*. Ces échos éveillent en moi de multiples résonances, qui me semblent liées à la sensation initiale, mais qui restent aussi vagues et mystérieuses qu'elle. Pour mieux les accueillir et essayer de mieux entendre ce qu'elles veulent me dire, je prends une feuille de papier que je dispose à l'horizontale.

Cette disposition ménage autour des trois phrases des marges plus généreuses, où je vais pouvoir déployer plus librement les multiples associations qu'elles me suggèrent. Ainsi s'ébauchent, à droite et à gauche, à partir des phonèmes [i], [v], [l] et [r] des séries de mots parmi lesquels je cherche à exprimer le sens de la sensation que j'ai éprouvée: *rive, ivre, vineux, dérive; lavis, lève, lèvres, livres* ... Le feuillet me sert de palette, où j'essaie non des couleurs mais des sèmes et des sonorités. Le sens vers lequel je tends me semble inscrit dans des unités qui relèvent de la seconde articulation du langage, et qui n'ont donc pas de signification codifiée dans la langue: phonèmes, diphones, et syllabes.

Il m'arrive de chercher la clé de ces résonances dans d'autres langues, comme l'anglais ou l'allemand, qui apparaissent fugitivement sur la page, comme si elles pouvaient me fournir un équivalent pour traduire le message de la sensation, qui reste intraduisible en français. Je note dans la marge: *Burst into tears*; et ailleurs: *Erbarme*, souvenir d'une célèbre aria de la Passion selon Saint Matthieu de Bach. C'est dans ces mots étrangers que se révèle l'étrangeté et l'ambivalence d'un affect qui mêle à la jouissance les larmes et la compassion. Ils ne seront pas conservés tels quels dans ce poème, mais transposés ou retraduits en français, car je préfère en général rester dans les limites de ma propre langue, pour mieux tenter de les déplacer de l'intérieur.

Ces palettes sont aussi des *clusters*, qui rapprochent des mots de sens différents dans une sorte de halo harmonique assez analogue à la confusion de mes sensations initiales. J'éprouve souvent le besoin d'articuler, même silencieusement, ces petites cellules phonétiques, comme peut le faire un enfant dans l'exercice du babil ou de ce qu'on appelle joliment *lallation*. Tout se passe comme si je refaisais pour mon compte le trajet qui a présidé à l'émergence du langage; certains linguistes qui ont étudié les racines indo-européennes voient dans la syllabe une première unité de sens bien différente des unités de première articulation, car plus largement ouverte à la polysémie et à l'expérience sensible.

L'émotion qui me fait balbutier gagne le paysage que j'ai sous les yeux: ce sont les lèvres de l'horizon qui s'entr'ouvrent en même temps que les miennes. Ce n'est pas un hasard si j'ai adopté le format "paysage" pour tenter de tracer sur le papier quelques sillons, où le sens se fraie un chemin à travers une matière aussi malléable que celle du champ qui vient d'être retourné et labouré, et où le poème et le paysage peu à peu prennent corps. Pour leur donner une forme plus nette, je devrai, dans une seconde étape, renoncer au format paysage et sacrifier beaucoup des associations latérales qui sous-tendaient la genèse du poème mais dont la prolifération risquait de le rendre illisible. Je ne retiendrai que celles qui peuvent concourir à créer une "impression d'ensemble"; il me faut les mettre en phase les unes avec les autres, et

<sup>8</sup> Voir le chapitre consacré à "La syntaxe nominale", dans *La Matière-émotion*. Paris: PUF, 1998, p. 282.

les mettre en phrases, avec le souci de leur imprimer un rythme qui rende le sens non seulement intelligible, mais sensible.

Il faut parfois s'écarter des impressions premières si on veut en sauver l'essentiel; Matisse lui-même écrivait: "C'est quand je suis en accord direct avec mes sensations de nature, que je me crois le droit de m'en éloigner pour mieux rendre ce que je ressens" (MATISSE, 1972, p. 97). Il n'est sans doute pas possible de restituer la sensation à l'état brut, si l'on veut rester dans le langage articulé, et ne pas verser dans la glossolalie et le borborygme. Pour en inscrire l'énergie bouleversante dans le cadre de la langue, il faut l'élargir autant que possible, et non le briser. C'est précisément parce que la sensation nous coupe la langue, qu'elle suscite le désir d'en déplacer les limites; son expression poétique ne saurait être trouvée en-deçà, mais au-delà, dans une connaissance approfondie et si intime de la langue qu'elle permette d'en déceler les potentialités secrètes et d'en réveiller les "naissances latentes".

Le chaos de la sensation doit s'ordonner en un microcosme assez dense et assez structuré pour faire sens aux yeux du lecteur au sein d'un monde partagé et ne pas demeurer un *idios cosmos* incommunicable. C'est pourquoi j'ai adopté ici la forme du poème en prose, qui assure une certaine cohérence à ce texte, tout en y introduisant de discrètes ruptures, logiques, syntaxiques et sémantiques et une ambiguïté généralisée, pour faire entendre un *undercurrent of meaning* à travers les chaînes phonico-sémiques qui le trament de part en part. La disposition typographique elle-même garde l'empreinte du dispositif initial, évoquant l'horizontalité du premier manuscrit et les sillons du champ labouré.

Toutes ces suggestions sont désormais inscrites dans le cadre et dans la texture sensible d'une "page paysage" qui s'efforce de donner à lire, à voir et à entendre le mouvement du chaos au sein même du cosmos, ordonnant la sensation pour lui donner une forme et un sens qui en gardent l'empreinte mais la rendent communicable. Je ne sais pas si j'y ai réussi; j'espère vous en avoir fait au moins partager la tension et l'intention.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DU BOUCHET, André. *Peinture*. Paris: Fata Morgana, 1983.

COLLOT, Michel. *Chaosmos*. Paris: Belin, 1997.

\_\_\_\_\_. La syntaxe nominale. In: *LA MATIÈRE-ÉMOTION*. Paris: PUF, p. 282, 1998.

GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Bernheim, 1921.

JULLIEN, Francois. *La Grande image n'a pas de forme*. Paris: Seuil, 2003. 384p.

\_\_\_\_\_. *La Valeur allusive*. Paris: PUF, 2003.

MATISSE, Henry. *Écrits sur l'art*, Paris: Hermann, 1972.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973-1974. tome II. (Bibliothèque de la Pléiade).

\_\_\_\_\_. Tel Quel. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1960. tome II, p. 547. (Bibliothèque de la Pléiade).

\_\_\_\_\_. Variété. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1960. tome I, p. 656. (Bibliothèque de la Pléiade).