

## MUSIQUE DU MONDE, POÉSIE DU MONDE :

### ROBERT MARTEAU ET MARCEL PROUST

#### *Avant-propos*

*Robert Marteau et Marcel Proust.* Sous ces deux noms, c'est bien sûr l'œuvre de ces deux auteurs – disons mieux : de ces deux poètes – qui est visée.

Il se trouve que, lorsque Thierry Delobel m'a proposé de prendre part à ces séances portant sur l'œuvre du poète Robert Marteau<sup>1</sup>, je consacrais une partie de mon temps à une relecture de celle de Marcel Proust ; et, du fait de ce travail mené en parallèle sur les deux textes, j'ai cru pouvoir déceler entre eux, et malgré ce qui les distingue, des points de rencontre. Disons que, bien que chacun de ces auteurs soit sur son chemin propre, ces chemins par moments se croisent.

Ce sont ces points de rencontre (du moins certains d'entre eux) qu'il m'a paru intéressant de souligner dans le cadre des séances qui nous occupent, parce que d'une part, ils permettent de mettre l'accent sur des aspects sensibles de l'œuvre de Robert Marteau mais que, d'autre part, leur évocation peut conduire à faire ressortir (certes en partie seulement) ce qui appartient en propre à celle-ci.

Il s'agira surtout, du reste, de rencontrer quelques passages de leur œuvre. Notre étude tournera autour des questions de *l'apparition*, de la *pensée*, de la *marche*, de *l'harmonie*, pour en venir en dernier lieu – en rapport avec la question du *sens* – à une différence majeure entre leurs deux œuvres, entendons une différence entre les pensées qu'elles contiennent, car ce sont celles-ci qui retiendront particulièrement notre intérêt.

\*

#### *Musique du monde, poésie du monde.*

La première de ces deux expressions est inspirée, bien sûr, par l'œuvre de Robert Marteau ; la seconde l'est par celle de Marcel Proust. Mais elles entendent dire, par ailleurs, ce qui rapproche et ce qui sépare tout à la fois les deux poètes.

Dans l'expression de *musique du monde*, le terme de *monde* est à comprendre très simplement au sens où Robert Marteau parle de ce « monde où nous sommes mis »<sup>2</sup> - nous, les hommes - c'est-à-dire ce monde qui existe indépendamment de nous et que nous nommons la *nature*. Or, suggère Robert Marteau, si ce monde est visible, il est aussi au plus haut point *sonore*. Il écrit dans un sonnet du recueil *La venue* (j'extrais quelques passages de ce sonnet) :

« Vous avez tous entendu le vent se frayer  
Sa voie et bruire au sommet des peupliers.  
C'est la manifestation la plus courante  
De l'esprit du ciel (...)  
Au ruisseau qui court, elle accorde sa musique,  
(...)  
Livre à l'ouïe experte autant de secrets qu'il  
S'en perpétue, inviolés, par les détours  
De la fable. C'est ainsi que les bouches s'ouvrent,  
Que le poème incréé s'invente et se dit. »<sup>3</sup>

Les bruits du monde sont donc *musique*. Robert Marteau écrit encore :

---

<sup>1</sup> Journées organisées par Thierry Delobel à Reims (23-26 juillet 2020).

<sup>2</sup> Robert Marteau, *La venue*, Seyssel, Champ Vallon, p. 145.

<sup>3</sup> Robert Marteau, *Louange*, Seyssel, Champ Vallon, p. 266

« A la musique des oiseaux succède celle  
De la pluie (...) »<sup>4</sup>

Mais c'est aussi par la musique que le poème a à répondre à la musique du monde. Un passage de *Fleuve sans fin*<sup>5</sup> l'énonce :

« Le monde, les choses, ne se disent que par voie de musique. »

Plus encore, donc, que simplement *sonore*, notre monde est – non pas *musical* – mais *musique*. Car les lignes lues plus haut disent encore que cette « musique » est « manifestation de l'esprit du ciel ». La musique, au sens que ce mot a eu dans la langue grecque antique qui l'a forgé, c'est d'abord ce qui nous vient des Muses. Et, ainsi entendue, la *musique* ne saurait se réduire à ce qui est *musical* au sens actuel. Si, dans *Louange*, Robert Marteau évoque « la langue que les Muses nomment musique »<sup>6</sup>, rappelons que, parmi ces Muses, l'une – Uranie – préside à l'astronomie. C'est donc qu'il y a bien une *musique* silencieuse des astres, à laquelle a à répondre la parole des hommes qui s'efforcent, tel un Thalès, de dire cette *musique*, ceux que les grecs nomment – mais le mot a pris un tout autre sens aujourd'hui – *astronomes*<sup>7</sup>

Qu'est cette « musique », qui en vient à prendre le pas, chez Robert Marteau, sur la poésie elle-même – du moins dans le sens qu'a pris ce mot dans la langue courante d'aujourd'hui ? Dans *Salve*, il écrit :

« Je ne prétends pas à la poésie ; à quoi bon  
En parler ? Néanmoins un peu de musique  
Non instrumentale à l'improviste saisie  
Peut ouvrir au pas l'horizon et le chemin (...) »<sup>8</sup>

Que signifie « ouvrir au pas l'horizon et le chemin » ? C'est ce qu'il nous faudra essayer de voir. Si, d'autre part, la musique du monde est « manifestation de l'esprit du ciel », n'est-ce pas face à cette manifestation qu'il s'agit de se hisser ?

Avec l'expression de *poésie du monde*, c'est vers Marcel Proust que nous nous tournons. Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*<sup>9</sup>, lorsque son personnage se trouve dans l'atelier du peintre Elstir, Proust met dans sa bouche les mots suivants : « Les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. ». Formulation surprenante puisqu'on ne considère généralement pas le poète comme voyant « la nature telle qu'elle est ». Dirait-il, sinon, comme le fait Baudelaire, que « la nature est un temple »<sup>10</sup> ?

A vrai dire, Proust emploie ici le mot *nature* au sens de la philosophie moderne, c'est-à-dire comme désignant le monde extérieur sensible et pas seulement la nature au sens que nous avons vu plus haut. Et il accorde à l'expression « voir la nature poétiquement » un sens précis. La voir « poétiquement », c'est la voir indépendamment de ce que les concepts de l'entendement (Proust dit « l'intelligence »), concepts déposés dans le langage courant, nous en disent, autrement dit lorsque notre seule sensibilité résonne à l'apparition du monde et qu'elle produit en nous ce que Proust nomme une « *impression* ». Et ce que son personnage goûte dans certains tableaux d'Elstir, c'est précisément la restitution picturale d'une impression de ce genre.

Un exemple donné par le texte situe bien la nature même de l'impression en général. Elstir a peint un port en faisant en sorte que, écrit Proust, « toute démarcation » entre la terre et la mer soit « supprimée » et il détaille les parties du tableau dans lesquelles, par des illusions d'optique, on ne sait plus, du moins au premier regard, ce qui appartient à la terre et ce qui appartient à la mer. Mais le plus important, pour comprendre ce que Proust nomme « *impression* », c'est ce qu'il écrit plus loin : « si tout le

---

<sup>4</sup> *Louange*, op. cité p. 268.

<sup>5</sup> Robert Marteau, *Fleuve sans fin*, Gallimard, 1986, p.110

<sup>6</sup> *Louange*, p.268

<sup>7</sup> C'est en pensant à ce que Platon dit de Thalès dans *Théétète*, 174 a, que nous évoquons celui-ci.

<sup>8</sup> Robert Marteau, *Salve*, Seyssel, Champ Vallon, p. 202

<sup>9</sup> Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 192.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, « *Correspondances* ».

tableau donnait cette *impression des ports* où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout »<sup>11</sup>.

Là où l'entendement ne dispose que des pauvres mots de *port*, de *terre* et de *mer* pour dire ce qui, en l'occurrence, *est*, la sensibilité seule saisit ce qui fait – dirait Proust qui utilise parfois ce mot, et dans son sens platonicien – l'« essence » d'un port, ce qui fait d'un port sa particularité la plus profonde, à savoir qu'on y *sent* la mer dans la ville, son odeur, les embruns qui en proviennent, les pêcheurs qu'on y croise, les bateaux qu'on y voit au milieu des maisons et des voitures. Et c'est pourquoi – pour reprendre les mots de Proust – la force de l'élément marin y éclate partout. *Partout*, c'est-à-dire pas seulement, et peut-être pas d'abord, du fait de la présence de bateaux secoués au loin par les vagues, mais bien dans la ville elle-même.

Une « *terre marine* » – tels sont les mots de Proust – voilà qui n'est pas de l'ordre du *visible* et, qui plus est, est contradictoire, mais c'est pourtant bien cela qu'un port, quand nous y sommes, nous donne à sentir. L'impression est donc ce qui, en nous, *révèle* la façon invisible dont une chose nous est présente, la façon dont elle *apparaît* véritablement. C'est cela que signifie l'expression « voir la nature telle qu'elle est, poétiquement ». Et c'est bien d'*apparition* qu'il s'agit dans la phrase : « la force de l'élément marin y *éclatait* », formule qui est une façon de signifier que la mer *elle-même*, dans la puissance de son être (c'est-à-dire mer qui peut porter tout autant que submerger) *n'apparaît* jamais si bien que dans cette ville particulière qu'est un port.

Dans la vie courante, les impressions de ce genre demeurent confuses et inaperçues de celui en qui elles se forment. Il faut le « *poème* », qu'il soit une peinture ou un écrit, pour leur donner véritablement corps ; mais, faut-il ajouter, en ceci que, lui-même, tableau ou écrit, est le résultat d'une sorte de *révélation* chez celui qui le crée, révélation qui transcende la simple présence matérielle de la chose, ce qui autorise Proust à user du terme d'*essence*.

\*

Nous avons vu plus haut, quand il était question de Robert Marteau et de ce qu'il nomme *musique*, qu'il y avait une musique silencieuse des astres que le poète lui-même devait, en quelque sorte, *savoir entendre*. Nous sommes donc devant un premier point de rencontre entre lui et Marcel Proust : c'est bien à la fois d'*apparition* et de *révélation de l'invisible* (ou de *l'inaudible*) dans l'*apparition* qu'il est question dans l'œuvre de l'un et de l'autre. Mais ce que l'un comme l'autre nous donne à comprendre, c'est que *le temps de l'apparition ne se confond pas avec le temps de la vision*. Au sens où ce n'est pas en *voyant* un port ou des astres que cet invisible, ou inaudible, qui est en eux apparaît immédiatement. C'est ce point que nous allons aborder maintenant.

En exergue de cette nouvelle étape, je place une phrase que l'on trouve sous la plume d'Hannah Arendt : « sans spectateurs, le monde serait imparfait »<sup>12</sup>, phrase qui me semble consonner pleinement avec les œuvres des deux poètes, peut-être plus encore avec celle de Robert Marteau.

Il est bien question d'*apparition* chez Robert Marteau qui écrit : « Je mets en mon carnet ce que chacun de mes pas me découvre ».<sup>13</sup> *Découvre* : ce mot parle de lui-même. *Me découvre*, c'est-à-dire *fait apparaître à mes yeux comme si un voile disparaissait*.

Le début d'un sonnet de *La venue*, écrit vers la fin de l'automne, illustre mais aussi permet de comprendre ce qui est en jeu.

« Parmi la vigne empourprée un pigeon s'ébat  
Battant des ailes lui-même pourpre au soleil  
Qui en vain s'essaie à escalader le ciel »<sup>14</sup>

Au delà du petit tableau coloré que nous offrent les deux premières lignes, la troisième, dans son énoncé, ne dit pas seulement ce qui est vu, à savoir qu'un pigeon bat des ailes dans la vigne, mais elle dit *la façon particulière dont un pigeon vole*, un comportement, si l'on peut dire, qui n'appartient qu'au pigeon. « En vain s'essaie à escalader le ciel », on ne peut mieux dire la façon, propre au pigeon, de s'élancer presque à

---

<sup>11</sup> Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 193. Mots soulignés par nous.

<sup>12</sup> H. Arendt, *La vie de l'esprit*, Presses Universitaires de France, 2007, p. 176.

<sup>13</sup> *Salve*, op. cité p. 151.

<sup>14</sup> *La venue*, op. cité p. 88.

la verticale vers le ciel pour aussitôt retomber en une sorte de saut de l'ange, et recommencer ensuite. Notons que c'est bien une *impression*, au sens de Proust, que Robert Marteau s'attache à transcrire ici.

Mais dans ce même sonnet, ce premier dévoilement en amène un peu plus loin un second. Nous, les hommes :

« (...) depuis que la vie est derrière nous,  
Pour notre perte éperdument, nous perdons souffle  
A lui courir après (...) ».

Enoncé énigmatique à première lecture mais qui s'éclaire au sein de l'œuvre, laquelle nous invite à y voir – mais à l'arrière plan – une pensée portant sur la relation entre la terre et le ciel, entre les hommes et les dieux, pensée sur la voie de laquelle la rencontre faite ce jour-là a mis le poète, en lui faisant considérer que nous ne sommes plus à la hauteur de ce que cette relation exige.

Nous avons vu plus haut, dans le sonnet extrait de *Salve*, qu'il était question, non de poésie, mais « d'ouvrir au pas l'horizon et le chemin ». Nous comprenons ici qu'« ouvrir l'horizon », c'est ouvrir la possibilité d'une *pensée* dans laquelle un *dévoilement* a lieu.

En vue de préciser le lien entre *apparition* et *pensée*, voyons de plus près ce qu'il en est, dans *A la recherche du temps perdu*, de cet « unique instant épiphanique que rien ne renouvellera » qu'est l'instant de l'apparition ? (La formule est empruntée, non à Marcel Proust, mais à Robert Marteau, et extraite de *Fleuve sans fin*<sup>15</sup>).

Marcel Proust ne cesse d'établir, dans son œuvre, que ce qui apparaît, au sens vrai de ce terme (disons : ce qui se révèle) apparaît toujours pour la première fois, à notre insu, en un éclair, et n'apparaîtra donc qu'une fois. Comme tout est dit, dès ce qui constitue en quelque sorte la seconde ouverture du livre, avec la réminiscence de Combray, n'hésitons pas à nous appuyer sur cet exemple pourtant déjà si souvent cité<sup>16</sup>. Précisons ce que nous en retenons ici : le personnage de Proust a eu beau séjourner dans son enfance à Combray, à en voir les rues, les maisons, l'église, les alentours, *jamais Combray ne lui était apparu*, et c'est au contraire cela qui se produit avec l'expérience de la réminiscence. Qu'en est-il de cette « *apparition de Combray* » qui, disait Jean Beaufret (à qui nous empruntons cette formulation<sup>17</sup>) contenait de toute évidence un écho de l'*Apparition de Combours des Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand<sup>18</sup> ?

Proust précise : c'est « tout Combray et ses environs » qui « est sorti de ma tasse de thé »<sup>19</sup>. Mais que signifie « tout Combray » ? Tout Combray, c'est quelque chose qui n'est précisément pas visible, et pourtant ce n'est pas rien. Disons que c'est *l'esprit de Combray*, tel qu'il est présent à la fois dans la vie qu'on y mène et dans la configuration de ses lieux. Et ce n'est pas un hasard si, ce qui permet l'apparition, aux yeux du personnage, de ce Combray-là, c'est un goût qui avait été éprouvé dans la chambre de sa tante, lieu central de la maison particulière où la famille résidait et, précise le texte, « le dimanche matin (...) avant l'heure de la messe », ce qui renvoie à l'emploi du temps hebdomadaire, régulier, de la famille dans cette petite ville de province et à cette époque. C'est pourquoi, dans le *goût de la madeleine* c'est bien *tout Combray* qui se révèle, au sens où l'on dit parfois du geste de quelqu'un : ce geste, c'est tout lui !

Mais, plus encore, ce qui apparaît, c'est Combray au sein de tout un monde et qui fut le monde d'une époque. Ce que les impressions qui étaient ressenties confusément ont « tissé » ou « orchestré », selon les mots employés en d'autres endroits par Proust, rend finalement possible l'apparition d'un monde, apparition qui se fera pourtant *après coup* et dans des circonstances involontaires.

Donnons à nouveau la parole à Robert Marteau :

« Suspendre le pas pour écouter le silence  
N'est-ce pas le premier pas pour s'initier  
A la langue inconnue à laquelle nous sommes  
Convies. Toute heure est la bonne pour qui  
Ouvre l'ouïe à la suspension du temps

---

<sup>15</sup> *Fleuve sans fin*, op. cité p. 133.

<sup>16</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 46-47.

<sup>17</sup> Formule empruntée à l'un des cours de philosophie non publiés de Jean Beaufret et qui ne figure pas, à ma connaissance, dans l'un de ses ouvrages.

<sup>18</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, Première partie, Livre troisième*, chapitre 1, dont le titre est : *Promenade. Apparition de Combours*.

<sup>19</sup> On sait que c'est en mangeant un morceau de madeleine préalablement trempé dans du thé que le personnage fait, des années plus tard, l'expérience de cette réminiscence de Combray.

« Les raconter après » : cette expression ne signifie évidemment pas *narrer ce qui a été vu* mais bien plutôt *porter au langage ce qui est apparu*, bien que non visible immédiatement. Et, comme le suggère aussi Proust à l'occasion de la réminiscence de Combray (« je me tourne vers mon esprit » dit le personnage au moment où il cherche à identifier ce qui tend à apparaître), c'est une œuvre de *pensée* qui est requise, non seulement pour parvenir à saisir l'apparition mais, corrélativement, afin de trouver les mots pour la dire. Dans l'ouvrage déjà cité plus haut, Hannah Arendt traitant de la question de l'acte de penser, écrit : « la seule condition préalable à la pensée (...) est, techniquement parlant, de se mettre en retrait du monde des phénomènes ». Elle donne de cela une illustration simple : « Pour que je pense à quelqu'un, il faut qu'il échappe à ma présence ; tant que je suis avec lui, je ne pense, ni à lui, ni à ce qui le concerne ». Entendons par là que l'acte de penser implique la mise à distance de ce qui est pourtant, peut-être, présent face à nous. Et Hannah Arendt termine en disant : « La pensée implique le souvenir et toute pensée est, à proprement parler, pensée après coup ».<sup>21</sup>

« Pensée après coup » et apparition du monde vont de pair. Et cette « langue inconnue à laquelle nous sommes conviés », dont parle Robert Marteau, n'est autre que la *musique du monde*, et du monde *dans son tout*. L'esprit du monde, sommes-nous tentés de dire. Dans *Fleuve sans fin*, il écrit : « toute journée où je ne vois pas la totalité du monde est dans ma vie une journée perdue »<sup>22</sup>.

En vue de revenir à cette « langue inconnue » et à la question de savoir ce qu'est ce *tout* du monde, Il peut être fructueux de nous interroger sur le rôle de la marche, de l'acte de marcher, dans cette écoute de la musique du monde. Car si Robert Marteau dit qu'il faut savoir « suspendre le pas », il dit aussi : « La poésie pour moi dépend absolument de la marche et des pieds »<sup>23</sup>. En quel sens comprendre cela ? Dans *Fleuve sans fin* il écrit encore : « mettre un pas après l'autre me suffit »<sup>24</sup>. On est tenté de compléter en disant : me suffit pour me faire voyant (Robert Marteau usant lui-même de ce terme emprunté à Rimbaud)<sup>25</sup>. Or le personnage de Proust est aussi un marcheur. Tous les épisodes du livre donnent lieu à des marches : à Combray, à Paris, à Balbec, à Doncières, à Venise, qui sont loin d'être sans rapport avec les découvertes que la pensée du personnage fera. N'y aurait-il pas, dans les domaines de la pensée et de la poésie, une *vertu de la marche* ?

\*

Dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau formule certaines remarques d'où nous pouvons tirer des éléments de réponse à cette question. Faisons donc un détour par le texte de Rousseau, qui nous ramènera d'autant mieux à celui de Robert Marteau.

Rappelons d'abord que le terme de « rêveries » ne renvoie pas à un vagabondage de l'imagination, mais bien à une pensée. Rousseau l'emploie comme synonyme de *méditation*, avec cette différence, précise-t-il, qu'il s'y agit, non de la méditation qu'aurait un homme de lettres dans son cabinet, mais de celle qui se développe pour lui au gré de ses courses dans la campagne (selon les mots du début de la *Septième promenade*, où il dit qu'il consacre son temps à « courir la campagne »).

Avant même Rousseau, Descartes déjà, autre marcheur, évoquant dans la lettre à Jean-Louis Guez de Balzac du 5 mai 1631, ses promenades solitaires dans Amsterdam, écrit à celui-ci : « Le bruit de leur tracas (il parle des citadins d'Amsterdam) n'interrompt pas plus mes rêveries que ne ferait celui de quelque ruisseau »<sup>26</sup>. Sachant qui est Descartes, on voit bien que la rêverie ne saurait se confondre avec un pur vagabondage de l'esprit. Quel est donc le lien entre la marche et la pensée ? En quoi la marche favorise-t-

---

<sup>20</sup> *Salve*, op. cité p. 173.

<sup>21</sup> Hannah Arendt, *La vie de l'esprit*, p. 109.

<sup>22</sup> *Fleuve sans fin*, op. cité p. 133.

<sup>23</sup> Robert Marteau ou le bonheur de Chizé. Entretien réalisé par Alain Quella-Villéger et Jean-Luc Terradillos. *L'Actualité Poitou-Charentes* n°69, juillet 2005, p. 6-13.

<sup>24</sup> *Fleuve sans fin*, p. 91.

<sup>25</sup> Robert Marteau, *Registre*, Seyssel, Champ Vallon, p. 136. Rimbaud emploie l'expression « se faire voyant » dans un passage de la Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, où il évoque ce que doit savoir faire un poète.

<sup>26</sup> Descartes, *Lettres*, éd. Garnier, tome I, p. 292.

elle la pensée ? Dans les *Confessions*, Rousseau écrit, de façon encore plus nette : « Je ne puis méditer qu'en marchant ; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds ». <sup>27</sup>

En réponse à une question que lui pose Tristan Hordé, Robert Marteau nous dit : « J'essaie de me tenir en état d'attention mais sans contrainte ; de me tenir ouvert à la leçon des choses. Je laisse le poème se faire au rythme de mes pas » <sup>28</sup>. Et, évoquant dans *fleuve sans fin* une longue marche, il suggère qu'il s'y agit d'« accueillir dans le rythme l'imprévu et l'insaisissable » <sup>29</sup>. D'après ces lignes, c'est le caractère *rythmé* de la marche qui serait en jeu et qui en ferait la fécondité relativement à la production de la pensée et de la production poétique qui peut l'accompagner. Afin d'essayer de comprendre cela, et avant de revenir à Rousseau, commençons par dire très simplement ce qu'est la marche.

Marcher, d'une certaine façon, c'est ne rien faire – en ce sens que, quand on marche, on n'est pas accaparé par quelque affairement que ce soit. Et, même quand la marche n'est pas solitaire, en général, on se tait, ou plutôt *on est incité* à se taire. Nous disions : marcher, c'est ne rien faire, c'est plutôt faire en sorte que le monde s'offre à nous. Nous y sommes « ouverts à la leçon des choses », dit Robert Marteau.

Mais revenons ici sur le passage déjà lu plus haut :

« Suspendre le pas pour écouter le silence  
N'est-ce pas le premier pas pour s'initier  
A la langue inconnue à laquelle nous sommes  
Conviés. Toute heure est la bonne pour qui  
Ouvre l'ouïe à la suspension du temps. »

L'idée de « suspension du temps » a une résonance proustienne (sans doute le « temps perdu » de Proust n'est-il qu'un temps en suspens). Mais ce à quoi peuvent faire penser ces lignes, c'est que, paradoxalement, marcher c'est déjà « suspendre le pas », en ce sens que c'est n'être accaparé par rien, sinon par le monde qui s'offre et qui n'est précisément pas accaparant. Marcher, cela constitue comme une sorte de temps d'arrêt dans le cours de la vie.

Dans la *Septième promenade*, Rousseau écrit encore :

« Les arbres, les arbrisseaux, les plantes, sont la parure et le vêtement de la terre. Rien n'est si triste que l'aspect d'une campagne nue et pelée, qui n'étale aux yeux que des pierres, du limon et des sables ; mais, vivifiée par la nature et revêtue de sa robe de noces, au milieu du cours des eaux et du chant des oiseaux, la terre offre à l'homme, dans l'*harmonie* des trois règnes, un spectacle plein de vie , d'intérêt et de charmes, le seul spectacle au monde dont ses yeux et son cœur ne se lassent jamais.

Plus un contemplateur à l'âme sensible, plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet *accord* » <sup>30</sup>.

Dans ce passage, deux mots – soulignés par nous - retiennent notre attention : ce sont ceux d'*harmonie* et d'*accord*. Non seulement « harmonie des trois règnes » suggère Rousseau, mais surtout « accord » entre tous ces éléments que la nature offre à nos regards. Et, avant de revenir à celui d'*extase*, qui est ici à prendre dans son sens étymologique, donnons à nouveau la parole à Robert Marteau.

« Dans l'épaisseur verte il chante : c'est le coucou  
Caché qui fait sonner les bois : plus clairement  
Si, comme ce matin, la pluie a mouillé l'air  
Toute imitation est à déconseiller.  
Les actions de la nature ne ressortissent  
Pas aux lois que nous avons cru extraire d'elle  
Tout ce qui spontanément jaillit et se mêle  
Par l'effet d'aucun art miraculeusement  
*S'assortit* : l'eau qui goutte à goutte tombe et  
Frappe les feuilles *s'harmonise* avec les chants d'oiseaux. » <sup>31</sup>

C'est une *harmonie* qui est donc, ici aussi, mise en avant. L'*harmonie* (terme devenu aujourd'hui d'un emploi délicat tant son sens s'est affaibli dans la langue courante), c'est l'accord entre des éléments

---

<sup>27</sup> Rousseau, *Les confessions, Livre neuvième*, Garnier Flammarion, tome 2, p. 164.

<sup>28</sup> Robert Marteau, Entretien avec Tristan Hordé, *Recueil*, Seyssel, Champ Vallon, n°28, septembre 1993, p. 68-74.

<sup>29</sup> *Fleuve sans fin*, p. 132

<sup>30</sup> Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, éd. Garnier-Flammarion, 2012, p. 124.

<sup>31</sup> *Salve*, op. cité p. 37. Mots soulignés par nous. On remarquera l'absence de ponctuation des dernières lignes.

différents, voire se contrariant l'un l'autre, tels le son du cor et le son de la flûte dans une composition symphonique, tels l'hiver et l'été, nécessaires tout deux à la perpétuation de la vie. Ce terme nous vient du grec ancien et les mythes grecs, qui présentent Harmonia comme fille d'Arès et d'Aphrodite disent à leur façon cet accord particulier.

L'acte même de marcher n'a-t-il pas quelque chose à voir avec cette harmonie ? Mais d'abord que favorise-t-il au juste ? Rousseau nous donne les deux volets de la réponse à cette question.

Au début de la *Deuxième promenade*, à propos de ses « promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent », il précise : « Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je suis pleinement moi et à moi »<sup>32</sup>. Mais ceci n'est que le premier volet car, dans la *Septième promenade*, toujours en rapport avec ses promenades, il écrit encore : « Je ne médite, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand je m'oublie moi-même »<sup>33</sup> (expression qui dit précisément le mot *extase* dans le sens qu'il a dans le grec ancien, à savoir le fait d'être sorti de soi). Si ces deux assertions sont à première vue paradoxales : *être pleinement soi et à soi* d'un côté, *s'oublier soi-même* de l'autre, elles ne sont pourtant pas contradictoires. La première s'éclaire par le fait que le *rythme même de la marche*, ce rythme régulier et qui, sans être lent, n'est pas non plus rapide, est favorable à l'installation d'une sorte de paix en nous. N'étant plus absorbé par les affaires de la vie quotidienne ni par le rôle à jouer dans la société, on se trouve dans une situation où on est tout à soi, ou plus exactement « en soi », pour le dire avec Proust<sup>34</sup>. Etre *en soi*, c'est ne plus s'occuper, précisément, *de soi* (de l'image qu'on donne aux autres, par exemple). Robert Marteau écrit lui-même : « Etre à l'écoute de soi-même, non ; mais *en soi-même*, à l'écoute du monde »<sup>35</sup>. Il y a donc bien une façon d'être en soi qui consiste en même temps à s'oublier soi-même.

Marcher, faut-il préciser encore, ce n'est pas prioritairement aller quelque part, mais c'est d'abord *marcher*. Dans *Fleuve sans fin*, Robert Marteau évoque cette marche qu'est le pèlerinage. L'important pour le pèlerin n'est pas d'aller en tel lieu, mais c'est d'y aller *en marchant*. Et Robert Marteau écrit : « tout pèlerinage est un itinéraire initiatique qui mène à l'illumination »<sup>36</sup>, laquelle ne peut précisément avoir lieu que par cet oubli de soi-même. *Illumination* : voilà à nouveau le vocabulaire de l'apparition dans la lumière. C'est que marcher ne donne pas simplement à voir, à découvrir le monde qui nous entoure mais, en nous disposant à être en nous-même, en accord avec nous même, serions-nous tentés de dire, mais au sens où on dit que deux instruments sont bien *accordés*, marcher certes ne produit pas mais favorise l'activité de l'esprit et, ce faisant, crée paradoxalement les conditions de cet accueil du monde par la pensée, et du monde dans son caractère, également, d'unité et d'harmonie.

L'œuvre de Marcel Proust rencontre elle aussi l'idée d'une harmonie du monde dans son apparition. Il écrit qu'un Turner ou un Stevenson nous ouvrent les yeux sur ceci que « l'insigne beauté de l'heure et du lieu existe »<sup>37</sup>. Et chez Proust *beauté* est un mot qui signifie *harmonie*. Mais si pour lui l'apparition du monde se fait harmonieuse, comme dans le cas de l'apparition d'un Combray dans la restructuration parfaite de tous les éléments qui lui appartenaient, ce n'est pas que le monde serait *en lui-même* harmonieux. Et la pensée de Robert Marteau diffère ici profondément de la sienne, ce qu'il convient de souligner maintenant.

\*

Le lieu de l'harmonie, dans l'optique où se place Proust, ce n'est pas le monde lui-même mais ce sont les *impressions* que le monde suscite en nous. Les passages de l'œuvre qui en témoignent sont bien connus. Dans *Le Temps retrouvé*, évoquant l'émotion que son personnage éprouve en retrouvant le livre qui avait marqué son enfance, Proust écrit : « La vue (...) de la couverture d'un livre déjà lu a tissé dans les caractères de son titre les rayons de la lune d'une lointaine nuit d'été » - le sous-entendu étant évidemment que c'est *en moi* que le tissage (l'harmonisation si l'on préfère) s'est effectué. En moi et dans l'impression qui s'est, à ce moment-là, déposée en moi<sup>38</sup>. Un passage du *Côté de Guermantes* complète ce point. Evoquant le séjour qu'il a fait à Doncières et les « plaisirs indicibles » qu'il y a connus (en particulier au gré de ses promenades) son personnage dit ceci : « Les impressions qui les orchestraient les

---

<sup>32</sup> Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, op. cité p. 45.

<sup>33</sup> Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, op. cité p.129.

<sup>34</sup> Expression récurrente dans l'œuvre de Proust, par exemple *Du côté de chez Swann*, op. cité p. 45.

<sup>35</sup> *Fleuve sans fin*, op. cité p. 134.

<sup>36</sup> *Fleuve sans fin*, op. cité p. 66.

<sup>37</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, texte intitulé *Noms de personnes*, Gallimard, p. 278.

<sup>38</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. IV, p.467.

caractérisaient plus pour moi et à mon insu que les faits que j'aurais pu raconter »<sup>39</sup>. S'il y a une harmonie du monde, c'est *en nous* qu'elle se constitue véritablement (et non pas seulement qu'elle trouve à se révéler). Sur ce point, la pensée de Robert Marteau est autre.

Certes, que les impressions ne soient pas absentes de son œuvre, comme nous l'avons remarqué, ce qu'il écrit de la forêt, la forêt si éminemment présente dans les volumes composant *Liturgie*, en témoigne :

« Temple où la lumière en musique nous vient : là  
Le souffle anime les hauts fûts verticaux, orgues  
Qu'on entend amplifier le silence ; plain-  
Chant où savent broder les gosiers des oiseaux »<sup>40</sup>.

Ces lignes n'auraient pas pu être écrites sans l'impression ressentie, et que tout un chacun peut ressentir, au sein d'une forêt. La futaie (les géographes distinguant le bois, la futaie et la grande futaie), lieu dont il est visiblement question ici, incline au recueillement. C'est un lieu silencieux dans lequel le moindre bruit se détache, avec cette même résonance qui se produit dans une église. Mais tout bruit, s'y détachant dans le silence, y apporte avec lui sa signification : c'est une branche qui craque, un souffle de vent dans le feuillage, un chant d'oiseau au loin (« la lumière en musique nous vient » dit le sonnet). Dans une forêt tout dispose le regard à s'élever : élan des arbres, chants des oiseaux, morceaux de ciel entre les branches. Robert Marteau n'aurait certainement pas écrit ces lignes sans une expérience précoce de la forêt, sans son origine campagnarde, et surtout forestière : « Je suis venu des champs pour dire comment chantent les oiseaux », écrit-il<sup>41</sup>.

Mais dans son expérience de la forêt, il y a plus que des impressions immédiates. De nombreux passages de son œuvre en témoignent :

« Apaise-toi, apprends des arbres ce que sont  
Les hommes, ce qu'est aspirer à la lumière  
Et verticalement croître en sagesse comme  
En vigueur ; d'eux apprends la vertu (...)»<sup>42</sup>

« Sans pourtant nous soustraire aux tourments de la mort  
La nature en sa perpétuité visible  
Nous offre une échelle à gravir, une croisée  
D'où voir en face la lumière telle qu'elle  
Est dans les corps divins (...)»<sup>43</sup>

La végétation est l'une des figures  
De l'éternel sur le terre (...) »<sup>44</sup>

Par delà son expérience de la forêt, c'est une éthique qui est en jeu dans ce qu'il en a retenu, éthique fondée sur une rencontre avec cette « figure de l'éternel », du « divin », qu'est la forêt. Il dit encore :

« J'écris sous le regard du Christ. Je m'en rends compte.  
Je n'y cherche pas d'explication. (...) »<sup>45</sup>

Ici, certainement, se laisse déceler une seconde origine du poète, son origine chrétienne.

Mais pour qu'une pensée chez lui soit advenue, et pour qu'une poésie en soit née, il a fallu que ces deux origines se croisent ou, pour dire mieux, se fécondent mutuellement – peut-être « en un unique instant épiphanique », mais qui fut préparé de longue date. La définition du génie que Marcel Proust formule dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, à savoir qu'il consiste « dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété »<sup>46</sup>, s'appliquerait pleinement à Robert Marteau –

<sup>39</sup> Marcel Proust, *Le côté de Guermantes II*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 641-642.

<sup>40</sup> Robert Marteau, *Ecritures*, Seyssel, Champ Vallon, p. 134.

<sup>41</sup> *Ecritures*, p. 245.

<sup>42</sup> *Ecritures*, op. cité p. 261.

<sup>43</sup> *Registre*, op. cité p. 174

<sup>44</sup> Robert Marteau, *Rites et offrandes*, Seyssel, Champ Vallon, p. 148.

<sup>45</sup> *La venue*, op. cité, *Lundi 8 août 2005*, à Michèle et Jean-François.

<sup>46</sup> Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cité p. 545.

l'expression de « pouvoir réfléchissant » étant évidemment à prendre selon les deux sens du verbe *réfléchir*, comme capacité d'impression, au sens de Proust, d'une part, comme capacité de penser d'autre part, la pensée développant, en le portant au langage, ce que l'impression a laissé paraître confusément.

Il semble que Robert Marteau, au moment de l'enfance de sa pensée, ait perçu à *même* la forêt le sens des paroles entendues dans l'église. Et cette impression première s'est transformée plus tard en chemin de pensée. Dans *Registre*, on lit ceci : La forêt « est la porte qu'il faut franchir pour voir clair ». <sup>47</sup> « Voir clair », c'est-à-dire voir que c'est le monde même où nous sommes mis, la nature, qui est l'expression originelle du divin, comme l'ont aperçu les mythes premiers de tous les peuples. Et parce que toutes les choses s'y assortissent, s'y harmonisent, selon les mots mêmes de Robert Marteau, le monde est *musique* – même là où rien ne s'entend.

Pourtant, dire que le monde est musique, c'est suggérer que le monde a un *sens*. Mais ce sens nous est-il si clair ? On lit dans *Registre* :

« Les carpes, parmi les canards, s'ébattent, comme  
A l'aise dans une eau peu favorable aux jeux,  
Véhicule d'égouts et de déchets qu'elle est,  
Comme quoi la vie et l'innocence animales  
Sont si fortes qu'il n'y a que la mort qui puisse  
En interrompre l'élan. (...)   
(...) Et tout est chute  
Voué d'avance à périr (...) » <sup>48</sup>

C'est à cette question du *sens* que nous en venons maintenant. L'œuvre de Proust en effet, est également traversée par une quête de sens. « Que signifiait-elle ? », se demande son personnage concernant l'impression étrange ayant accompagné le goût de la madeleine. <sup>49</sup> Et dans la suite du livre la question se fait plus générale : quel sens donner à cette formation, en l'homme, de l'impression et de la révélation harmonieuse qu'elle produit, si génératrice de félicité ? Mais c'est sans doute s'agissant de cette quête du sens que l'œuvre de Robert Marteau et l'œuvre de Marcel Proust se séparent décisivement l'une de l'autre. C'est par quelques considérations sur ce point que nous terminerons.

\*

C'est dans le volume intitulé *La prisonnière*, et lors de l'audition d'un septuor, ultime œuvre du compositeur Vinteuil, que le personnage de Proust est mis sur la voie de la réponse à la question générale qu'il se pose : Quel est le sens des impressions qui se produisent ainsi en nous ? D'un motif musical joyeux présent dans cette œuvre bien que non dominant, et qui s'impose, triomphant, à la fin du morceau, le personnage dit qu'il contenait, sous cette dernière forme : une « nuance nouvelle de la joie », un « appel vers une joie supraterrrestre », et il ajoute : ainsi « avait pu venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même » <sup>50</sup>.

Ici se produit dans l'œuvre, et pour le personnage, la rencontre avec ce qui ne relève plus de la terre ni de l'humain, mais du ciel et du divin, le « supraterrrestre ». Mais ce qui nous retiendrons encore dans ces lignes, c'est l'expression : « réalisable par l'art sans doute ». Car elle signifie que, si l'impression au sens de Proust est le premier témoignage, encore balbutiant, que les choses dans leur apparition ont pour nous un *sens* qui transcende leur matérialité, la création artistique est l'accomplissement ultime de cette révélation du sens, à laquelle elle donne corps sous la forme de l'œuvre. Chacun peut *ressentir* une joie, l'œuvre de Vinteuil fait apparaître cette joie *elle-même*, hors de toute matière. Or avec cette découverte, à la fois de la nature de l'impression et de la nature de la création artistique, *La recherche du temps perdu*, entendons : la quête de sens qui la traverse, trouve son aboutissement c'est-à-dire à la fois cet accomplissement et ce point final que va en constituer le dernier volume, celui du « Temps, précisément, retrouvé ». L'œuvre était traversée par une quête, cette quête est arrivée à son terme, et l'œuvre *se referme* sur elle-même.

*Il en est tout autrement dans l'œuvre de Robert Marteau.* Dans une conférence qu'il consacra à ce poète, Thierry Delobel, pensant au titre *Fleuve sans fin*, soulignait que son œuvre constituait comme un

<sup>47</sup> *Registre*, op. cité p. 136.

<sup>48</sup> *Registre*, p.25.

<sup>49</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cité p. 44.

<sup>50</sup> Marcel Proust, *La prisonnière*, Bibliothèque de la Pléiade vol. III, p. 765.

« autre fleuve sans fin »<sup>51</sup>. S'il y a un mot sensible sous la plume du poète, c'est bien le mot « ouvrir ». Nous avons déjà vu qu'il s'agissait pour lui de voir s' « ouvrir l'horizon et le chemin ». Mais il écrit encore, dans *Fleuve sans fin* précisément : « Le monde ouvert est mon atelier » ; « ouvert » et éternellement ouvert, serait-on tenté d'ajouter. Et on trouve dans *La venue* ces mots : « Donnez-moi le bruit qu'une feuille fait en tombant, aussitôt j'ouvre le cœur »<sup>52</sup>. Il y a, dans cette ouverture du cœur, une idée d'élargissement. Or, dit Robert Marteau dans *Fleuve sans fin* : « c'est le cœur qui pense ». *Ouvrir le cœur* cela revient à élargir sa pensée jusqu'à apercevoir ce monde même dont la feuille n'est qu'une composante mais vers le tout duquel elle irradie. Feuille, arbre, lumière, vie, renouvellement et perpétuation de la vie. Or, à quoi s'ouvre le cœur en dernier ressort ? A cela qu'il n'y a pas de réponse à la question : « Pourquoi ? », c'est-à-dire à la question du *sens* de ce qui est.

Dans *Salve* on peut lire : « (...) Où il n'y avait rien  
La vie est là soudain sans qu'on sache pourquoi  
Périssable renouvelée à l'infini »<sup>53</sup>

Ou encore, dans *Fleuve sans fin* : « Dans la texture du monde quel dessein est assigné à chaque senteur ? » Autrement dit : pourquoi tant de diversité ?<sup>54</sup>

Mais puisque, écrit-il encore, dans *la venue* :  
« (...) Le monde lui-même  
Où nous sommes mis, nous fuit, refuse de nous  
Livrer la clef (d'ailleurs en connaît-il l'existence ?) »<sup>55</sup>,

Il ne nous reste qu'à :  
« Cueillir le matin ; en faire un bouquet, l'offrir  
A l'éternité qui passe et qui nous habite,  
C'est ce qui a été mis à notre portée »<sup>56</sup>

Faire cela, ce n'est rien de plus que : « restituer la parole à l'énigme »<sup>57</sup>, une parole qui demeure, au fond, indéfiniment *ouverte*.

On sait que Robert Marteau oppose l'humilité présente dans ces lignes aux prétentions de la conquête technico-scientifique. Bien qu'une méditation du monde moderne et de la place du divin soit moins apparente chez Marcel Proust que chez Robert Marteau, on trouve cependant sous sa plume deux remarques qui ne sont pas si loin qu'on pourrait le penser de ce qu'écrit celui-ci, et qui seront pour moi le mot de la fin. Dans l'article intitulé *Journées de lectures* (article paru dans *Le Figaro* le 20 mars 1907) il écrit à propos de l'usage du téléphone : « nous sommes des enfants qui jouons avec les forces sacrées sans frissonner devant leur mystère »<sup>58</sup>. Et, dans le texte qu'il consacre à Monet et à ce que nous fait découvrir ce peintre, on trouve cette phrase : « Pour faire sortir la vérité et la beauté d'un lieu, nous avons besoin de savoir qu'elle en peut sortir, que son sol est plein de dieux »<sup>59</sup>.

Patricia Let-Goulard  
Reims, 24 juillet 2020

---

<sup>51</sup> Thierry Delobel, *Ephphata ne fut pas un vain mot*. Conférence donnée au Tertre le 9 août 2017.

<sup>52</sup> *Fleuve sans fin*, op. cité p.114; *La venue*, op. cité p 83.

<sup>53</sup> *Salve*, op. cité p. 27. On remarquera l'absence de ponctuation.

<sup>54</sup> *Fleuve sans fin*, p.27.

<sup>55</sup> *La venue*, op. cité p. 145.

<sup>56</sup> *Ecritures*, op. cité p.73.

<sup>57</sup> *Registre*, op. cité p. 25.

<sup>58</sup> Marcel Proust, *Journées de lecture*, in *Chroniques*, Gallimard (coll. L'imaginaire) p. 91.

<sup>59</sup> *Monet*, texte paru dans le recueil *Contre Sainte-Beuve et Nouveaux mélanges*, Gallimard, 1954, p. 398.



