

Parmi vos amis il y a eu, au regard de leur grande rareté, un nombre étonnamment important de poètes ; je cite ceux dont le nom me vient : Dominique Fourcade, René Char, Godofredo Iommi, Edison Simons, Jean-François Rollin, Miodrag Pavlovic, Peter Nim, Olga Sedakova, sans oublier celui qui me fait vous interroger aujourd'hui, Robert Marteau – et c'est sans compter les poètes que vous avez approchés comme Paul Celan et tous ceux, anciens, dont la parole n'en cesse pas moins de toujours venir et qui ont accompagné votre vie –, que pouvez-vous nous dire d'une telle présence ?

*

Toi, reste vigilant, n'aie pas peur de ton époque, ne biaise pas.

Ossip Mandelstam

Vous citez là, cher Thierry Delobel, des noms à l'évocation desquels le cœur se met à battre selon un rythme plus ample – qui va de l'émotion la plus joyeuse à une sorte de tremblement proche de l'effroi.

Pour essayer de répondre à votre question, je dois commencer par vous avouer que mon rapport à la poésie n'a pas été simple. Figurez-vous que tout jeune et tout engoncé encore dans une sorte de cuistrerie pseudo-philosophique, j'étais persuadé que la poésie n'était somme toute qu'un jeu avec le langage, quelque chose d'éventuellement plaisant. Je suis sorti de cette honteuse niaiserie d'une manière tout aussi niaise : ayant commencé de lire Heidegger et, voyant comment ce grand esprit parle de Hölderlin, j'ai simplement *suspendu* mon préjugé.

Quelque chose aurait dû pourtant me désiller les yeux : au printemps 1962, j'ai fait la connaissance de Dominique Fourcade, dont la seule *présence* avait suffi, lors de notre premier entretien, pour que la pièce grise où nous avons longuement parlé me parût devenir un lumineux paysage de neige. Mais je n'ai pas compris, alors, que cette impression m'était venue parce que j'avais en face de moi *un poète*.

C'est quelque temps plus tard – précisément le jeudi 27 juillet –, à Munich, qu'eut lieu (aujourd'hui je suis encore passablement ahuri par l'enchaînement des hasards qui m'y ont conduit) la rencontre avec Godofredo Iommi. C'est grâce à lui que j'ai pu sortir du cercle d'apathie mentale qui me tenait prisonnier. Cela s'est passé, à la nuit tombante, lors d'une longue promenade au cours de laquelle Godo (ainsi se nommait-il lui-même) s'est mis à nous parler. Nous étions deux, Jean Launay et moi. Je ne me rappelle pas de ce que, de notre côté, nous pouvions lui dire : le laisser parler importait davantage. Mon souvenir, c'est que s'ouvraient alors pour moi toutes grandes les portes de la poésie.

Aujourd'hui, pour arriver à dire ce que j'ai entendu ce soir-là, je me servirai de termes qui ne sont pas ceux de Godo ; mais leur mérite est de faire entrevoir ce qui m'est alors devenu patent. Je les emprunte, ces termes, à Albert Camus, lequel dans un contexte différent (mais en aucune manière hétérogène) parle unitairement de "vérité et seigneurie". Godo, pendant ces heures de pérégrination, m'a ouvert à la parole poétique en sa *vérité et seigneurie*.

Est-il nécessaire que j'explique pourquoi ce sont ces mots-là, aujourd'hui, qui me semblent le mieux convenir pour donner à entendre ce qui a eu lieu ? Le mot de *seigneurie*, dans son acception pleine, désigne la dimension même de la seule légitimité, celle qui n'a plus rien à voir avec n'importe quelle forme de domination. Dire que la parole poétique est une parole de *seigneurie*, c'est implicitement reconnaître qu'un poète n'est pas le maître de sa parole (pas plus d'ailleurs qu'il n'en est le serviteur). Il en est uniquement le canal, ou comme dit Hölderlin, "le calame" – le roseau taillé grâce auquel elle peut s'écrire. J'ai entendu un jour Dominique

Fourcade nommer chaque grand artiste – c’est-à-dire tout vrai poète – “*grand involontaire à l’œuvre*”. C’est Hölderlin qui fait comprendre comment cela se peut :

*oh – mon cœur devient
Cristal infallible, auquel
La lumière vient s’éprouver*

comme on lit à la septième strophe du “Chant hespérique” qui s’intitule *Les Titans*.

Un mot à propos de la traduction de ces vers. Tout d’abord, ce par quoi commence la citation – l’exclamation “oh” – me semble être l’indice d’une surprise. Laquelle ? Celle, pour le poète, de voir son propre cœur se métamorphosant pour ainsi dire sous ses yeux en pierre de touche de la lumière – là où la lumière vérifie qu’elle est bien pure lumière. Le poème dit :

*o mein Herz wird
Untrügbarer Kristall an dem
Das Licht sich prüfet*

Pour le cœur, il s’agit d’une métamorphose : la source de la plus propre vie devient étalon de mesure pour la lumière. C’est plus encore qu’un changement – une mutation, c’est-à-dire une *alchimie*, comme n’aurait assurément pas hésité à dire Robert Marteau. “Cristal”, en grec, c’est un morceau de glace transparent. Le cœur devient cristal sous l’effet poignant du froid. Ce n’est pas le poète qui opère ; une glaciation s’opère en lui.

Ensuite, on ne peut guère proposer autre chose que “infaillible” pour l’adjectif *untrügbar* qui qualifie ce cœur devenu cristal. Mais le mot allemand (où parle le verbe *trügen*, “berner”, “duper”) dit sans équivoque : “qui ne saurait tromper”. Le cristal laisse en effet passer la lumière sans l’altérer de quelque manière que ce soit. Il n’y a poésie qu’une fois le poète entièrement *effacé*, autrement dit : s’il a renoncé toute volonté de dominer la parole, la parole de *vérité et seigneurie*.

Quant à la vérité de la parole poétique, elle ne doit pas s’entendre dans l’acception courante que nous avons de la vérité – selon laquelle est vrai ce qui est certainement et définitivement établi. La vérité vraie (comme disent les enfants) n’est pas “définitive”, calquée sur le modèle idéal qu’on se fait de la proposition scientifique – elle n’est, en fait, *pas du tout* définitive. Elle ne cesse au contraire d’être dans le risque de ne pas – de ne plus – être vraie. Seule une telle vérité est la vraie vérité, la vérité poétique. De même, la seigneurie de la parole poétique : elle s’impose si peu qu’à l’inverse elle ne fait qu’*alléger*. Voilà un mot que j’ai appris à connaître en lisant Robert Marteau – ce qui m’a permis, bien après, de le remarquer dans le poème *Jacquemard et Julia* de René Char, où il est question du ciel «*qui a vaincu la peur du temps et allégi la douleur*».

Alléger, ce n’est pas seulement alléger – mais bien : ôter tout l’excès de poids, redonner sa légèreté – la légèreté de la *lévitation* – à ce qui est nativement léger.

Ici, ne pas esquiver une question primordiale, celle qui a trait à la manière *utilitaire* dont nous pensons le langage. Depuis très longtemps, je m’interroge sur une autre possibilité, celle qui l’envisagerait comme une *praxis* (πρᾶξις), c’est-à-dire comme n’ayant pas d’autre but que de s’exercer *gratuitement*, pour elle-même. Afin de bien entendre, je reprends l’exemple de *praxis* qu’aime donner Aristote, à savoir la simple promenade que l’on fait “pour le plaisir” (il signale aussi que la vie humaine tout entière est *praxis* – ce qui implique que nous ne vivons pas pour autre chose que pour vivre).

Mais ce qui me retient à présent concerne le langage : je ne crois pas exagérer en estimant que la pratique du langage est l’un des plus constants exercices auxquels l’humanité, à titre gratuit, n’a cessé de se livrer depuis toujours. Cet exercice continu n’a-t-il pas consisté à sans cesse modeler le langage pour qu’il soit à la hauteur de son seul but : parvenir à dire de

la manière la plus claire qui soit, dans n'importe quelle langue, et quel que soit le "niveau de langage", ce qui est à dire ? Mais que veut dire ici : "la manière la plus claire qui soit" ?

"Clarté", chez nous (et déjà pour les Latins), cela évoque spontanément la lumière, alors que le mot lui-même est apparenté aux verbes *clamare* (crier) et *calare* (appeler). C'est donc à partir de la qualité du son (par exemple celle d'une voix claire, celle qui donne bien à entendre ce qu'elle articule) que la clarté est d'abord appréhendée – pour caractériser ensuite "métaphoriquement" l'effet de la lumière du jour dans laquelle en effet nous pouvons voir ce qui est. Chose curieuse, le même phénomène se produit dans la langue allemande – où le mot "*hell*", qui s'entend d'abord comme notre mot "clair" [*eine helle Farbe* – une couleur claire], dérive des mêmes radicaux renvoyant au domaine de la sonorité.

J'ai dit "chose curieuse" ; j'aurais dû dire : chose intrigante : car le fait que le même phénomène se produise dans deux langues distinctes doit nous amener à nous interroger : pourquoi donc la clarté est-elle d'abord du ressort de l'ouïe, sinon parce qu'aucune nuit n'est capable d'affecter par exemple la *clarté d'une voix* ?

Voilà qui permet d'affiner la remarque faite plus haut à propos de la pratique de la langue : ce qui a été nommé "modeler le langage", se fait à partir de toutes les ressources qui s'offrent à ceux qui le parlent, quel que soit le type de perception en l'occurrence mis en œuvre. Si nous examinons à présent les noms par lesquels se désignent, dans diverses langues, la lumière, des surprises nous attendent.

En anglais, *light* dit aussi bien *la lumière* que *le léger*. En allemand, la coalescence n'est pas entière : *Licht* et *leicht* ne fusionnent pas, mais ils sont très proches – au point que le verbe *lichten* s'entend en deux acceptions, selon qu'il dépend soit de *Licht* (la lumière), et dans ce cas il signifie "éclaircir", soit de *leicht* (léger), et dans ce cas il signifie "lever" – *den Anker lichten*, "lever l'ancre". "Lever", en effet, tout comme "léger", dérive du latin *levis* – d'où vient le verbe *levare* dont l'acception première est : "rendre léger". Le verbe "lever" ne dit pas d'abord l'acte mécanique de soulever. Dans une levée, ce qui est mis en jeu, c'est une opération où la pesanteur se voit en quelque manière compensée.

Lisons à présent le passage du texte où Robert Marteau met en évidence le mot "allégissement". Cela se trouve à la page 72 du livre qui porte le titre *Le message de Paul Cézanne*. Le poète décrit le travail du peintre :

Études de feuillage (1900-1904), lit-on quelque part, comme s'il voulait confirmer qu'il se veut perpétuel étudiant. Il n'analyse ni ne décompose : il part d'un point, d'une tache, d'une touche, d'une note et laisse les choses d'elles-mêmes croître, s'essayant à sa propre absence pour se faire présent à ce qui a suspendu son pas, et il en écoute en lui le déploiement qu'il tente de traduire par traces dont il ne voudrait garder que l'éphémère. Il aime aller et venir de la saturation et compacité de sa matière à son allégissement.

Allégissement – le mot appartient au langage des artisans. Robert Marteau le leur emprunte pour faire comprendre comment Cézanne travaille. Or c'est "sa matière" que le peintre travaille – non pas *la* matière. Arriver à dire convenablement ce qu'est cette matière cézannienne, voilà qui n'est pas aisé ; parce que ce serait toucher à un domaine de complexité telle qu'il faudrait, pour l'aborder, disposer de ressources comparables à celles du peintre. Empruntons un détour : j'ai appelé "travail" ce que Robert Marteau ne nomme pas, mais décrit – la description culminant avec la dernière phrase, dont le cœur est le verbe *aimer*. Comment donner un nom parlant à un travail que l'on aime ? Je crois que notre mot "création" peut convenir, à condition de l'entendre dans son acception originale, celle du verbe latin *creare*, qui est (nous apprend le vieux *Dictionnaire étymologique latin* de Bréal) "en quelque sorte le causatif de *crescere*".

Attentifs à ce fonds paysan (sans nous masquer qu'aujourd'hui, ce fonds vient à cruellement manquer), nous pouvons entrevoir la création à l'instar du travail incessant des jardiniers. Ces

derniers en effet ne font qu’“aller et venir” : ne jamais rien faire dans un seul sens, mais ne cesser d’alterner leurs interventions, comme s’ils étaient avant tout soucieux de faire suivre chacune par celle qui est capable de contrebalancer l’effet de la précédente. Le vrai créateur favorise et exalte une *croissance*, au point que toute création finit par produire une sorte de jardin d’Eden en miniature. Hölderlin dit à la fin des *Remarques à propos d’Antigone*, que le poète a pour tâche “d’exhiber [de faire apparaître aux yeux de tous] le monde à une échelle moindre”. Nous pouvons ici entendre “poète” au sens le plus large du terme.

La “matière” d’un poète ou d’un créateur (ce que Mandelstam se risque à nommer la “matière poétique”), c’est ce qui se travaille de telle manière que finisse par paraître au grand jour quelque chose de tel que le monde. Comment ce travail a-t-il lieu ? Ce que décrit Robert Marteau, dans le texte cité, c’est une sorte d’oscillation alternant entre deux pôles extrêmes, celui où la matière est *saturée*, rendue *compacte*, et cet autre où, au contraire, elle s’*allégie*. La singularité de ce travail – il faut le répéter – c’est qu’il est porté par l’amour. Pour mesurer la tension au sein de laquelle vibre cet amour, souvenons-nous de ce que Cézanne lui-même a écrit : « ... n’eût été que j’aime énormément la configuration de mon pays, je ne serais pas ici. »

Il est bon de s’exercer à voir aller ensemble ce que Cézanne nomme la “configuration” du pays et le travail du peintre. Or ce travail (qui aime “*aller et venir de la saturation et compacité de sa matière à son allégissement*”), c’est aussi une figure de cette navigation de conserve : saturation et allégissement n’étant nullement dans un rapport d’exclusion, mais au contraire devenant peu à peu plus intensément saturation et allégissement, au fur et à mesure qu’ils se portent mieux secours l’un à l’autre.

Partout où Cézanne confie quelque chose qui a trait à la “vérité en peinture”, il parle aussi à partir d’une bi-polarité significative. Ainsi : « *Le dessin et la couleur ne sont point distincts ; au fur et à mesure que l’on peint on dessine ; plus la couleur s’harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.* »

Une telle bi-polarité – ou, pour être plus précis, une telle double aimantation – peut se repérer dans la *parole*, à condition que l’on prenne cette dernière en considération en redoublant d’attention. Parole, c’est à quoi a abouti, dans les langues latines, le terme grec παραβολή. Ce mot grec se compose du préfixe παρά (auprès de... ; tout contre) et de βολή, le substantif dérivé du verbe βάλλειν (jeter, lancer).

Une “parabole”, c’est donc, formellement, le fait de lancer quelque chose auprès d’autre chose. Si je dis : “prompt comme l’éclair”, je donne à voir, grâce à l’éclair, ce qu’est la promptitude.

Mais il se trouve qu’il y a chez le mathématicien Euclide un emploi étonnamment rigoureux de la *parabole* : ce terme nomme désormais le type de projection géométrique à opérer pour obtenir un parallélogramme dont la surface est nécessairement égale à la surface d’un triangle dont on ne peut déterminer immédiatement la superficie. Il suffit pour cela de tracer (βάλλειν) une parallèle tout contre (παρά) la figure dont on cherche à déterminer l’aire.

Avec Euclide, le mot *parabole* atteint ce que l’on pourrait nommer une acception saturée : la surface du parallélogramme “lancé” n’est pas seulement *semblable* à celle du triangle au départ non-mesurable – elle lui est strictement *égale*.

Il y a donc, ici aussi, comme deux pôles entre lesquels l’entente du mot “parabole” oscille : le pôle de l’approximation et celui où l’on est passé de l’approximation à l’équivalence.

Dans la partie intitulée *Crise de vers* du volume *Divagations*, se trouve un texte étonnant de Mallarmé, où il est question du “*double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel*”. Un paragraphe plus loin, Mallarmé précise :

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n’est pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou concret rappel, la notion pure :

*Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour,
en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève,
idée même et suave, l'absente de tous bouquets.*

Concentrons-nous seulement sur ce qui nous importe pour l'instant : à savoir cette alchimie qui entre en jeu lors de toute diction "essentielle". Il est question dans ce texte d'un jeu de la parole. C'est la parole elle-même qui est en jeu : elle joue entre ses deux états. Et à la faveur de ce jeu, se produit quelque chose de *musical*. L'adverbe "musicalement" demande à être prononcé en faisant ressortir chaque syllabe.

Juste avant d'avoir exposé le "double état de la parole", Mallarmé a noté :

*...ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois,
indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec
plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant
dans tout, la Musique.*

La Musique n'est pas *d'abord* l'orchestration des sonorités. Le mot *musique*, avant d'être un substantif, est un adjectif, lequel désigne ni plus ni moins que : ce qui est du ressort des Muses. C'est pour rappeler cette provenance que Mallarmé écrit *Musique* avec la majuscule.

La Musique (œuvre opératique des Muses) aboutit à ce que fasse apparition, chaque fois singulièrement, *l'ensemble des rapports existant dans tout*. Quant aux Muses, ce sont des *divinités*. Leur particularité – comme le souligne Walter Friedrich Otto – est de n'avoir eu lieu qu'en Grèce. Le mythe grec nous apprend qu'en l'absence des Muses, le monde ne peut tout simplement pas apparaître au grand jour *comme monde*.

Dans l'extrait de *Divagations* qui vient d'être cité, le verbe "se lever" est écrit aussitôt après l'adverbe "musicalement". Ce qui se lève musicalement, c'est *l'ensemble des rapports existant dans tout*. Une telle formulation – si mallarméenne – pourrait cependant avoir été signée par n'importe lequel des grands créateurs de notre temps ; chacun des termes qui la composent revient significativement dans nombre de leurs textes ou déclarations.

Lorsque quoi que ce soit apparaît dans l'ensemble de ses rapports avec ce qui l'entoure, cette apparition implique conjointement l'apparition de : "Tout".

Tout (en grec τὸ ὅλον, en anglais *whole*), c'est l'espace ouvert de la plénitude – là où rien ne fait plus défaut. Le nom par excellence de cet espace est : *monde*. Chaque fois qu'a lieu une telle apparition, chaque fois que rien ne manque, il y a apparition *mondiale*. Cette apparition – unique entre toutes et par là-même suprêmement mémorable – c'est l'apparition de n'importe quoi, mais une apparition *entéринée*, c'est-à-dire rendu *entière*. Quelle qu'elle soit, c'est une Muse qui fait apparaître *le mondial* (Dominique Fourcade préfère dire "le mondial plutôt que "le monde" – lequel renvoie trop vite à l'idée d'un ordre stable). Exposer comment cela se fait dépasse à cette heure encore mes possibilités. Mais un détour peut nous aider – non en prenant mesure sur les Muses, mais en considérant le poète, c'est-à-dire n'importe quel créateur, tant il est vrai, comme l'indique Mandelstam, que «*ce qui est vrai d'un poète l'est de tous*».

Tout créateur partage avec ses pairs la manière profondément singulière qu'il a d'être lui-même *unique*. Or être unique ne parvient à sa plénitude que lorsque le créateur est durement à l'œuvre, entièrement dépossédé d'initiative, toute sa lucidité ramassée sur le seul souci d'enregistrer aussi fidèlement qu'il peut tout ce qui se produit en lui et autour de lui, aussi bien un tremblement de terre que la plus infime modification d'atmosphère.

En droit, c'est chaque être humain qui a potentiellement vocation d'être unique. Y parvenir vraiment est une autre affaire – la pente contraire, celle où renaît sans cesse la tentation de bien-être qu'assure l'ordinaire, se fait presque imparablement sentir dans l'inépuisable pesanteur du dévalement. Là aussi, une bi-polarité – comme celle que nous avons vue formulée avec le «*double état de la parole*», et qui transparait plus lisiblement encore dans la tournure «*la parole*

à son apogée».

La parole à son apogée, voilà qui doit s'entendre strictement, c'est-à-dire en se conformant à la manière dont Mallarmé pense : est "apogée" ce qui est au plus loin de la Terre (ἀπόγειον). L'apogée dont parle Mallarmé se situe dans un système spatial dont la métrique n'est plus celle de l'espace qui nous est familier. La parole à son apogée, c'est la parole qui se trouve "à l'écart de la terre" et qui – précisément pour cette raison, à cause de l'écart qu'il s'agit à tout prix de maintenir avec la Terre – entre avec elle dans un rapport particulièrement intense, puisqu'il consiste à ne jamais laisser l'écart s'amoinrir. Là apparaît un nouveau risque : celui de se voir pris par un mouvement de dérapage inverse, mouvement que signale Hölderlin lorsqu'il écrit (c'est la troisième *Maxime* rapportée à la page 53 du volume 14 de l'Édition de Francfort) : «*On peut tout aussi bien tomber vers le haut que vers le bas.*»

(Je me souviens de ma surprise, la première fois que j'ai lu cette phrase, avec son verbe – *fallen* – souligné par le poète. Mais lisant ce que dit Littré à la fin de l'article consacré à "tomber", la surprise se transforma chez moi en stupéfaction : «*dans l'ancienne langue*», peut-on lire, «*c'est tumer seulement qu'on trouve, avec le double sens de tomber et de sauter.*» Tomber vers le haut n'est pas si paradoxal qu'il y paraît au premier abord).

Avec le correctif apporté par Hölderlin, nous sommes en mesure de voir jouer la topologie de l'espace – ou mieux encore : du champ dans lequel la matière poétique déploie sa capacité de métamorphose et sa réversibilité. Ce champ est le lieu possible d'un équilibre non seulement horizontal (qui évite de tomber devant ou derrière, ou bien à droite et à gauche), mais vertical – c'est-à-dire qui soustrait au péril de tomber – aussi bien vers le haut que vers le bas. Quand ce point-là de l'équilibre est atteint – alors a lieu ce dont parle Mallarmé : *Mu-si-ca-le-ment se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.*

Ce qui reste à discerner ici, c'est *comment* a lieu cette "levée".

Robert, dans un poème paru dans le recueil *La venue* (le poème est daté du vendredi 2 décembre 2005), nous souffle :

... *Les corps subtils des dieux eux-mêmes
Qui apparaissent dans la fable, nous peinons
À ne pas les nier car comment dans la chute
Pouvoir contre elle escalader ? Il n'y a pas
De mariage du ciel et de l'enfer : tout
Doit être conquis par sublimation.*

Sublimation – c'est un mot des alchimistes, un mot auquel il faut laisser toute sa violence. Car c'est par une déflagration qu'est gagné, contre la pesanteur, le mouvement grâce auquel s'obtient ce qui est sublimé, c'est-à-dire (littéralement) ce qui est *précipité en l'air*. Bréal prend soin d'indiquer que le mot *sublimis* s'emploie de préférence pour désigner la situation de ce qui ne touche plus terre. Entendons bien : ce qui a été (opérativement) libéré de la pesanteur, et qui désormais est soumis à l'emportement inverse – celui, signale Hölderlin, où est risquée la chute vers le haut – contre quoi, par conséquent il est vital de faire jouer un contrepoids.

Violence, ai-je dit – pour ne pas oublier, ni surtout minimiser l'aspect explosif de la sublimation, telle que l'entendent les Kabbalistes, c'est-à-dire en son opération au sein de l'espace mondial que tendent, avec leur subtil tressage, les six directions de la géométrie cosmique (en avant / en arrière, à gauche / à droite, mais aussi : vers le haut / vers en bas).

L'espace poétique, où se travaille la matière poétique, est ainsi hardiment polarisé. C'est seulement dans un espace tel qu'a lieu la *levée* dont parle Mallarmé.

Chez Robert Marteau, l'espace poétique et la levée se disent en langage alchimique. Le poème qui vient d'être cité commence par ces mots :

*On ne se pique pas d'alchimie : on vit al-
Chimiquement avec toute l'attention
Que requiert la matière élue.*

« On vit alchimiquement... » Cet « on » n'est assurément pas celui que mentionne *Être et temps*, et que François Vezin a eu bien raison d'explicitier en le rendant par « nous-on ».

À la différence du « *man* » allemand, le pronom indéfini « on » peut en effet s'entendre chez nous dans une tout autre acception que celle de l'ordre institué par ce qui aime être nommé "la majorité" tout en n'étant rien d'autre que le plus grand nombre. Le mot « on » renvoie contrairement alors à chaque homme *en tant que tel*, donc en tant que celui que l'on doit s'efforcer d'être, et que l'on finit par être, si les Dieux vous sourient.

Robert dit :

*On ne se pique pas d'alchimie : on vit al-
Chimiquement...*

[ne pas hésiter à faire la liaison entre *vit* et *al* !]

non pas pour constater un fait, mais pour se rappeler que chacun, à sa manière, doit se livrer au sévère travail de la transmutation, laquelle implique que soi-même on y est transformé.

En quoi ?

En poète, chez celui dont c'est le métier. Mais chez nous ? N'y a-t-il pas aussi, pour chacun de ceux qui ne sont pas poètes, à faire quelque chose de semblable : devenir celui que d'abord il ignore être – celui, plus exactement, que d'abord chacun, par lâcheté, fait semblant d'ignorer, alors qu'au fond il le connaît, puisqu'il ne manque jamais de le *reconnaître* pour peu que l'on oriente son attention sur lui.

Le poète – le « *grand poète* » comme dit Proust, « *qui au fond est un, depuis le commencement du monde* » (Rilke, de son côté, ne parle pas autrement : « *le poète, car en fin de compte, il n'y en a jamais qu'un seul* ») – ne serait-il pas par excellence celui qui réveille l'attention de chacun sur ce qu'il est au fond, à savoir un être unique ?

Dans un des derniers textes que Robert Marteau a publiés, le livre intitulé *Sur le sable* – le sable de l'arène – on lit :

Comme la peinture la tauromachie est maniement d'abord mais où l'âme est hautement impliquée, car il faut la tenir plus haut que le cœur. À qui lui demandait comment il se décidait à entrer dans le cercle où déjà le fauve avait pénétré, Luis Manuel Dominguin répondait : « Parce que je suis déjà mort ». Et cela se lie parfaitement avec ce que dit le chamane : « Va libre celui-là seul qui se guérit de la mort dès sa jeunesse. »

*

Il arrive que Robert Marteau emploie le mot ἀλήθεια, emploi qui signale une entrée en terres heideggériennes. Que signifie selon vous cet emploi chez un poète qui a dit et écrit que "rien ne pousse à l'ombre des grands chênes" ?

Que Robert Marteau se soit servi de ce mot grec, voilà qui ne saurait étonner ! Une fois que l'on n'a seulement fait qu'*entrevoir* ce que nomme la *vérité* en grec, c'est toute la vie qui change. Or Heidegger n'a fait que prendre au sérieux cette nomination, en ne cherchant pas même à faire le tour de toutes les conséquences.

C'est pourquoi je ne dirais pas que l'emploi par Robert du mot ἀλήθεια revient pour lui à pénétrer dans un domaine heideggerien, mais bien plutôt que ce mot là pourrait bien être le nom pour notre plus original pays – et que, de ce fait, nous nous y trouvons avant même de savoir où nous sommes.

S'il s'agit maintenant dire en notre langue ce que dit ἀλήθεια en grec, le plus simple est de se souvenir de ce que propose Jean Beaufret pour le traduire : *l'Ouvert sans retrait*. Entendons bien : l'Ouvert qui ne connaît le retrait que comme suspendu ; autrement dit : cet Ouvert où le retrait ne cesse d'être là, même à l'état latent.

C'est Constantin Brancusi, n'est-ce pas, qui a formulé ainsi son rapport aux grands prédécesseurs – donnant la raison pour laquelle, après être arrivé à Paris, il n'avait pas cherché à rencontrer Rodin.

Mais si l'on y regarde bien, on voit vite que le propos dit tout autre chose qu'il ne semble au premier abord. Il suffit de bien accentuer un seul mot : *l'ombre* – et aussitôt on comprend : il ne faut pas chercher *protection* chez les grands initiateurs, pas se mettre à l'abri dans leur ombre.

Que faire alors ? Simplement regarder, et voir ce que La Varende a su résumer comme suit : « L'arbre élevé ne pousse qu'en futaie. » (Aujourd'hui, il faut peut-être ajouter : la futaie est l'ancien nom pour une forêt de grands arbres.)