

L'apparition, trace du divin.

Je voudrais partir des mots écrits par Thierry Delobel pour nous mettre sur le motif :

Robert Marteau. À l'approche des dieux.

Le « à » recueille les valeurs de ad- et apud-, à la fois *l'être-vers et l'être-auprès-de*. Quant à « *l'approche des dieux* », à cause du côté bifide du génitif, elle serait double : soit les dieux nous approcheraient, soit nous nous approcherions d'eux.

En tout cas, l'approche ne peut être approche qu'à partir d'un lointain. Seul un dieu lointain pourrait nous approcher. Et, s'il s'agit d'un mouvement venant de nous, comment prendre le risque d'approcher les dieux sans les maintenir au plus loin en forgeant le lointain qui permettrait une telle approche ?

Robert Marteau vit, parle et écrit depuis ce *polemos* qui garde les choses en tension et les porte au plus vif de leur présence.

Il sait que « *le grand Pan est mort* » (Plutarque), que « *Dieu est mort* », et que « *nous l'avons tué*. » (Nietzsche). Il sait que se produit un double délaissement.

Pascal :

« Le premier délaissement consiste en ce que Dieu ne retient pas, ensuite de quoi l'homme quitte, et donne lieu au second délaissement par lequel Dieu le quitte. En un de ces délaissements, Dieu suit, et il ne s'y trouve aucun mystère, car il n'y a rien d'étrange en ce que Dieu quitte des hommes qui le quittent ; mais le premier délaissement est tout mystérieux et incompréhensible. »

« Dieu ne retient pas » : est-ce parce qu'il laisse l'homme libre ?

Athéna elle-même a permis que se déroule le combat entre Hector et Achille. Elle laisse Ajax exprimer sa rage de vengeance, même si elle maintient dans le retrait les conséquences de son acte.

Robert Marteau sait que nous n'avons plus de rapport direct à la *Nature* sinon par le biais de « *l'artifice* », par une « *opération* », selon le mot employé en alchimie pour dire la recherche du « *grand œuvre* ». Ce qui signifie que nous n'avons pas droit à la *création*.

Il sait que nous ne possédons plus la relation à « *la vie animale* » des chamanes indiens de Colombie Britannique, qui s'emplissant de « *lumière noire* » se haussaient jusqu'à l'invisible et « *avaient accès à la béance soit au vide ouvert où toute chose va être dite* » (M.R. p.77-82)

Sachant tout cela, il ne reste plus qu'à se confier à un mot qui parlerait à partir d'un vide qui est à *produire* en nous immergeant dans la « *fable sans couture* » de la *Tradition*.

Chez Robert Marteau, ce terme ne renvoie pas au passé, mais l'À-venir. Il note que Rimbaud, une fois, a nommé cela « *Voyance* ».

Par le rapport à l'œuvre - le métier d'écrire - il nous sera possible de parvenir à *faire voir*. À condition d'apprendre à traduire la langue des dieux, source de la *Tradition*.

Il faudra « *vider la matière de sa matérialité et l'envahir par la substance* ». Plus l'œuvre manifesterait la *vacuité*, plus elle sera grande. Une beauté inconnue surgira d'elle. (Marteau prend comme exemple les mobiles de Calder)
Car ce qu'elle fait voir, c'est « *ce que vous n'osez dire, ni vivre : le vide et votre négation* » (M.R. p. 10)

L'évacuation de la matérialité par le poète permet « *qu'en lui soit préparée la cavité sonore.* » De là, selon un mouvement presque reptilien, s'élèveront « les vocables ».

(V.V. p. 17)

Jouant à ce jeu de mots, R. Marteau définit le poète comme
celui qui fait musicalement,
soit par les Muses, invisibles, mais présentes. (D. P. p. 45)

Soutenu par les déesses de la Montagne, filles de la Terre-Mère et de l'Air (Hésiode), le poète est ce voyant qui perçoit une autre présence, celle d'une forme de l'absence : *l'Invisible*.

Il voit

Dans une clarté indéniable ...

Le voile où le monde et les choses s'enveloppent

Pour que nos yeux ne voient pas la divinité.

(Sonnet du 21/08/1999)

L'écriture, qui « *rectifie* », nous permettra de deviner le divin,
« *Il ne s'agit pas de bien dire, mais d'inventer une langue* » (M.R. p. 89)
Cette langue dira *l'événement (la venue, le passage)* à savoir tout ce qui peut déchirer
ce
« *voile* » temporel.

Faisant l'épreuve du « *retrait... de toute flamme* » (S. p. 58)
R. Marteau se confie au mot qui procure *l'apparition* :

*J'aime que les bûcherons
Allument un grand feu dans la hêtraie quand je mets le mot
Automne sur ma page
Et qu'en fourrure la fumée bleue festoie* (S. p. 55)

La force du retrait pousse la nature, devenue *poème* (« *opération* ») à une épiphanie
puissante et multiple que le poète, dans l'anonymat, transcrit.

Il redevient Pindare :
*J'époumonne une louange à l'adresse des très-hauts,
Et des retraits,
Sur le ressac rythmant le vers ...* (S. p. 64)

Retour amont pour faire revenir l'Olympe.

De même que Mallarmé disant « *Une fleur !* » fait paraître « *l'absente de tous bouquets* », Robert Marteau invente un « *Océan que n'accueille aucune anse* » (Poésie, n° 7, p. 35)

L'apparition est vue comme une trace du divin enfui qui, si nous la laissons nous
conduire au vide, offrira une chance à la présence entière. Ainsi, celle de ce
voilier sans voile qui, un instant, unit l'eau et le ciel :
« *un voilier sans voile fait une harpe posée sur l'eau, tendue verticalement vers le convoi,
comme funèbre, de nuées en panaches violets ourlés de pâle lumière* » (F.S.F., p. 74)

Le frêle esquif, en devenant musique invisible, célèbre une hiérogamie des
éléments.

L'apparition a deux côtés, explorés tour à tour dans Mont-Royal (le versant de l'épiphanie) et *Fleuve sans fin* (le versant de la non-manifestation).

Sur le carnet de moleskine noire, R. Marteau note :

« *le limpide passage de ce qui ne se prête à aucune saisie.* » (S.L.M., p. 79)

Il marche, rapportant la « *chanson des choses* » (ibid., p. 38), conjuguant « *l'élan et la parole proférée* » (M.R., p. I.45), cherchant à suivre chaque chose dans sa dimension *d'activité*, et non pas, comme le jeune Gérard Manley Hopkins (dans ses Carnets) selon l'abstraction de sa « *forme* ».

C'est seulement plus tard, dans son Journal, en 1874, que Hopkins parle du « *flux* » qui engendre la forme.

Il loue Sophocle d'avoir comparé le cheval au rouleau d'une vague :

« *J'ai observé l'aine et le flanc des bêtes, et vu comment le flux de la crinière partait symétriquement de là pour gagner toutes les parties du corps, si bien qu'en suivant ce flux on saisissait la forme spécifique de l'animal.* » (Journal, p. 172)

La forme n'est donc plus une « essence »,

A partir de là, pense Hopkins, tout peut être vu « *d'un œil neuf* ». Chaque « ceci » déterminé est événement et avènement d'une harmonie singulière. Tout se donne avec la présence d'un visage :

« *des touffes blanc-vert des longues herbes jaunâtres, comme des têtes de cheveux ou des têtes couronnées de cheveux, chacune, un tourbillon de fines courbes, se relayant l'une l'autre.* » (ibid., p. 156)

S'ouvre un autre monde « *plein de formes dynamiques* ».

C'est également ce monde fait de nuances, de « *passages* » que Robert Marteau tente de dire, en accentuant le moment le plus secret où les noces du ciel et de la terre agissent comme un mouvement de forces.

Si je rapproche, et cherche aussi à différencier, ces deux démarches - celle de Hopkins, celle de Marteau - c'est que Robert a traduit Hopkins, et même son poème le plus difficile, *Le naufrage du Deutschland*.

Or, dans sa préface, il associe Hopkins à Mallarmé et à Arthur Rimbaud, à cause de ce que Hopkins appelle « *l'écho d'un nouveau rythme* ».

Pourquoi cette question du rythme est-elle décisive ?

Il se trouve que G. M. Hopkins entré en 1877 dans la Compagnie de Jésus, enseigne le grec.

Il se trouve que Rimbaud, en 1871 écrit :

« *Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque ... En Grèce, vers et lignes rythment l'action* ».

Et R. Marteau d'ajouter :

« *Il m'est venu à l'esprit que l'invention du Naufrage n'était pas étrangère à l'écho du rythme grec auquel d'ailleurs pourrait répondre l'épopée des poètes du Nord.* » (Préface, p. 7)

Ce rythme montrerait « *le combat héroïque* », glorifierait ceux « *qui sont morts* » et « *porterait la parole à l'ouïe de ceux qui survivent.* » (ibid.)

G. M. Hopkins, dans sa lettre-préface à son éditeur, Robert Bridges, parle d'un « *sprung rhythm* », (*rythme bondissant*), basé sur quatre syllabes accentuées entre lesquelles se placent des syllabes inaccentuées en nombre variable.

Il relie ce rythme au parler populaire et aux berceuses, en évoquant le précédent de Shakespeare, Milton, William Langland et Chaucer - autant d'auteurs chers à Marteau comme à Borgès.

L'important est que Hopkins fasse écho à la langue grecque « *langue des dieux* » dit Robert Marteau « *transmise aux hommes par les oiseaux.* »

En reprenant ce rythme, Hopkins tente donc d'agir, de rythmer l'action, essayant, par l'invention de cette métrique, d'atteindre *Le plus Haut*. Agissant ainsi, au plus profond de la langue, il rejoint le dieu.

Qu'est-ce donc qu'agir pour Robert Marteau ?

C'est transmettre un processus qui est toujours de « *dématérialisation* ».

Au bord du Saint-Laurent, le poète note le remuement de la matière:

« . . . *un vaisseau, comme un crustacé, pousse contre le courant vers les tubulures et les flammes. L'eau passe par tous les tons de la couleur verte, et l'aile au ras devient plus blanche quand la touche un rayon oblique. Un chant, semble-t-il, voudrait vers nous émerger des fosses siluriennes* ».

Par la flamme, vers le blanc. Puis, vers le haut, par l'envol du chant.

L'écriture sur le motif avive le feu, accélère la combustion, purifie, prépare la transfiguration. Déjà, en 1966, dans *Travaux sur la terre*, R. Marteau fait remarquer :

... *Patrocle seul sur le catafalque*
des fûts
quand tout est chute aspire au feu. (T.S.T., p. 30-31)

Par son nom - Marteau - le poète est proche « *des forgerons, gardiens du seuil, on dit qu'ils reçurent la gamme et nourrissent au feu la semence immortelle.* » (L., p. 49)

Très souvent, Robert décrit la progression que l'oiseau incarne :

« *Il est une bouffée de vie, un acte pur.* » (M.R., p. 95)
qu'incarne aussi tout ce qui flambe et s'élève, même la glace :
« *Le soleil crépite en cristaux, écrit avec des ombres bleues, verse sur la pente des restes de teintures qui emplissent les branches.* » (M. R., p. 38)

Le cristal fume, veut devenir feu.

Le poète chemine vers l'acte plein, l'« *energeia* » d'Aristote. Ainsi quand il formule l'entière présence d'un baudet :

« *Il est tout fait de rêve fourrure en bourre et crin flottant ; il a des yeux très vastes de pavot noir que les femmes voudraient ; il porte de hauts cornets auditifs qu'il oriente à son gré. Dès l'aube, je l'entends braire quand il met en lambeaux les restants de la nuit, quand il fracasse l'ultime vitrerie des ténèbres.* » (ibid., p. 98)

R. Marteau confie, le plus souvent, à une série de verbes le transport de cette « *energeia* » divine, acte pur, pensée qui se pense.

Aller donc au « *plus haut* », faire que la langue se maintienne au niveau le plus élevé, puis, chercher dans l'écriture, à étaler ce point d'équilibre, pareil à la « *zone* », dessinée par l'alouette, « *où sa gorge et ses ailes la tiennent à la fois en dérive et en suspens.* »

(M. R., p. 87)

Cette *stase*, entre élévation et chute, entre naufrage et salut, disgrâce et grâce, il faut essayer de la rendre présente sur la page au prix de l'effacement de celui qui écrit, qui trouve dans cet anonymat un abri contre le vent de l'acte, ce « *mistral* » qui rendait Van Gogh presque fou.

Par exemple, dans *Venise en miroir*, remarquons cette stase d'une seule coulée qui retrace, en continu, la « *fable sans couture* » :

« *La mer encore et les touffes de cyprès du cimetière Saint-Michel, tapement des moteurs, quais, ou Fondamente Nuove. D'un câble de sisal, on amarre un instant le bateau qui reprend ensuite son périple en amorçant une courbe que le remous provoqué par l'hélice*

marque derrière nous alors que la ville vacille et que le rio dei Mendicanti capte dans son eau noire les couleurs déchirées de Guardi. » (V.E.M., p. 20-22)

Mais comment les moments du flux tiennent-ils ensemble « *sans couture* » ?

Ici, la distinction faite par R. Marteau, à propos de Corot, entre « *le paysage ... que le peintre fait poser* » et « *le pays secret qui se dévoile à ses yeux* » (H.P., p. 93) prend toute sa portée.

Perçues à partir de nos présupposés conceptuels, les choses sont « *cloisonnées* » ; vues à partir d'elles-mêmes, elles sont libres - en état de « *permanente volatilité.* » Le « *pays secret* » est un « *subtil tissu que ni raccord ni couture ne cloisonnent, dont nulle parcelle n'est close en un contour.* » (ibid.)

Dans *Fragments de la France*, R. Marteau essaie de suivre l'écriture des éléments, la fluidité de leurs alignements:

« *Musique dès lors la campagne que le corbeau magnifie, que l'alouette dans le gris pluvieux illumine à l'aplomb du coquelicot.* » (F.F., p. 29)

À cette levée d'une écriture à même le pays correspond un travail de *lecture* qui consiste à recueillir sans présupposition, en se laissant guider par le continu qui se donne par émotion.

Car, comme Marteau l'explique à propos de la peinture de Raymonde Godin, on a moins affaire à des choses qu'à des énergies:

« *Cela ne se donne pas par analyse, mais par émotion, car ce qu'il faut attirer c'est le tremblement, et il faut le fixer sans qu'il perde sa mobilité.* » (R. G., p. 10)

Il faut d'abord « *lâcher prise* », pour « *obéir à la modulation que le motif engendre* » (H.P., p. 94) et arriver, à écrire comme Champlain « *sans rhétorique aucune, un mot poussant l'autre, tout comme viennent et vont les vagues de la mer.* » (F.S.F., p. 70)

À partir du « *plus haut* », l'émotion, finalement, conduit, par « *résonnance intérieure* », à la voie du vide et au mutisme.

L'apparaître culmine dans la non-manifestation, dans « *l'invisibilité de Vermeer* » (H. P., p. 38)

« *Non, rien n'apparaîtra. La lumière est ailleurs ...* » (F. S. F., p. 151)

C'est alors que

« ... à dire
l'indicible
un peu plus nous viennent aux sens les paroles que nous disons » . (F.F., p. 154)

Dans ce silence, comme un oiseau sur un fil, « *la parole s'ébouriffe* » (F. S. F., p. 79) ...
... « *engendrant la voix la dispersant en vocables sonores, fragments peut-être du vieux poème* ».
(Sonnet du 08/07/ 2006. - L.V, p. 148)

Pierre JACERME
Paris, juin 2021.

Œuvres citées de Robert Marteau :

- Mont-Royal, Gallimard, 1981 (noté M.R.)

- Voyage au Verso, Champ Vallon, 1989 (V.V.)
- Le Discours psychanalytique n° 14, 1985 (D.P.)
- Sybilles, Ed. Galanis (S.)
- Revue Poésie n° 7
- Sur le motif, Champ Vallon (S.L.M.)
- Le naufrage du Deutschland, Préface, Ed. du Grand Est, 2021.
- Travaux sur la terre, Seuil, 1966 (T.S.T.) - Liturgie, Champ Vallon, 1990 (L.)
- Venise en miroir, Calligrammes, 1987 (V.E.M.)
- Fragments de la France, Champ Vallon, 1990 (F.F.)
- Raymonde Godin, Ed. Porte du Sud, 1986 (R.G.)
- Huit peintres, La Table Ronde, 1984 (H.P.)
- Fleuve sans fin, Gallimard, 1986 (F.S.F.)
- La venue, Champ Vallon, 2017 (L.V.)

Autres œuvres citées :

- Blaise Pascal : Lettre sur la possibilité d'accomplir les commandements de Dieu
- G. M. Hopkins : Carnets, Journal, Lettres, Ed. 10-18, 1976 (G.H.)
- Pierre Jacerme : La parole s'ébouriffe *in* Pour saluer Robert Marteau, Champ Vallon, 1996, pp, 89 à 109.