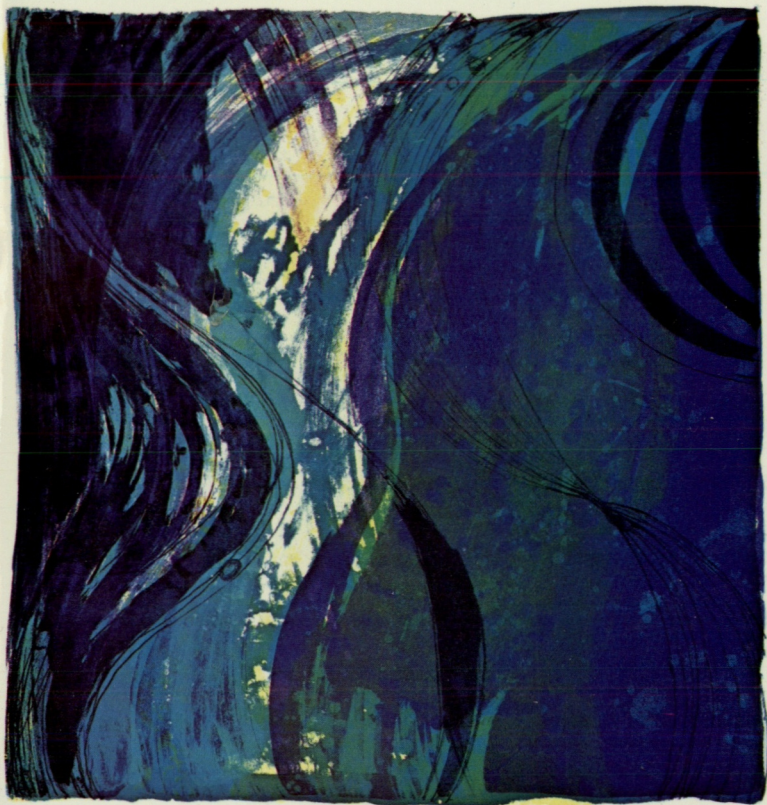


henriette levillain
le rituel poétique de
saint-john perse



***Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.***

© Éditions Gallimard, 1977.

Elles ne lisaient jamais rien, pas même un journal. Un jour pourtant elles trouvèrent sur mon lit un volume. C'étaient les poèmes admirables mais obscurs de Saint-Léger Léger. Céleste lut quelques pages et me dit : « Mais êtes-vous bien sûr que ce sont des vers, est-ce que ce ne serait pas plutôt des devinettes ? » Évidemment, pour une personne qui avait appris dans son enfance une seule poésie : Ici-bas tous les lilas meurent, il y avait manque de transition.

Marcel Proust,
A la recherche du Temps perdu,
Sodome et Gomorrhe.

AVANT-PROPOS

La critique a trop souvent tendance, devant l'œuvre de Saint-John Perse, à choisir l'une ou l'autre de ces formes d'expression : la renonce ou la laude. La seconde remplit les trois quarts de l'épais volume d'hommage au poète¹ et constitue d'ailleurs un aveu mal masqué d'incompréhension : tantôt elle justifie l'impression de suffocation ou d'écrasement que peut procurer l'œuvre par la densité et la prolifération des images²; tantôt elle l'impute à la hauteur de la respiration³; et, unanimement, elle

1. *Honneur à Saint-John Perse*, Gallimard, 1965.

2. De nombreuses études insistent sur l'extraordinaire richesse du vocabulaire de Saint-John Perse, dont elles dégagent la puissance d'évocation de sa poésie. Cf. Archibald Macleish, « La Source vive », in *Honneur à Saint-John Perse*, *op. cit.*, pp. 443-446; Arthur Knodel, « Les Images dans *Neiges* », *ibid.*, pp. 447-456. Il ne s'agit pas de nier l'utilité de tels travaux, mais de mesurer leurs limites par rapport à l'essence de l'image persienne : qui est médiatrice d'une reconstruction du réel sur des bases neuves.

3. L'ampleur de la respiration persienne saisit et parfois même terrasse. Beaucoup de critiques qui se sont arrêtés à cette

approuve le caractère optimiste d'un chant, inhabituel à notre époque, tourné vers l'homme et les éléments, et qui réconcilie l'un avec les autres. Que les angles de vue soient distincts, le but de cette critique est semblable : elle cherche à faire descendre l'œuvre de ses altitudes solitaires, à ramener à notre hauteur le langage trop « hautain » et à se familiariser avec le paysage étranger du poète. Elle élucide l'image en soi et, lorsqu'elle ne se satisfait pas des références contingentes, elle la réduit à un ensemble de figures rhétoriques¹ ; elle analyse le rythme et le conduit aux portes de l'éloquence ; elle suit la logique de chaque récit comme s'il s'agissait d'un récit à la troisième personne ; ou bien elle part des éléments afin de justifier l'ampleur de la forme. Or, dans tous les cas, elle aboutit à une lecture fragmentaire et passive qui est infirmée par le sens d'une œuvre dont le développement structurel ne se fonde ni sur l'image, ni sur le rythme, ni sur la syntaxe du récit, ni sur la référence aux éléments, mais sur l'architecture scénique.

Le premier caractère de celle-ci est l'unité. Chaque poème fait partie d'un drame et ne trouve sa signification que par rapport à l'œuvre totale. Il

constatation ont eu tendance à expliquer la poésie comme une longue action de grâces. Nous aurons l'occasion de voir que la colère est, au contraire, une donnée majeure de l'œuvre.

1. Cette réticence ne s'applique pas à l'excellente étude rhétorique de R. Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1955, qui met en relation les fréquences linguistiques de la poésie avec l'objet poétique.

impose donc, d'abord, une lecture horizontale et continue qui s'attache aux enchaînements, aux liaisons et aux échos : *Chronique* dresse le bilan de l'acquis de toute une vie : bilan d'identité dans le devenir, car à cette question posée dans *Anabase* : « Ceux-là qui en naissant n'ont point flairé de telle braise, qu'ont-ils à faire parmi nous ? », *Chronique* répond avec confiance : « Grand âge, vous mentiez : route de braise et non de cendres¹... » Mais une unité plus profonde compose cette architecture : celle d'une identité verticale du dire et de l'objet poétique, d'une adéquation du langage et du réel qui, réciproquement, trouvant ses lois dans le poème, semble « s'informer lui-même » ; telle que, en d'autres termes, l'image est « une illumination lointaine » qui conduit le poète « à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même² ». La strophe IX d'*Amers* est l'illustration parfaite de cette théorie : la mer porte jusqu'à sa surface, en cet endroit où vogue le navire des amants, non seulement l'ensemble de ses propres substances, mais l'amour qui est né de la mer et le langage iodé qui dit l'amour et la mer. Toute lecture de Saint-John Perse impose

1. *Anabase*, VI, p. 102; *Chronique*, 2, p. 391.

La pagination des citations de Saint-John Perse est celle de l'édition de ses *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972.

2. Ces réflexions de Saint-John Perse sont citées par Manuel de Diéguez in « Critique créatrice », *Honneur à Saint-John Perse*, op. cit., p. 530.

donc un regard double : regard qui traverse les épaisseurs de la substance jusqu'au cœur de l'être et regard qui s'écarquille vers l'horizon afin de le poursuivre et si possible de le rejoindre. Ce double mouvement s'explique par l'ambiguïté de l'objet persien ; il est composé du réel intérieur le plus intime et le plus personnel, mais se hausse à la rencontre du réel objectif de l'homme.

Cette future rencontre sollicite davantage qu'un regard actif du lecteur ; elle appelle une participation collective d'un peuple de concélébrants. C'est le second caractère de l'architecture scénique. L'œuvre poétique ne sera pas une évocation, mais un acte du langage qui reconstruira l'homme sur les fondations de l'origine sacrée qu'il avait perdue. Cette action aura pour figure une « longue marche » d'Est en Ouest dans laquelle les haltes et les piétinements seront limités, les déviations rapidement corrigées et la ligne d'horizon constamment transgressée. Mais lorsque l'objectif de la marche sera appréhendé et conquis, le pas sera converti et le bénéfice de la quête rapporté. Or, un acte collectif, profane ou sacré, n'est efficace que s'il repose sur les bases d'un contrat légal et implicite qui, à défaut d'énoncer ses règles et ses interdits, rencontre un consensus immédiat. Dans le monde extra-empirique auquel la poésie persienne nous fait accéder, celles-ci se nomment des rites.

Il est indéniable que, depuis *Éloges* jusqu'à *Chronique*, la poésie persienne se déroule comme un

processionnal collectif d'accès et d'approfondissement dont les articulations successives correspondent aux différentes phases d'un rituel d'initiation. Déjà la coutume patriarcale de l'île guadeloupéenne qui veut que la fille lave le visage boueux du père qui a travaillé dans les plantations de manioc se ressent d'un désir de pureté intérieure qui supplante les règles de l'hygiène :

Et puis elle m'apporte un mouchoir de tête bruissant; et ma robe de laine; de l'eau pure pour rincer mes dents de silencieux¹.

Les gestes de « ventiler » les livres et de desceller les clôtures², d'abluer les valeurs profanes³, de dépouiller les Tragédiennes ou de dévêtir l'Amante n'ont plus aucune utilité immédiate, mais sont les rites négatifs préalables à une liturgie, collective cette fois, qui ne peut accéder à un certain ordre si elle n'a pas isolé et déblayé ce qui le menace⁴.

1. *Écrit sur la Porte*, p. 7.

2. Il s'agit de rites pratiqués dans *Vents*, I, 3 et 4.

3. Cf. *Pluies*, VII.

4. Nous nous référons aux définitions du rite données par Jean Cazeneuve dans *Les Rites et la Condition humaine*, P.U.F., 1957, et par E. Dürckheim, *Les Formes élémentaires de la Vie religieuse*, Alcan, 1912. Le premier dit du rite qu'il est « un acte qui peut être individuel ou collectif mais qui toujours, même lorsqu'il est assez simple pour comporter une marge d'improvisation, reste fidèle à certaines règles qui contiennent en lui ce qu'il y a de rituel ». Et le second que les rites sont « des manières d'agir qui ne prennent naissance qu'au sein des groupes assemblés et qui sont destinées à susciter, à entretenir ou à refaire certains états mentaux de ces groupes ».

Dans la pensée primitive, l'impureté s'identifie à la confusion et les rites de purification tranchent et séparent. Si nous parvenons à dénombrer les exclusions provoquées par le rite de purification persien, nous isolerons dans sa pureté l'objectif de la marche.

Lorsque, encore enfant, le poète se baignait dans « l'eau-de-feuilles vertes », l'univers se dévoilait devant son regard à l'instant même où il était en train de naître. Parallèlement à la montée des premiers frémissements de la puberté, l'auteur pouvait alors célébrer « l'invention des voûtes et des nefs » végétales et l'inauguration de la lumière¹. La démarche de l'œuvre poétique tout entière sera dirigée par la recherche d'une coïncidence voulue, et non plus fortuite, entre la perception d'un réel radicalement neuf et l'avènement de celui-ci². A cet instant s'imposent les gestes et les attitudes qui permettent traditionnellement de passer d'un règne à l'autre et que l'on a usage de nommer rites d'initiation. Or ces rites ont pour spécificité d'accorder une part privilégiée à l'expérience personnelle³. Non seulement ils se déroulent en dehors des

1. *Pour fêter une enfance*, p. 23.

2. Il y a, dans cette volonté de reproduire délibérément la grâce donnée par le hasard — c'est-à-dire, selon l'expression de T. S. Eliot, de produire le « hasard objectif » — un rapprochement avec la méthode proustienne de la récupération volontaire de la mémoire affective.

3. Mircea Eliade (*Naissances mystiques*, Gallimard, 1967) divise les initiations en trois catégories : les rituels collectifs de puberté, les rituels d'entrée dans une société secrète et les rituels de

institutions sociales et religieuses, mais ils exilent le néophyte de son nom, de son conditionnement social, de son passé, de son pays, de tous ses attachements profanes et l'obligent à une transformation radicale *totius substantiae*. Car il n'y a pas de secret de la révélation. Il n'y a que le secret que le néophyte porte en lui-même et la solution ne peut venir que de lui. L'initiation est, par conséquent, une « technique de dévoilement progressif¹ » qui conduit à une disponibilité totale de l'être. C'est alors et alors seulement que l'illumination se produira.

Il était logique que le poète « de la prescience et de la transgression² » cherchât à combler la distance qui le sépare de l'objet pressenti au-delà de l'horizon par un rite efficace de passage. Mais le choix de celui-ci soulève une série de contradictions qu'il nous faudra élucider : la première tient à l'essence individuelle de ce rite et à la difficulté, pour cette raison, de respecter les données d'un contrat collectif. Que les modalités de l'initiation isolent pour un temps le poète de la race des humains, passe encore!

vocation mystique. Ces deux derniers, d'ailleurs très voisins, se caractérisent par l'intensité d'une expérience personnelle plus grande que celle de la communauté. C'est à ceux-ci que Saint-John Perse se réfère.

1. Pierre Gallais, *Perceval et l'Initiation*, Éd. du Sirac, 1972, p. 235.

2. Ces termes sont de Saint-John Perse, *Préface pour une Édition nouvelle de l'Œuvre poétique de Léon-Paul Fargue*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p. 512

Mais quelle déception si la promesse qu'il a faite de renouveler la face de la terre et le visage des hommes n'était pas tenue! Comment pourra-t-il transformer une expérience mystique en un acte poétique, c'est-à-dire en un acte du langage¹? Existe-t-il un modèle d'initiation qui se déroule à la frontière de l'extase et du culte, qui introduise les fidèles à la perception simultanée de l'illumination?

La seconde contradiction liée à la première se situe entre la notion de rite et celle d'initiation : dans la mesure où celle-ci est une aventure de l'âme individuelle sans précédent, elle appelle des pratiques ascétiques solitaires mais n'a rien à retenir d'une fidélité à des règles traditionnelles. Or il n'y a pas, à nouveau, de contrat possible sur les bases d'une improvisation permanente. Le dilemme est simple : peut-on innover un rite? La réponse, cette fois, sera donnée par le choix propre à Saint-John Perse des instruments rituels : les forces élémentaires. Étant donné qu'elles ne sont jamais les

1. Tous les témoignages qui nous sont restés sur les initiations mystiques débouchent sur un aveu de réserve et même de silence. Lucius, le héros des *Métamorphoses* d'Apulée, raconte ainsi son expérience : « J'approchai des limites du trépas : je foulai du pied le seuil de Proserpine et j'en revins en passant par tous les éléments. Au milieu de la nuit, je vis le soleil briller de son éclat éblouissant. Je contemplai face à face les dieux de l'enfer, les dieux du ciel; je les adorai de près. Voilà tout ce que je puis vous dire, mais vous avez beau entendre ces paroles, vous ne pouvez pas les comprendre. » Cité dans le *Dictionnaire illustré de la Mythologie des Antiquités grecques et romaines*, par Pierre Lavedan, à l'article « Isis ».

mêmes et qu'elles sont toujours identiques à elles-mêmes, que la substance de la mer se renouvelle constamment alors que la cadence de la vague se répète depuis l'âge de Troie¹, elles seront les médiatrices d'une régularité sans règles. Dans la mesure, d'autre part, où l'homme trouve avec elles des connivences, où il s'identifie avec leur mode d'existence et d'être, il se connaît lui-même et apprend spontanément le besoin d'une réinvention de lui-même. Les forces élémentaires permettront donc, chacune à leur façon, à toute la race humaine réconciliée en elles, de réinventer des rituels. Et l'acte poétique persien apprendra à l'homme à retrouver le besoin du poème.

Il a été dit que la vie et la vitalité des éléments étaient la clef de l'œuvre persienne, son intention de départ et sa finalité. Nous aimerions montrer, à notre tour, que la réalité des forces élémentaires, loin d'être extérieure à l'œuvre, anime et inspire tous les niveaux de la création poétique, qu'elle est à la fois révélation de l'objet pur et modalité de purification, invention de cet objet et ressource-ment du langage qui le dit et que c'est elle, enfin, qui réconcilie l'individuel et le collectif, l'intériorité et l'objectivité.








1. *Amers*, *Strophe IX*, I, p. 326 : « Une même vague par le monde, une même vague depuis Troie roule sa hanche jusqu'à nous. »

CHAPITRE PREMIER

L'initiation à l'impureté

*... Et moi, plein de santé, je vois cela,
je vais près du malade et lui conte cela :
et voici qu'il me hait.*

Éloges, VII.

-  littérature
-  philosophie
-  sciences
-  sciences humaines
-  idées actuelles
-  arts
-  chroniques

henriette levillain : le rituel poétique de saint-john perse

Poésie de la vitalité et du mouvement, la poésie de Saint-John Perse est aussi une poésie de l'ordre et de la contrainte. Comme en témoignent les titres des poèmes — *Pluies, Neiges, Vents, Amers, Chronique* —, cette alliance s'opère à l'intérieur d'une rêverie des éléments où ceux-ci ne sont pas, comme il est coutume, les objets d'une contemplation, mais les acteurs d'un certain *rituel* : celui par lequel le poète trouve l'accès d'une parole de type oraculaire.

L'intérêt de cette analyse est d'articuler un type moderne de lecture de textes, la lecture thématique, à une vision du monde et de la littérature inspirée d'une poétique du sacré, nourrie donc aux sources d'une *tradition* (au sens actif du mot). Un appui constant est donc recherché dans les points de vue très divers de l'ethnologie, de l'archétypologie et de l'histoire des religions. L'organisation d'un modèle traditionnel permet ainsi de rendre compte de toute l'organisation d'*Amers*. Cet essai est une lecture d'un des plus grands poètes, qui vient de disparaître.

Extrait de la publication

illustration de miharu shiota