

Le texte persien et ses modèles Propositions pour la lecture *d'Amers*

Jean Foyard

A la question, “*Qu’est-ce que la poésie moderne*”, Hugo Friedrich répondait par l’énumération de ce qu’il appelait les *catégories négatives* de ce genre de poésie, au premier rang desquelles il plaçait le fait, déjà signalé par Novalis, qu’il s’agit d’une *production fondée sur le hasard* ; elle présenterait la chose dite selon un *enchaînement libre et fortuit*. c’est l’une des causes de son obscurité, l’autre étant qu’elle ne contient pas de *signification qui satisfasse le lecteur*, selon une remarque de T.S. Eliot qui conclut : *face à cet état de chose certains poètes se sentent mal à l’aise*¹. Que dire du lecteur ? Son désarroi sera au moins égal à celui du poète.

Qu’est-ce en effet que la lecture, sinon une reconnaissance des modalités de fonctionnement du texte ? On peut être tenté, comme C. Kerbrat-Orecchioni, de privilégier l’aspect singulier, individuel, toujours unique de la lecture pour *appliquer au texte ses propres systèmes interprétatifs*². Mais c’est rendre problématique toute communication entre plusieurs lecteurs, même toute interprétation individuelle ; la lecture, en effet, aura d’autant plus de chance de se réaliser dans des conditions optimales que le lecteur sera en possession de schémas textuels qui lui permettront d’identifier le mode de fonctionnement du texte, dans la mesure où ils correspondent aux stratégies de construction de ce dernier ; cette identification est rendue possible par l’existence, à un niveau qui est spécifique à chaque texte, de ce que d’aucuns appellent des *stéréotypes* et que pour ma part je préférerais appeler des modèles, ou si l’on veut des *constructèmes*, pour employer une terminologie inspirée des travaux de I. Tynianov³. Il ne s’agit pas en effet d’aller à la quête d’un opérateur de structure profonde - qu’il soit d’ordre syntaxique ou sémantique - ni de vouloir appliquer à texte artefact une position de lecture élaborée dans le cadre d’une théorie linguistique quelconque. C’est précisément avec toute attitude linguisticiste, quelle qu’elle soit, qu’il convient de prendre ses distances pour être attentif à des schémas interprétatifs qui relèvent de la littéarité textuelle spécifique.

Pour peu qu’on y réfléchisse, on aura tôt fait de se persuader que ces modèles peuvent être soit extérieurs au texte - et dans ce cas il se peut qu’ils soient du côté de la littéarité générique - soit intratextuels. Dans le premier cas leur identification, tant au niveau de la production qu’à celui de la réception du texte, relève de la mémoire, dont on oublie trop souvent qu’elle est une des parties de la Rhétorique ; dans le second cas, le modèle participe du statut spécifique du texte poétique, qui est volontiers considéré comme celui qui engendre son propre code.

Il est des textes, rappelait récemment H. Weinrich⁴ qui par leurs qualités propres sont un appel à la mémoire, une mémoire qui dépasse les limites du mot, voire de la phrase, pour transmettre par exemple un modèle rhétorique ou un *constructème*. Il est évident que ce travail de

¹ Cf. Hugo Friedrich, *Structures de la Poésie Moderne*, Éditions Denoël, Gauthier, 1976, Ch. I, p. 9-37 (*passim*).

² Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *L’Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, P.U. de Lyon, 1980, p. 82.

³ Pour l’exposé du point de vue auquel on se réfère dans cette étude, on pourra se reporter à l’article de M. Weinstein. “Qu’est-ce qu’un genre littéraire ? Proposition par delà le linguisticisme” in *Champs du signe*, n° 3, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1992, p. 201-232.

⁴ Cf. H. Weinrich, “Le style et la mémoire” in *Qu’est-ce-que le style ?*, P.U.F., 1994, p. 339-354.

la mémoire constituera un élément d'autant plus incontournable pour la structuration d'un texte que l'on aura par ailleurs (critique externe, histoire littéraire, analyse philologique...) l'assurance que telle structure livrée par tel texte, œuvre d'un *maître du langage* était connue de l'auteur et a pu être pour lui une source. C'est précisément le cas de l'ode pindarique pour Saint-John Perse. Qu'il ait été un lecteur attentif de Pindare, nul ne l'ignore et le travail d'étude réalisé par Perse sur le poète grec a été analysé avec minutie⁵ dans les *Cahiers Saint-John Perse* ; mais on se rend compte que - outre des problèmes d'ordre purement philologique - seules des questions de rythme, ne dépassant guère les limites du vers, ont retenu l'attention du poète ; aucune observation n'a été relevée concernant la structure si particulière de l'ode pindarique avec les trois éléments qui la constituent : la strophe, l'anti-strophe et l'épode et qui entretiennent entre eux des rapports obligés. Pourtant ce modèle fonctionne de manière évidente comme générateur du texte à un double niveau, celui du recueil et celui du poème, selon un schéma de mise en abîme qui n'est qu'un trait supplémentaire de littérarité poétique. La tripartition du recueil (si l'on veut bien laisser de côté provisoirement la *Dédicace*) est peut être plus un modèle par évocation qu'un véritable opérateur de production du texte. Il n'empêche que les titres des parties 2 et 3 - *Strophe* et *Chœur* - sont plus qu'un clin d'œil en direction de l'ode pindarique ; ils renvoient explicitement, l'un à sa composition, l'autre à son mode de récitation. Et ce sont des indications à ne pas négliger, des points de repère, des amers pour orienter le lecteur dans sa navigation à travers le texte. Quant à la première partie, intitulée *Invocation*, elle va se rattacher au modèle pindarique à un niveau inférieur certes mais de manière beaucoup plus nette : c'est chaque chant qui va avec plus ou moins d'évidence, en être marqué. Si les *Invocation(s)* n° 1 et 2 n'en portent que des traces (tripartition du texte par le jeu des blancs pour la première, même répartition pour la seconde, soutenue par des systèmes de reprise, qui donnent à chaque strophe son caractère propre) c'est l'*Invocation* n° 3 qui, tout en reprenant quelques-uns des procédés constitutifs des deux précédentes va réaliser de manière quasi-parfaite le modèle dont il est question.

Il convient de ne pas se laisser induire en erreur par la disposition du texte sur la page, qui pourrait faire penser à un poème distribué en mouvements séparés par des *blancs*. Or les blancs, s'ils peuvent délimiter les espaces textuels cohérents, ne suffisent pas à constituer la strophe. Celle-ci suppose un principe d'organisation qui peut être d'ordre syntaxique, métrique, rythmique, phonique ou mieux encore combiner plusieurs de ces niveaux. En fait, la prise en compte des correspondances et des reprises amène à répartir le texte en trois masses organiques, dont la première et la seconde reprennent le même modèle de base (avec un effet de rétrécissement qui correspond à une accélération du rythme de l'une à l'autre), alors que le troisième mouvement est constitué sur un modèle totalement différent. C'est bien, mis à part l'effet d'accélération dans le deuxième mouvement, la structure de l'Ode, avec strophe, antistrophe et épode.

La strophe et l'anti-strophe - nous les appellerons dorénavant ainsi - sont identiquement constituées autour de la charnière :

Poésie... et c'est...

Dépassant cette opposition purement formelle entre les deux parties de chaque strophe en apparaît une autre qui touche à la nature du discours : c'est même la superposition de ces deux modes d'opposition qui justifie le recours à une pause forte, intra-strophique, marquée par un blanc à ne pas confondre avec celui qui marque la limite strophique : dans la strophe comme dans

⁵ F. E. Henry, "Saint-Leger Leger, traducteur de Pindare", *Cahiers Saint-John Perse*, n° 5, p. 29-78.

l'anti-strophe en effet la variation de l'inflexion tonale est forte dans la mesure où, à une phrase nominale proche de l'apostrophe et qu'une apparente suspension du statut énonciatif situe dans l'ordre du surréel comme une voix d'Outre Mer ou d'éternité, succède un énoncé de type déictique et qui s'oriente vers le descriptif - Strophe aussi bien qu'anti-strophe se présentent dès lors identiquement comme une vaste métaphore renversée, retournée, dont la valeur fortement poétique est connue, en ce qu'elle consiste à exprimer le thème avant le prédicat. A un niveau inférieur, celui du verset ou du couple de versets, on va retrouver le même modèle organisateur basé sur un *retournement* et ce sont les réécritures si caractéristiques de la poésie persienne qui vont le mettre en évidence :

Poésie pour accompagner la marche d'une récitation

Poésie pour assister le chant d'une marche

La répétition se résout en chiasme et le chiasme est renversement, chassé-croisé, qui dit jusqu'au mimétisme l'inversion du sens de la marche du chœur antique autour de l'autel, ce que la comparaison, en bonne comparaison classique qu'elle est, énoncé de manière obvie :

Comme l'entreprise du tour d'autel et la gravitation au circuit de la strophe.

On ne peut être plus explicite : les choses sont dites et redites (le circuit étant un trajet pour faire le tour) ; dès lors il est inutile de le répéter encore une fois dans l'antistrophe ; la comparaison en est certes retranchée, mais présente *in absentia*, du fait de la reprise des structures qui en précèdent l'énoncé, à cette seule différence que les deux premiers versets de la strophe sont ici groupés en un seul, produisant l'effet d'accélération rythmique déjà signalé. Le retournement se donne encore à lire au niveau sémantique et consiste en un renversement de diathèse qui concerne une réécriture localisée dans le second mouvement de la strophe aussi bien que de l'antistrophe.

La Mer en nous portée,.. La Mer en nous portant...

La Mer en nous tissée,... La Mer en nous tissant...

De fait l'opposition diathétique se développe à la fois selon un schéma linéaire et selon le modèle du chiasme d'une strophe à l'autre. La première forme verbale de chaque couple est en complète détension, rattachée à la diathèse passive, tandis que la seconde est une forme pleinement active, capable d'incidence externe, différence dont rendent compte à la fois la ponctuation et la combinatoire syntaxique ; les connotations des expansions verbales ne font que souligner l'opposition diathétique : *satiété* (état de quelqu'un qui est rassasié) et *péroration* (conclusion d'un discours) évoquent un procès verbal statique, achevé, dépassé alors que *fraîcheur d'aubaine* (chance inespérée qui survient) et *bruit du large* (qui rappelle les vents d'ouest) sont dynamiques, en cours de réalisation, toujours arrivants. Dans l'anti-strophe des oppositions semblables s'établissent entre les *ronceraies d'abîme*, (qui se rattachent à un *topos* de *locus horridus* et évoquent un lieu à l'abandon) d'un côté, et les *grandes heures de lumières* (symbole de bonheur) ou les *grandes pistes des ténèbres* (qui associent une antithèse partielle à l'expression précédente à une suggestion d'aventure) de l'autre. On peut dire dès lors que sous une forme classique figée, héritée de la tradition, celle de l'alternance de la strophe et de l'anti-strophe, le mouvement et le renversement s'expriment à tous les niveaux d'analyse, distribués sur tout l'espace textuel comme pour mieux *accompagner l'entreprise du tour d'autel*.

Le troisième temps de l'ode pindarique c'est la *stasis*, le chœur s'immobilise en un chant dont la structure n'a plus rien à voir avec celle des deux précédents : c'est l'épode. Certes dans le texte persien tout dynamisme n'est pas évacué dans ce troisième temps : l'étonnant dirhème

anticipatif qui l'inaugure (un prédicat substantival ternaire qui précède un thème exclamatif binaire) et la rapide succession des tons et des rythmes différents, que traduit la présence des tirets ou des mots exclamatifs, contribuent à donner à tout ce passage une allure qui n'est rien moins que posée. Pourtant il s'oppose aux deux strophes précédentes au moins sur deux points : tandis que strophe et anti-strophe étaient réglées par un principe organisateur, celui du retournement, tout ici est agitation, rupture, suspension ; les deux phrases qui se correspondaient avec une parfaite régularité - la phrase suspendue et la déictique - ont laissé la place à une phrase heurtée, sinieuse certes, tantôt narrative tantôt lyrique, mais qui n'en est pas moins une phrase unique, intégrant en elle toutes les tensions pour les dépasser et s'achever sur une clause avec comparaison intégrée. C'est dans le dernier verset que se marque plus particulièrement la fonction de synthèse traditionnellement dévolue à l'épode.

La Mer elle-même tout écume, comme sibylle en fleurs sur sa chaise de fer... c'est sans aucun doute le passage le plus obscur de tout l'ensemble ; les points de suspension qui le ponctuent semblent indiquer que le sens reste à jamais suspendu. Quoi qu'il en soit le pivot du verset considéré est constitué par la comparaison établie entre la Mer et Sibylle. Or la Sibylle, prêtresse d'Apollon, à qui sont dédiés les jeux pythiques, prétextes à la composition de nombreuses odes pindariques est non seulement la diseuse d'oracles, elle est aussi la figure ou même l'incarnation de la grande poésie inspirée, celle qui exprime le double versant des choses.

C'est dire qu'est reprise ici sous une forme statique figée dans la tradition rhétorique et phonétiquement close par l'écho *Mer... fer*, l'identification qui avait été énoncée de façon beaucoup plus abrupte dans la formulation : *Poésie... et c'est la Mer* ; De plus l'ordre progressif, thème et prédicat s'est substitué à la présentation du type affectif précédent. A l'intérieur même de la comparaison la fleur et le fer s'opposent comme s'opposaient, dans *Anabase, l'arbre aux feuilles de bronze* et *l'arbre plein de tourterelles* c'est à dire en présentant deux aspects opposés mais complémentaires d'un même objet, ce que font aussi, en un sens et à leur niveau, la strophe et l'antistrophe ainsi que toutes les structures de retournement qui les saturent. La poésie, sous la figure de Sibylle, dépasse les contradictions par un chant unificateur ; de la même manière, l'épode succède à la strophe et à l'anti-strophe ; formellement et conceptuellement, chez Pindare aussi bien qu'ici, elle est à sa place là où elle est...

Toute construction ternaire d'une subdivision d'un chant⁶ peut de fait dans *Amers* être rapportée à ce modèle qui relève en grande partie de la mémoire : mais il peut arriver qu'il soit relégué au second plan, simple support qui permettra à un constructème spécifique et plus localisé de contribuer à la production du texte, comme cela se laisse voir dans les trois alinéas de Chœur 3 qui commencent respectivement ainsi :

... *Mer de Baal, Mer de Mammon...*
... *En toi mouvante, nous mouvant...*

et

... *O Mer fulguration durable...*

C'est la syntaxe qui constitue ici le niveau de lecture à privilégier, syntaxe du texte ou du paragraphe, aussi bien que syntaxe de la phrase ou du groupe nominal, ce qui n'exclut pas toute

⁶ Il est malaisé de donner un nom spécifique à chacune des subdivisions du texte dans *Amers* ; on s'est inspiré plus ou moins fidèlement de la terminologie proposée par P. M. Van Rutten dans son ouvrage *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, Mouton, 1975, p. 29-41.

attention à porter à d'autres structures principalement au rythme.

Sans pousser l'analyse jusque dans ces détails⁷ on peut d'un premier coup d'œil saisir les relations qui unissent ces trois paragraphes et qui vont assez rapidement apparaître comparables à celles qui s'établissent entre les trois unités de l'Ode, encore que là ne soit pas l'essentiel. Le premier alinéa est constitué sur un double modèle rythmique et syntaxique aux effets convergents, l'octosyllabe s'appuyant sur une structure syntaxique substantif + de + substantif ; sans doute quelques variantes tant rythmiques (dédoublage de l'octosyllabe en deux groupes accentuels de quatre syllabes ou fusion des deux octosyllabes pour former le verset persien par excellence) que syntaxique (par exemple substitution au complément déterminatif d'une expansion d'un autre type sur la base du premier substantif, *Mer*) interviennent-elles, mais le principe de construction demeure, qui dans ce premier alinéa établit solidement le modèle syntaxique et l'exploite au niveau sémantique, pour poser les éléments d'une totalité fusionnelle, que celle-ci soit obvie (*tout âge / tout Nom*) ou Omoins évidente, mais néanmoins lisible, lorsqu'elle se dissimule par exemple sous la figure du chiasme soutenu par le rappel étymologique (*innombrable du récit / prolixité sans nom*) ; il s'agit dans ce cas comme dans l'autre de poser une définition totalisante de la Mer.

Le modèle syntaxique de base reste le même dans le second alinéa au prix de quelques modifications sans conséquences (par exemple utilisation des couples d'adjectifs). C'est toujours un système de prédication binaire sur un thème unique, la Mer ; mais le modèle sert à exprimer cette fois-ci non plus la totalisation, mais l'antinomie ; plus exactement à une synonymie de type étymologique (*muable et meuble / immuable et même*) est alliée une antonymie (*diversité / parité, véracité, trahison etc.*), qui se déroule jusqu'au point de rupture, marqué par la ponctuation suspensive et dont le rythme va s'accélération jusqu'à l'interruption de discours dans le couple réduit à son seul premier élément.

La structure du troisième alinéa apparaît de prime abord comme complexe, conséquence de sa position dans un système ternaire qui relève ici plus du modèle d'argumentation logique (thèse / anti-thèse / synthèse) que de celui de l'Ode pindarique. Le retour de l'invocatoire (*O Mer*) renvoie au premier alinéa ; le modèle rythmique est ici moins net : le développement, à l'exception du premier et du dernier verset, se fait selon un système ternaire et doit plus à la progression linéaire et à la cohérence sémantique qu'à la juxtaposition totalisante ou à l'antinomie. Cependant un dernier verset séparé par le tiret de ce qui précède, revient au modèle en usage précédemment, verset persien de 18 syllabes, rythmiquement divisible en éléments de 8 à 4 syllabes.

- pierre du seuil lavée d'amour et lieu terrible de la désécration.

Or c'est précisément ce verset qui pose le problème de lecture le plus épineux dans ce texte : un vocable fait difficulté : *désécration*. Quel sens faut-il donner à ce terme, rarement glosé dans les dictionnaires ? On serait tenté de l'interpréter dans une signification sacrilège. Or c'est tout le contraire : sa place dans la structure du verset doit en faire un terme de même valeur que l'*amour*, c'est à dire lui conférer une connotation du type *euphorique*. En effet le retour au binaire nous invite à opposer à un premier niveau le groupe de huit syllabes marqué par des connotations de douceur, de pureté au second hémistiche beaucoup plus sombre : à une pulsion de vie s'oppose une pulsion de mort. Le verset c'est évident, est bâti autour de deux pôles antinomiques, reprise

⁷ Pour une analyse détaillée de ce passage on pourra se reporter à l'étude que nous en avons donnée in Jean Foyard, *Stylistique et Genres Littéraires*, Éditions Universitaires Dijonnaises, 1992, p. 112-118.

d'un modèle déjà utilisé qui correspond à une dernière tentative de donner une définition de la mer par totalisation des contraires ; mais si l'on pousse l'analyse plus loin, on s'aperçoit que chacun des hémistiches est à son tour bâti sur un modèle oppositionnel à son niveau : c'est évident pour le premier qui réunit les deux symboles antithétiques de la pierre et de l'eau, unis par la force de l'amour. Une lecture parallèle du second hémistiche, fortement suggérée par le parallélisme syntaxique, est fort possible et permettra d'élucider le sens du terme désécration, qui de toute manière doit recevoir par sa place dans le système, une valeur positive. A cet effet, on dispose tant en langue que dans le contexte, d'un certain nombre d'indices. Si en français contemporain, le préfixe dé n'a plus, à condition qu'il soit encore perçu, qu'une seule valeur, qui est de dénoter le contraire du terme simple, il avait en latin une valeur de perfectif - intensif (*dicare / dédicare ou signare / désigner*), qui peut fort bien être réactivée chez un poète comme Perse, dont on connaît le penchant pour les valeurs étymologiques⁸ : dé-sécration sera alors interprété comme dérivé à partir de la base *sacré*, en fait l'antonyme de ex-sécration. Ainsi, non seulement l'ambiguïté d'un terme a pu être levée, mais encore le verset considéré résume en lui les structures syntaxiques, rythmiques et sémantiques utilisées dans tout le texte - ce qui convient à sa position de dernier verset d'un ensemble. On a noté par ailleurs que ce qui caractérisait ce troisième alinéa c'était la cohérence sémantique. Or les thèmes essentiels de ce verset ont déjà été exprimés, celui du *seuil* par l'image du miroir, les connotations violentes et douloureuses du lieu terrible dans celle du déchirement et de la blessure ; la notion du *sacré*, enfin, est perceptible dans l'évocation de la nuit mystique ou de la poésie sacrée symbolisée par la cymbale tout impaire qu'elle soit⁹. Il en résulte que le dernier verset n'est qu'une réécriture symbolique, et comme par figure, de ce qui a déjà été exprimé en des images d'une lecture plus facile, dans le cadre d'un modèle formel qui en permet le décryptage.

La première tâche de qui veut lire un texte poétique est d'identifier le système. Or cette identification, si l'on en croit Riffaterre, *n'est possible que par l'existence dans le texte de stéréotypes, dont la lecture est une espèce d'amorce... elle nous prédispose à déchiffrer la suite en pleine conscience de la présence de ce système*¹⁰. Il ne faut cependant, pas s'en tenir là : la poésie ne peut être réduite à une simple reproduction de modèles. Certes il est important de les mettre à jour, ce que l'on ne peut faire que si l'on dispose d'informations culturelles ou linguistiques, car de nombreux stéréotypes relèvent de ce domaine ; mais comme l'a fort bien vu A.-M. Pelletier, *la poésie est aussi sortie des stéréotypes*¹¹ ; chaque poète, chaque texte obéit à un modèle spécifique, se réalise selon un principe de construction qui lui est propre et qui échappe au linguisticisme, son constructème, comme d'ailleurs la stylistique et la poétique échappent à la linguistique. Cela relève d'un autre domaine, celui de la littérature tant générique que singulière et plutôt singulière que générique¹².

Jean Foyard
Université de Bourgogne

⁸ P. M. Van Rutten, *op. cit.*, note p. 109, *tous les critiques ont fait remarquer l'usage des mots dans leur sens latin ou étymologique. Perse lui-même admet la chose*. Cependant il n'envisage pas ce cas de *recomposition* d'un mot en changeant le sens d'un préfixe, à moins qu'il ne songe à ce procédé lorsqu'il parle de *rééducation linguistique*.

⁹ Une cymbale impaire n'est pas inconcevable ; mais elle ne peut rendre aucun son ; elle doit être *appariée* comme il est dit plus loin. C'est encore une image de la grande poésie, celle qui dit les deux versants des choses.

¹⁰ M. Riffaterre, *La Production du texte*, Seuil, 1979, p. 19-22.

¹¹ Cf. A.-M. Pelletier, *Fonctions poétiques*, Klincksieck, 1977, p. 70.

¹² On aura reconnu ici des vues inspirées par G. Molinié, *La Stylistique*, P.U.F., 1993.