

Saint-John Perse et *Le monde entier des choses*

Peter Baker

L'intérêt grandissant porté par les intellectuels aux domaines du chaos et de la complexité en mathématiques et dans les sciences, qui se fait jour actuellement, promet d'ouvrir de nouvelles perspectives sur les textes littéraires. L'un des défis qui s'offrent à la pensée aux frontières du chaos et de l'ordre est de savoir si les paradigmes modernes, en science et dans la connaissance en général, peuvent survivre aux changements suscités par les nouvelles théories. Bruno Latour par exemple soutient que les paradigmes modernes sont fondés sur une double faille entre nature et culture (ou science et société) et entre les cultures avancées et les cultures dites primitives. Latour soutient que cette manière de penser les implications de la science et de la culture nous empêche de traiter efficacement ou même de reconnaître les interactions entre nature et culture, spécialement dans une culture littérairement avancée, c'est le statut du langage.

J'essaierai ici de montrer comment ces diverses possibilités peuvent se rapporter à une discussion du long poème de Saint-John Perse, *Vents* (1945). Je suggère que Perse, presque seul parmi les poètes modernes et contemporains, évite les modèles rationnels de compréhension du monde hérités de l'humanisme traditionnel, et préfère examiner ce que dans *Vents* il appelle « *le monde entier des choses* » (I,1). L'étendue de ce champ d'investigation est représentée par le vaste champ lexical de son langage poétique. Une des raisons pour lesquelles ses textes sont perçus comme difficiles est qu'il rejetait des modèles de production poétique basés soit sur les théories du symbole romantique en relation avec une intériorité lyrique, soit sur les stratégies modernistes d'appropriation. Il concevait et pratiquait plutôt un programme poétique basé sur une extrême diversité lexicale, une composition quasi aléatoire utilisant la substitution anagrammatique, le syncrétisme culturel et une insistance sur l'interdépendance nature-culture. Ce que je cherche à démontrer ici c'est que dans un poème tel que *Vents* ces stratégies poétiques représentent une tentative cohérente de présenter « *le monde entier des choses* ». Écrit évidemment avant que les sciences de la complexité et la théorie du chaos n'aient atteint leur stade actuel de développement, *Vents* est néanmoins la production de quelqu'un qui avait une connaissance personnelle et intellectuelle très développée du monde physique, réel, dans toute sa diversité, et qui a toujours porté un vif intérêt à l'effort scientifique tout entier. En évitant tout à fait délibérément les traditions poétiques dominantes de son époque, Saint-John Perse a produit un texte qui apparaît maintenant comme une version prémonitoire de la littérature du chaos.

Vents est un poème difficile au moins en partie parce qu'il n'a pratiquement pas de contenu narratif et n'est pas non plus essentiellement le monologue d'un *lyric speaker*. L'invocation préliminaire (*Vents*, I,1) évoque les vents, les opposant aux « *hommes de paille* » du pouvoir politique (*hommes investis*). A peu près à mi-chemin de ce chant initial il donne au thème de la sécheresse une expression extraordinairement concrète :

*Car tout un siècle s'ébruitait dans la sécheresse de sa paille, parmi d'étranges désinences :
à bout de cosses, de siliques, à bout de choses frémissantes*

Le registre sémantique précis utilisée pour évoquer les enveloppes des graines (cosses, siliques), est un exemple typique de la manière dont Perse rend avec exactitude les aspects du monde naturel. Dans le langage de l'échelle le champ d'observation de Perse s'étend du petit au cosmique, et ceci avec l'exactitude d'un naturaliste confirmé.

Il a aussi fortement tendance à mélanger les registres sémantiques, comme ici avec le mot « *désinences* », ou ce qu'on pourrait appeler plus communément terminaisons de mots, emprunté au langage de la linguistique descriptive. Le point peut sembler sans importance et la minceur de l'exemple peut le faire paraître tel, mais il est rare que les poètes fassent à ce point un mélange de styles. La corrélation entre monde physique et monde humain de la culture et de la science n'est pas tant thématisée que mis en scène, au niveau de cet exemple. Je voudrais faire remarquer, premièrement, que la plupart des poètes sont loin d'utiliser l'éventail complet du lexique. Les poètes qui élargissent le champ du langage même — on pourrait prendre d'autres exemples tels que Dante, Shakespeare ou Zukofsky — sont relativement rares. Un poète saura-t-il jamais si une diversité lexicale accrue conduit au chaos ou à quelque chose comme des systèmes auto-organisés, s'il n'explore pas le champ de l'univers linguistique tout entier ? Le modèle de langage fonctionnant dans le cerveau du « *nouveau cognitivisme* » révèle de même un potentiel pratiquement illimité pour l'exploration linguistique (tout autant que l'inévitable affadissement produit par des rencontres répétées avec mêmes éléments restreints de langage, que ce soit le langage de la publicité ou un canon restreint de « *grandes œuvres* » trop souvent mono-linguistique).

Plus loin dans la première des quatre grandes divisions de *Vents* (appelées par convention cantiques) on trouve la question des « *grands désastres intellectuels* ». C'est le contexte du verset suivant :

Ou disputant, aux îles lointaines, des chances du divin, elles élevaient sur les hauteurs une querelle d'Esséniens où nous n'avions accès [...] (Vents, I,3)

Les Esséniens étaient une secte juive active environ du second siècle avant J.C. au second siècle après. La communauté Essénienne a également produit le corpus de textes découverts presque dix ans après que Perse eut écrit son poème, et connus sous le nom de Manuscrits de la Mer Morte, qui, d'une manière que Perse a sans nul doute appréciée, continuent de susciter des querelles de savants parmi les plus sérieuses de ce siècle. Au niveau de la précision linguistique la lettre capitale initiale attire bien sûr notre attention sur le fait que c'est un nom propre. Comme j'en ai discuté en détail par ailleurs le nom propre est le lieu d'une vive controverse pour les théories du langage de la philosophie analytique moderne, débat dans lequel Jacques Derrida s'est engagé avec une énergie et une perspicacité typiques. Dans sa pratique Perse utilise rarement les noms propres et lorsqu'il le fait, il s'agit presque toujours d'une généralisation ou d'une référence archaïque, comme ici. Dans ce contexte la « *querelle d'Esséniens* » correspond à un modèle, pour ainsi dire (c'est-à-dire d'une référence archaïque). Je prétends aussi que ceci est un exemple de l'emploi d'un système anagrammatique chez Perse (voir *Obdurate Brilliance* 41-53). Dans cet exemple « *d'Esséniens* » est presque l'anagramme et aussi presque l'homonyme de « *désinences* ». De plus l'examen des manuscrits de Perse révèle que ce système anagrammatique était recherché, logique et presque obsessionnel chez lui.

Deuxièmement, et ceci est en rapport avec ce que je viens de dire : tout comme la diversité lexicale est source de potentialités presque sans limites pour tout projet poétique, de même la matérialité de l'élément linguistique fournit de quoi explorer ce que la théorie du chaos décrit comme des états limites entre l'ordre prévisible et le chaos imprévisible. Qui plus est, cet état frontière dans la fonction linguistique peut être décrit comme faisant partie de la physionomie humaine menant à des descriptions plus précises qu'une analogie entre science et culture. Roger Caillois, une figure littéraire possédant une sérieuse formation en sciences, a fourni la première description vraiment clairvoyante de la poésie de Perse (1954) et beaucoup de ce qu'il dit tient toujours.

Sur les effets de ce système verbal dont nous venons de donner des exemples Caillois dit : « *Sans doute est-il peu de pages qui n'offrent quelque reprise de ce genre, fugace ou soulignée, précise ou douteuse, où quelque autre passage de l'œuvre est soudain rappelé à l'esprit, comme s'il était nécessaire que cet univers de l'extrême exil donnât en même temps l'impression d'une croissante familiarité* » (c'est moi qui souligne). Peut-être même que ce qu'Avital Ronell, dans un autre contexte, appelle « *les intériorités fractales* » ne sont pas à strictement parler métaphoriques quand il s'agit de traitement du langage et pourraient servir à décrire ces usages du langage poétique qui intègrent des formes de complexité naturelle.

Selon Bruno Latour, l'une des formes de la pensée bifurquée caractéristique du paradigme moderne s'observe entre la compréhension scientifique de la nature et le monde culturel de l'interaction sociale. Cependant nous ne pouvons peut-être nous permettre de perpétuer depuis toujours ce genre de pensée bifurquée. Des poètes venus de cultures différentes nous ont enseigné de diverses manières une version de cette leçon. Tout au long de son œuvre publiée la poésie de Saint-John Perse maintient un syncrétisme culturel presque constant et une poétique très enracinée dans les interactions nature/culture. Chez Bruno Latour le syncrétisme culturel est l'argument-clé dans son explication de « *pourquoi nous n'avons jamais été modernes* » et peut permettre de rendre compte des aspects non-modernes de l'œuvre de Perse que les critiques ont en général beaucoup de peine à expliquer, c'est-à-dire sa tendance à considérer toute la culture humaine dans sa simultanéité et avec une grande distanciation. La culture technologique avancée peut être hautement diversifiée et couronnée de succès et elle peut aussi être dominante d'une manière qu'on pourrait qualifier avec justesse de globale ou hégémonique. Mais ce n'est que le mythe du progrès qui nous fait regarder de haut les cultures indépendantes et aujourd'hui localisées qui partagent avec nous cette terre. C'est une erreur de ne pas prêter attention aux formes de cultures (*toutes* les formes de cultures) qui nous ont précédés, pas seulement la civilisation dite occidentale qui a rendu possible notre monde moderne actuel, mais aussi celles qui sont censées avoir *échoué*. Le syncrétisme culturel de Perse est rarement insistant, mais, comme l'exemple des Esséniens (un « *culte* » qui, du point de vue du christianisme dominant, a échoué), ces diverses formes culturelles n'en sont pas moins présentées sous la forme d'intégration horizontale en opposition à l'organisation verticale à l'intérieur de laquelle nous opérons habituellement.

Selon Latour, l'idée de « *l'évolution* » de la culture selon une sorte de Darwinisme anthropologique est renforcée par la manière dont la science fonctionne dans la société. À mesure que progressent les connaissances scientifiques, les paradigmes précédents sont qualifiés d'« *idéologie* ». Non seulement la vision scientifique du monde fonctionne selon des critères de preuve, mais une fois qu'une manière de voir est reconnue comme « *fausse* », elle est aussi reléguée dans le domaine de la culture et n'est plus considérée comme scientifique. Le projet poétique de Perse va presque délibérément à l'encontre de cette manière de voir le progrès historique par l'invocation constante d'hommes de recherche dans ce qui apparaît actuellement comme des recherches dépassées et des références culturelles, historiques, et religieuses largement oubliées. Comme je l'ai dit, Perse utilise rarement des noms propres pour identifier des personnes réelles des deux millénaires précédents. Dans les quatre-vingt pages de *Vents* il utilise sept fois des noms propres personnels : Audubon (II,1), Colombe (II,3), Nuñez de Balboa (IV,2), Drake (IV,2), Flavia et Lia (IV,5), et le Roi René (IV,5). En elle-même cette liste révèle un modèle intéressant qui aiderait beaucoup à préciser les principales lignes thématiques du poème.

Le passage mentionnant Audubon est la seule référence à une personne historique vivante des deux siècles passés :

[...] *Et ce n'est pas assez de toutes vos bêtes peintes, Audubon ! qu'il ne m'y faille encore mêler quelques espèces disparues : le Ramier migrateur, le Courlis boréal et le Grand Auk [...]. Vents, II,1.*

Ceci est, parmi d'autres choses, un moment de forte identification entre un poète qui, toute sa vie a voué une passion aux oiseaux (en particulier les grands rapaces), tout autant qu'à la navigation au long cours, et un créole franco-américain dont le nom propre est une métonymie pour la représentation artistique du monde naturel et (ironiquement) sa préservation. Le reproche que lui adresse le poète est qu'il a négligé de représenter des oiseaux maintenant disparus ! Et ce reproche contient un élément de force éthique. (Ne parlons pas du fait que Audubon tuait les oiseaux qu'il peignait ensuite). Ce que je veux suggérer c'est que le syncrétisme culturel de Perse dont on a souvent parlé s'accorde tout à fait avec ce continuum nature/culture. Ce n'est pas parce qu'une culture a disparu ou ne persiste plus que chez quelques survivants quelque part dans une forêt tropicale qu'elle en a moins de valeur pour notre connaissance de la culture en général. Et ce n'est pas parce des oiseaux ou d'autres espèces s'éteignent qu'ils ont d'une façon « échoué ». Pour moi qui ne suis pas un spécialiste de la science de la complexité et de la manière dont elle conçoit l'évolution actuellement, l'étude de ces zones frontières complexes qui déterminent l'adaptation des espèces n'affecte pas des valeurs positives ou négatives aux espèces selon qu'elles ont ou non réussi. Et ceci est vrai de la recherche concernant les époques antérieures, avant la période actuelle où les humains ont le plus contribué à la disparition d'autres espèces. En adoptant une position éthique en faveur des créatures disparues et des cultures évanouies, Saint-John Perse se détache de la manière pragmatique de voir le monde qui avait cours quand il vivait ; de plus, il le fait de façon caractéristique, en anticipant sur une pensée plus actuelle concernant les questions d'interdépendance nature/culture.

L'espace textuel de *Vents* est si étrange, si déconcertant, que Perse a passé un temps considérable à corriger diverses méprises ou à répondre à des questions bien intentionnées montrant qu'on ne comprenait pas ce qu'il faisait. Par exemple, dans une lettre à Roger Caillois, Perse souligne qu'il n'inventait rien dans ces descriptions du monde actuel : « *L'Oiseau Anhinga (Vents, II,4), à mon très grand regret, existe bien scientifiquement sous ce nom (Anhinga Anhinga), illustré depuis longtemps par Audubon* » (561). Perse poursuit en décrivant ses diverses appellations, son habitat dans les Everglades, en Floride, et le fait qu'il s'en va le revoir le lendemain. Ce niveau d'exactitude pourrait simplement sembler pédant, n'était l'injonction éthique qui jaillit lorsqu'il mentionne Audubon et les oiseaux disparus dans *Vents*. C'est presque comme si l'un des aspects des vers grandioses de Perse était qu'il a pour but précis de crier aux gens : Hé, réveillez-vous, voyez la diversité naturelle du monde, voyez sa diversité historique, anthropologique et culturelle. Peut-être est-ce en partie à cause de ses stratégies linguistiques, examinées plus haut, que les lecteurs ne comprennent pas cette injonction. Mais je soutiens que diversité lexicale et composition font également partie du continuum englobant le syncrétisme culturel et le complexe nature/culture, et expliquent dans une large part le caractère particulier du projet poétique de Perse.

Le passage dans lequel apparaît l'oiseau Anhinga (*Vents, II,6*) est un moment fort, même dans ce poème, de l'identification nature/culture :

Et l'Oiseau Anhinga, la dinde d'eau des fables, dont l'existence n'est point fable, dont la présence m'est délice et ravissement de vivre — et c'est assez pour moi qu'il vive —

A quelle page encore de prodiges sur quelles tables d'eaux rousses et de rosettes blanches, aux chambres d'or des grands sauriens, apposera-t-il ce soir l'absurde paraphe de son col ?

Ces deux versets reprennent beaucoup de questions qui sont ici en jeu. Nous avons d'abord un vocabulaire qui est provocateur à plusieurs niveaux. Même un naturaliste confirmé comme Caillois a laissé échapper la référence à l'Anhinga, et croyait que Perse avait dû inventer l'oiseau (qui, après tout, avait été peint par Audubon, comme le lui rappelle Perse). L'interpénétration des registres sémantiques est également très marquée ; un mot comme *rosettes* est naturalisable dans le contexte en tant que référence botanique (une pâquerette est un exemple de rosette blanche), mais renvoie aussi comme en écho à la pierre de Rosette et à son déchiffrement, conséquence parmi d'autres de l'invasion de l'Égypte par Napoléon. Il y a des allitérations ou des motifs anagrammatiques dans des mots comme « *d'eaux rousses / de rosettes ; page encore / prodiges / paraphe* ». Comme c'est le cas dans les systèmes complexes du monde naturel, presque chaque passage de *Vents* révèle, au niveau de l'exemple ponctuel, des motifs qui servent en un sens à structurer l'ensemble. L'« *absurde paraphe* » du cou de l'oiseau est bien sûr une métaphore, mais qui insiste à nouveau sur l'interaction nature/culture, le caractère unique de l'oiseau rimant avec l'ornement d'écriture utilisé pour personnaliser une signature, en particulier dans un but légal.

Dans *Vents*, un refrain réitéré est « *N'est-il rien que d'humain ?* ». L'univers de « *l'extrême exil* » (Caillois) est sans cesse relu à travers le filtre de l'absence/présence de l'humain comme participant d'un rituel, chercheur dans des domaines scientifiques ou presque scientifiques, voyageur sur la face de la terre. Mais tout comme le voyageur n'a qu'un visage brûlé à présenter au soleil, aussi de la terre, ou de « *l'arbre mendiant* » (I,1). On peut lire les marques sur le visage d'un voyageur comme autant de lignes de failles, ou de rides à la surface d'une topographie. C'est moins une forme d'anthropomorphisme qu'un moyen de reconnaître l'inévitable mélange de l'humain et du naturel, et le naturel lui-même comme un mélange de l'humain et du non-humain. Cela ferait apparemment peu de différence que Perse écrive « *des plus beaux textes de ce monde* » ou « *des plus beaux êtres de ce monde* » (*Vents*, II,1). Ce qui est, en revanche, de l'anthropomorphisme est de prétendre que les textes écrits ont effectivement un statut spécial qui les sépare complètement du reste du monde naturel ; mais ceci ne fut jamais le problème de Perse, comme cela n'a jamais été celui de Derrida. Leur tâche a été et continue à être exactement le contraire : rendre évidente la substitution être/texte qui fait inévitablement partie de notre interaction avec le monde et entre nous-mêmes, sans pour autant lui enlever son mystère.

Peter Baker (Towson)

Traduit de l'américain par Mireille Lecat

Ouvrages cités :

- Baker (Peter) : *Obdurate brilliance ; Exteriority and the modern long poem*. Gainesville, University of Florida Press, 1991.
- Caillois (Roger) : *Poétique de Saint-John Perse*. Paris, Gallimard, 1954.
- Latour (Bruno) : *We have never been modern* (Nous n'avons jamais été modernes), Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Ronell (Avital) : *Crak wars, Literature addiction mania*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.
- Saint-John Perse : *Œuvres complètes*, « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1972.