

## Lecture postcoloniale d'*Éloges*

André Claverie

andre.claverie972@gmail.com

De nombreuses lectures d'*Éloges* ont orienté l'interprétation de ce recueil dans deux directions qui finissent par se rejoindre. Dans une première, l'accent a été mis sur la transfiguration mythique d'une enfance tropicale, les références à la réalité antillaise étant sans cesse envisagées selon un mode archétypal, et transposées sur le « plan absolu » de l'imaginaire et du merveilleux<sup>1</sup>. Une deuxième est indiquée par la ligne reliant les origines créoles d'Alexis Léger à la figure d'auteur de Saint-John Perse, selon un processus de sublimation de l'aventure coloniale qui aboutit ainsi à la légende littéraire d'une création pure<sup>2</sup>. Mary Gallagher, en ce sens, souligne la tension qui caractérise les motivations intimes de l'auteur partagé entre son enracinement antillais et sa vocation à l'exil, entre son affiliation à la France, à sa culture, et une exigence de renouvellement de cette tradition<sup>3</sup>. Notre propos, plus modeste et radical, peut être formulé ainsi : la composition d'*Éloges* correspond à une crise identitaire créole, approfondie jusqu'à la conscience d'une rupture historique et trouvant son dépassement dans la création poétique. En effet, au-delà même du vouloir-dire du poète et du voile baroque de ses images insolites, son écriture, déjouant la vision de la plantocratie créole à laquelle il appartient, révoque toute une mythologie coloniale qui a imprégné l'esprit de l'homme moderne ; et l'écrivain, élargissant et dépassant sa problématique personnelle, procède à une actualisation de la conscience historique contemporaine. Il s'agit pour lui, de vivre avec intégrité, et pleinement, le temps présent, « *ce temps fort* », qui constitue, suivant le *Discours de Stockholm*, « l'honneur » (446) de l'engagement littéraire. Les armes de cette libération intérieure peuvent se résumer au paradoxe de l'éloge, à la parodie pouvant aller jusqu'au sarcasme, à l'humour, aux ruptures et dissonances... tous procédés qui déconstruisent subrepticement le vieux monde des conquêtes et dominations. Une approche herméneutique, corroborant des intuitions de lecture par un faisceau d'indices, permettra de réévaluer l'héritage antillais de Saint-John Perse en mettant en relief moins la légitimation de soi-même et de sa lignée – pour ne pas dire la volonté de se déculpabiliser du crime colonial – que la poétique de l'histoire, la recomposition morale de l'homme d'aujourd'hui, la décolonisation des esprits : toutes visées indissociables de l'exigence créatrice, source d'un plaisir essentiel qui transcende la « *mauvaise conscience* » (447) contemporaine.

Cette option critique nous amène à nuancer significativement l'un des schèmes interprétatifs les plus fréquents concernant la teneur idéologique de l'œuvre persienne : l'argument selon lequel son œuvre révélerait une prise de distance progressive par rapport au déterminisme de son milieu guadeloupéen, ou encore l'idée que la pureté initiale de la Découverte du Nouveau Monde serait valorisée par opposition à la phase d'abus et d'exactions de l'établissement colonial. Cette thèse est déjà mise à mal dans un poème inédit de jeunesse, écrit très probablement en 1907, intitulé « *L'Incertain* » - poème resitué dans son

---

<sup>1</sup> Cf. en ce sens, M. Sacotte, *Éloges de Saint-John Perse*, Foliothèque, Gallimard 1999.

<sup>2</sup> Cf. l'étude de Jack Corzani, *La littérature des Antilles-Guyane françaises* (6 vol.), Fort-de-France, éditions Désormeaux, 1978, tome II, « Exotisme et Régionalisme » p. 136-202.

<sup>3</sup> Mary Gallagher, *La Créolité de Saint-John Perse*, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 1998.

contexte par Claude Thiébaud<sup>4</sup>. Dans les dernières lignes de ce texte, on voit que le rêve de Colomb échoue, avant même que ses caravelles n'abordent les rives antillaises :

« *Nous songeons à tous ceux...  
...Des navigateurs des anciens âges  
Qui s'embarquaient en robes de mages  
Tendaient un regard dur sur une foi d'enfant.  
Mais les navigateurs qui trop veillèrent  
Avec le globe et les sextants,  
Qui trop veillèrent dans le château-d'arrière,  
Oublièrent  
Le but trop loin sous l'horizon  
Et lors, virent les pluies qui dénouent  
Les forces de l'âme et les algues à la proue :  
Un jour que le soleil écaillait les tritons  
De la poupe, l'on vit des îles  
Qui sont sur les eaux nues comme une croûte d'or.  
- Et depuis lors,  
Fleurissant à l'échouage comme les îles,  
Les caravelles ont pourri aux vases d'or. »*

Ce passage, qui constitue à l'évidence une évocation des débuts de l'expansion européenne en Amérique, indique déjà dans son écriture la transfiguration de l'histoire, dans le sens d'une légende, qui voile et révèle en même temps l'échec des premiers explorateurs. Dans la suite de l'œuvre, le même parti pris de la louange, jusque dans l'acceptation des ruptures et des effondrements collectifs, traduit la vision à la fois lucide et optimiste de l'histoire chez Perse. Dans le poème *Vents*, reprenant le thème et l'image ultime de « *L'Incertain* », il prend acte de la fin de l'époque colombienne et, tout en soldant l'héritage de ce passé, il s'ouvre à une nouvelle phase civilisatrice :

« *La mer soldée<sup>5</sup> ses monstres sur les marchés déserts accablés de méduses. Vente aux feux des enchères et sur licitation ! Toute la somme d'ambre gris, comme un corps de doctrine !  
C'est la mer de Colomb à la criée publique, vieilles cuirasses et verrières – un beau tumulte d'exorcisme ! – et la grande rose catholique hors de ses plombs pour l'antiquaire.  
Ah ! qu'une aube nouvelle s'émerveille demain dans de plus vertes gemmes, ce n'est pas moi qui raviverai l'épine au cœur des saisons mortes.  
La face fouettée d'autres enseignes, se lèvent, à leur nom, les hommes tard venus de ce côté des grandes eaux. Douces au pas du Novateur seront ces boues actives, ces limons fins où s'exténue l'extrême usure reconquise. » (205-206)*

## La crise identitaire créole

L'importance de l'antillanité et de la créolité dans l'œuvre de Saint-John Perse a été suffisamment mise en évidence ces vingt dernières années, pour que l'on n'insiste pas sur la conclusion qui s'impose, et que Jack Corzani a le premier magistralement exposée : le sentiment que devait avoir le poète d'une responsabilité particulière devant l'histoire, du fait de sa naissance outre-mer, lui que le destin avait mis en avant-garde dans l'espace caribéen, ce laboratoire du monde moderne et contemporain. Sans rien renier de ses origines et de ses ancêtres pionniers, conquérants, colons, Saint-John Perse voyait même dans cette fidélité généalogique une incitation à la mobilité, à la rupture et à la transgression. L'intuition du basculement dans une nouvelle séquence historique fut sans doute liée pour lui, initialement, à l'expérience traumatisante de l'« exil » loin de l'île natale, dans une France embourgeoisée et oublieuse de son destin ultramarin. De nombreux énoncés paratextuels par rapport à l'œuvre poétique viennent éclairer la personnalité de Saint-John Perse et la mise

<sup>4</sup> Claude Thiébaud, « La découverte de la modernité par Alexis Léger », dans *Modernité de Saint-John Perse ?*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 65-97.

<sup>5</sup> Nous avons mis en évidence (en gras) certains éléments significatifs des citations.

en forme légendaire de son identité créole, comme l'ont montré Mary Gallagher et Henriette Levillain<sup>6</sup>. Mais cette duplication en prose, sorte d'autofiction, notons-le d'emblée, comporte un effet neutralisant tout autant qu'édifiant : selon le principe stylistique des parallélismes qui apparemment renforcent un énoncé mais l'annulent en profondeur (annulation par paires), principe que Saussure entrevoyait dans la poétique du vieux vers saturnien latin<sup>7</sup>. Le pli d'écriture, poésie/prose, chez Perse, cadre une image convenue, semble même sculpter une statue intérieure, ce qui cependant, implicitement, laisse cours, dans les marges, à de nouvelles approches, à de plus secrètes intimations.

Ainsi, au seuil de l'œuvre poétique, le poème d'*Éloges* « *Écrit sur la porte* » condense la crise existentielle et la césure ontologique éprouvées par le jeune Créole, qui se déprend soudain de tout un système symbolique colonial, dont il se réclame pourtant, dans lequel son enfance a été baignée. Plusieurs études<sup>8</sup> ont d'ailleurs souligné combien ce poème constituait un contre-modèle (M. Gallagher parle d'« anti-poétique ») par rapport à la poétique persienne de l'ouverture et de l'aventure. L'obsession du recensement, de la possession, le plaisir narcissique de la clôture, le sentiment de la suprématie raciale désignent les éléments essentiels de l'idéologie coloniale de la plantation-habitation. Seul un auteur antillais pouvait commencer son œuvre poétique par ces deux versets : « *J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet, / J'ai un chapeau en moelle de sureau couvert de toile blanche* » (7). La dérision parodique, et même une pointe de sarcasme, sensibles dans la rime intérieure, pour le moins cocasse, *peau / chapeau*, qui met sur le même plan les attributs physiques et les vêtements, soulignent cette mythologie de la pureté, de la blancheur, propre à la plantocratie des Îles – infirmée d'ailleurs par des métissages inavoués<sup>9</sup>, remontant souvent aux temps premiers de la « peuplade » (signifiés allusivement par le terme « *mulet* », doublet de « mulâtre » dans la littérature créole).

Au surplus, comme l'a montré Roland Barthes, il suffit qu'une mythologie soit représentée, exhibée, pour qu'elle perde une bonne part de son efficience<sup>10</sup> ; ce qui nous amène ici à remonter à l'intertexte biblique dont « *Écrit sur la porte* » présente une réécriture. En effet, dans *Juges 11*, l'épisode du retour du maître de maison, accueilli sur le seuil par sa fille, possède une signification totalement opposée : conformément à un vœu, le Galaadite Jephthé, un bâtard au service d'Israël, revenant d'une campagne victorieuse, sacrifie, en holocauste à Dieu, sa fille qui s'est portée au devant de lui. Ce sacrifice, qui apparaît comme une représentation symbolique de la prohibition de l'inceste, se trouve comme renié dans le poème de Perse (à travers le déplacement inconscient : « *faisant grâce à son cheval de l'étreinte des genoux* »). Le texte liminaire « *Écrit sur la Porte* » propose le couple père-fille comme figure de l'endogamie coloniale, tout comme dans *La Tempête* de Shakespeare, s'impose la même formation libidinale Prospero-Miranda. Dans l'œuvre de Perse, nombreuses sont les réitérations de ce fantasme colonial, dont l'écrivain marque son affranchissement par le jeu de la décontextualisation :

---

<sup>6</sup> Mary Gallagher, *op.cit.* ; Henriette Levillain, « Saint-John Perse et l'Atlantique » dans *Souffle de Perse 2*, janvier 1992, p. 33-38.

<sup>7</sup> Cf. Jean Starobinsky, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, 1971 (cf. notamment p. 21-22, l'importance du résidu des couplaisons dans la dynamique du texte).

<sup>8</sup> A signaler notamment : Mary Gallagher, « Des ébauches d'une poétique créole », in *Saint-John Perse, les années de formation*, CELFA-L'Harmattan, sous la dir. de Jack Corzani, 1996, p. 29-43 ; Claude Thiébaud, « 'Écrit sur la porte' à l'épreuve de sa traduction en créole », in *Pour Saint-John Perse*, GEREK-L'Harmattan, 1988, sous la dir. de P. Pinalie, p. 73-85.

<sup>9</sup> Cf. à ce sujet Chantal Maignan-Claverie, *Le Métissage dans la littérature des Antilles françaises*, Karthala, 2005.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957 (notamment p. 222).

« Je parle d'une haute condition, jadis, entre **des hommes et leurs filles**, et qui mâchaient de telle feuille » (23), « Je vous salue, **ma fille**, sous la plus belle robe de l'année » (89), « le pays tendre et clair de **nos filles**, un couteau d'or au cœur ! » (240) ...

Tout l'aspect hiératique et le rituel du texte, renforcés par le constat litanique et la parole gnomique (« *un homme est dur, sa fille est douce* »), vont de pair avec le thème de la purification situé sur un plan à la fois réel et symbolique. Les termes concrets (« *boueux* », « *ma cuvette est là* », « *eau pure* ») sont relayés par des termes à teneur morale ou spirituelle, désignant la disculpation d'une faute (« *honte* », « *elle m'acquitte* », « *faisant grâce* », « *avoir éprouvé* »). La salissure du corps du planteur et le baiser de sa fille qui l'absout de cette souillure, imposent indirectement l'interrogation morale concernant le monde plantationnaire et colonial, tout en l'éluant. On sait que le terme « macule » désigne dans l'imaginaire raciologique, le stigmate infamant de l'esclavage, la tache de peau qui aurait totalement envahi l'être noir, le Nègre, le vouant à la malédiction de l'esclavage. Selon certains théoriciens du racisme<sup>11</sup>, l'origine lointaine de cette distorsion fantasmatique serait en rapport avec l'exclusion dont étaient victimes le lépreux (la macule blanche désignant une souillure à la fois corporelle et spirituelle). On peut avancer l'hypothèse que Perse inverse ironiquement l'imputation de la faute en présentant, de façon liminaire, un planteur « maculé » de boue, comme par la suite, il représentera les anciens Maîtres en lépreux grabataires, jetés à terre par le sort et l'évolution de l'histoire. Les nombreuses occurrences des mots « lèpre », « léproserie », « maladrerie », au fil de l'œuvre, constitueraient alors la signature de l'image initiale, comme dans ce passage de *Pluies* :

« Nous n'en finirons pas de voir traîner sur l'étendue des mers la fumée des hauts faits où **charbonne l'histoire**,  
Cependant qu'aux Chartreuses et aux **Maladreries**, un parfum de termites et de framboises blanches fait lever sur leurs claies les **Princes grabataires** » (147)

Tel est le soubassement de cette première scène, ce premier tableau, situé dans un temps archaïque des Colonies, avant, semble-t-il, le développement des grandes plantations sucrières esclavagistes (autre esquivé) ; ce qu'indique la précision : « *mes mains grasses d'avoir / éprouvé l'amande de kako, la graine de café* ». La présence des femmes noires est toutefois symptomatique, dans la mesure où, selon une topique postcoloniale, elles sont identifiées métonymiquement au pays et à la culture des colonisés. Ceci redouble la provocation de l'aveu du maître du domaine, dans son affirmation naïve et dérisoire de discrimination raciale :

« Mon orgueil est que ma fille soit très-belle quand elle commande aux femmes noires,  
ma joie, qu'elle découvre un bras très-blanc parmi ses poules noires ».

La « dédicace » d'*Amers* ne fera qu'explicitement ou conclure ce que le poète avait déjà émotionnellement résolu dans son texte d'ouverture-fermeture. Saint-John Perse évoque de manière tragique, et à travers une imagerie qui rappelle les toiles de Gauguin, dont s'était inspiré le jeune Saint-Léger, la cruauté d'une histoire illustrant également la réversibilité du cours des choses humaines, à l'heure où sombrent les Empires :

« *Quelles filles noires et sanglantes vont sur les sables violents longeant l'effacement des choses ? [...] Et victorieuses encore de la nuit sont nos montures écarlates. [...] Midi, ses fauves au forum* ». (385)

Dans « *Écrit sur la porte* », le système énonciatif met en place une tension extrême, exprimant une crise identitaire, qui trouve sa traduction esthétique dans le couplage des contradictions. Le « je » du locuteur indique pleinement, revendique son affiliation créole, s'identifiant en forme de défi, au Colon mythique désigné par cet aïeul que la littérature créole

---

<sup>11</sup> Christian Delacampagne, *L'Invention du racisme*, Fayard, 1993.

se donne rituellement pour mission de célébrer au seuil de ses œuvres (comme on le voit, par exemple, dans *La Leçon des Îles* de Fernand Thaly<sup>12</sup>). Mais le style parodique du texte et ses thèmes qui bousculent l'imaginaire persien, indiquent que le poète se départit de son milieu social originel, et plus largement, du système de représentation qui a légitimé la colonisation. Ce congé donné à un passé révolu est formulé à plusieurs reprises dans *Éloges* : « *Pour moi, j'ai retiré mes pieds.* » (47), « *À présent laissez-moi, je vais seul.* » (52). Dans la « *Chanson du Présomptif* », poème initialement intitulé « *Écrit sur la porte* » et d'abord situé dans le recueil *Éloges*, l'ouverture au monde, loin du lieu circonscrit des premiers conditionnements sociaux, se donne à lire sans restriction :

*« et la maison chargée d'honneurs et l'année jaune entre les feuilles  
sont peu de chose au cœur de l'homme s'il y songe :  
tous les chemins du monde nous mangent dans la main ! » (79).*

### Une rupture historique

Nous avons vu que les « *Princes grabataires* » d'*Exil*, ces éclopés de l'Histoire, ne se relevaient que grâce à un étayage sensoriel surévalué, humoristiquement imagé par Perse (« *un parfum de termites et de framboises blanches* »). Ces balises sensibles et émotionnelles qui accompagnent les états transitionnels de crise et de rupture<sup>13</sup>, ne comportent-elles pas le risque d'une inflation existentielle, comme le jeune Léger en avait lui-même conscience lorsqu'il reliait son dynamisme vital, son appétit de concret, à sa dégradation socio-historique : « *aujourd'hui je veux vivre, voyez-vous bien ? (là toute l'histoire qui me déclasse)* » (681) ? De même, le sujet qui se trouve confronté au clivage du moi et à une situation de dépression, peut être tenté par le mode purement réactif de la surenchère narcissique et agressive, comme on en voit des indices dans un poème d'adolescence de Léger, « *Des villes sur trois modes* ». Des éléments résiduels de cette compensation imaginaire sont encore décelables dans les poèmes « *Éloges* », par exemple au chant XIV : « *et l'eau nue et pareille à la pulpe d'un songe, et le Songeur est couché là, et il tient au plafond son œil d'or qui guerroye...* » (46). Mais le recueil, dans son mouvement d'ensemble, se qualifie comme une épreuve initiatique au cours de laquelle le sujet se défait de ses anciens oripeaux, son vêtement moïque, ses « *linges* » (notons le créolisme significatif), pour pénétrer dans les arcanes du « *songe* » et de la récréation imaginaire. Les poèmes I et V d'« *Éloges* », fondés sur l'attraction paronomastique *songe/linges* (reprise plus tard dans *Neiges*), marquent bien le passage de la vulgaire nostalgie coloniale aux voies positives de la transfiguration poétique :

*« Alors le **songeur** aux joues sales  
se tire  
d'un vieux **songe** tout rayé de violences, de ruses et d'éclats,  
et orné de sueurs, vers l'odeur de la viande  
il descend  
comme une femme qui traîne : ses toiles, tout son **linge** et ses cheveux défaits » (33).*

*« le pont lavé, avant le jour, d'une eau pareille en songe au mélange de l'aube, fait une belle relation  
du ciel.*

[...]

*Et l'ai-je dit, alors ? je ne veux plus même de ces linges  
à remuer là, dans l'**incurable**, aux **solitudes** vertes du matin... » (37).*

La chute des anciens Colons se verra donc maîtrisée, rythmée, dépassée, malgré les fantasmes de mort (sang, décapitations) qui hante les tréfonds du psychisme du « *Dépouillé* » (11) :

<sup>12</sup> Fernand Thaly, *La Leçon des Îles, Poèmes*, Castermann, 1976 (cf. p. 48-60 « L'Aïeul et la Plantation »).

<sup>13</sup> Sur les « objets transitionnels » et les « phénomènes transitionnels », cf. D. W. Winnicott (trad. fr.), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Gallimard, 1975.

« Les rythmes de l'orgueil **descendent** les mornes **rouges**.  
Les tortues roulent aux détroits comme des **astres bruns**.  
Des rades font un songe plein de **têtes d'enfants**... » (35).

Parallèlement à la destitution socio-historique de l'élite insulaire, replacée métaphoriquement dans la vision d'un séisme dévastateur, l'émergence de la population autrefois dominée, représentée par un Nègre fait l'objet du poème XII, à valeur d'apologue. En effet, la description de la ville de Pointe-à-Pitre après un tremblement de terre, exprime de manière allégorique, les mutations historiques en cours. Tandis que les notables sont transformés en croque-morts, le peuple noir s'affirme dans sa verticalité, son messianisme, son lien avec les forces naturelles :

« Les morts de cataclysme, comme des bêtes épluchées, dans ces boîtes de zinc portées par les notables [...] sont mis en tas, pour un moment, sur la place couverte du Marché : / où debout / et vivant / et vêtu d'un vieux sac qui fleure bon le riz, / un nègre dont le poil est de la laine de mouton noir grandit comme un prophète qui va crier dans une conque » (44).

On relèvera un réseau lexical qui – tout autant que le paratexte en prose faisant allusion à la destruction de Saint-Pierre en 1902, ou à la fin de la souveraineté de l'Espagne sur Cuba en 1898<sup>14</sup>) – confirme la lisibilité historique de cet épisode symbolique : la comparaison avec les « bêtes épluchées » annonce une expression ultérieure, « des nègres porteurs de bêtes écorchées » (46), et rappelle le qualificatif de Crusoé, « Ô Dépouillé » (11), signifiant étymologiquement « à qui on a arraché la peau », c'est-à-dire « écorché vif ». Il s'agit bien d'illustrer allégoriquement la transmutation du nègre maudit, le nègre de Cham (« mouton noir ») en un rebelle surgissant dans l'effondrement du monde ancien. Le drame historique, on le voit, vient sublimer les linéaments du récit autobiographique d'un jeune créole exilé, qui exprime sous divers masques son propre bouleversement intérieur.

Dans *Éloges*, l'essentiel de la rupture historico-ontologique se situe dans la partie du recueil intitulée « Images à Crusoé ». Le personnage de fiction, personnage d'emprunt et de réécriture, vient s'interposer, dans le clivage du sujet, pour médiatiser le sentiment d'échec et de dépossession, en écartant le poète de toute complaisance lyrique. Le dédoublement permet ainsi, par un renversement des perspectives, la compréhension consolante et consolatrice du locuteur vis-à-vis de ce double en faillite dans son exil métropolitain (londonien, en l'occurrence) « Vieil homme aux mains nues, / remis entre les hommes, Crusoé ! / tu pleurais, j'imagine, quand des tours de l'Abbaye, comme un flux, s'épanchait le sanglot des cloches sur la Ville... » (11). Dans ces poèmes, le souvenir ardent des réalités insulaires, conjugué à la dilatation spirituelle du temps, par laquelle l'existence échappe à la stricte nécessité de la succession chronologique et historique, permet d'exorciser la souffrance de l'exil. Le deuil de la vie lumineuse outre-mer devient alors source d'énergie créatrice : « Corolles, bouches des moires : le deuil qui point et s'épanouit : Ce sont de grandes fleurs mouvantes en voyage, des fleurs vivantes à jamais, et qui ne cesseront de croître par le monde... » (14).

C'est en même temps de son enfance que le jeune poète doit s'affranchir, non pas en reniant cette époque gratifiante, mais en dégageant ses valeurs essentielles, son urgence à vivre, son ouverture spirituelle, comme Alexis Léger le précise à Valéry Larbaud, premier commentateur d'*Éloges* : « nos tristesses elles-mêmes, devant nous, font des bonds démesurés – bons de sarigues ! – tant que nous n'avons pas dépouillé en nous l'exigence absolue de l'enfance, je veux dire son despotisme et sa conscience. » (793). La séparation d'avec l'enfance, faille première et matrice de toutes les ruptures à venir (associée pour Alexis Léger

---

<sup>14</sup> Cf. à ce sujet notre étude : « Saint-John Perse entre deux siècles, entre deux mondes : de l'antillanité à l'américanité », *Espace Caraïbe Amérique, La Caraïbe au tournant de deux siècles* -, Karthala, 2004, p. 115-124.

à l'exil des Antilles et, en 1907, à la mort du père), se prolonge dans l'acte d'écriture par une réévaluation de la lecture enfantine du roman de Daniel Defoe. Ce roman sera donc dégagé de son imagerie de robinsonnade, pour devenir la représentation allégorique de l'établissement colonial dans les Îles du Vent. Crusoé, en effet, comme dans l'idéologie coloniale, reconstruit un monde avec les débris de l'ancien monde, qui a fait naufrage : créateur, fondateur, obligé dans un contexte neuf, d'aller chercher au fond de lui-même, la quintessence de son savoir d'origine. L'auteur des « Images », de la sorte, met le processus global de métaphorisation au cœur du travail psychique d'une conscience en quête d'elle-même.

Corollairement, le personnage de Vendredi acquiert un statut symbolique décisif. Dans la structure du recueil, il est ainsi situé en position médiane, articulant la série des poèmes 1 à 4, basée sur l'opposition entre le présent décevant et le passé exaltant, et la série 4 à 8 qui fait état des survivances et reliques dégradées, ayant mal survécu au retour en Europe. Toutefois, les valeurs implicitement associées à la représentation de Vendredi relèvent en partie d'une occultation du thème incontournable, dans les colonies antillaises, de l'esclavage des Noirs ; au point que l'on peut se demander si le choix de la réécriture du roman de Defoe n'était pas plus ou moins consciemment motivé, chez le jeune Saint-Léger, par l'images virtuellement mystifiante de ce personnage. Notons à ce sujet que la figure du domestique a souvent fait écran à l'évocation de la condition servile, comme on le voit dans *L'Île des Esclaves* de Marivaux, ou même dans la célèbre dialectique du maître et de l'esclave dans *La Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel. Autres manières d'éluder le questionnement moral sur cette question : l'élargissement et le détour par l'esclavage antique, ou bien, comme c'est le cas dans le texte de Perse, la focalisation sur les formes actuelles d'assujettissement et de dégradation humaine, ainsi que l'esthétisation « primitiviste » de la servitude coloniale. Tel se présente en effet, le poème intitulé « *Vendredi* » :

*« Rires dans du soleil,  
ivoire ! agenouillements timides, les mains aux choses de la terre...  
Vendredi ! que la feuille était verte, et ton ombre nouvelle, les mains si longues vers la terre, quand,  
près de l'homme taciturne, tu remuais sous la lumière le ruissellement bleu de tes membres !  
- Maintenant l'on t'a fait cadeau d'une défroque rouge. Tu bois l'huile des lampes et voles au garde-manger ; tu convoites les jupes de la cuisinière qui est grasse et qui sent le poisson ; tu mires au cuivre  
de ta livrée tes yeux devenus fourbes et ton rire, vicieux. » (15).*

Le commentaire de Jack Corzani, soulignant à propos de ce passage « le paternalisme traditionnel des Blancs créoles, vantant l'humanité et la moralité de leur univers face à la perversion des mœurs européennes »<sup>15</sup>, paraît donc plutôt pertinent. On relève, de fait, dans la composition d'*Éloges*, que la part de refoulement et de déni de l'histoire s'intègre à la pratique de l'écriture qui, entre mémoire et oubli, se fraye le chemin ardu d'un dépassement. On peut encore noter une reprise, dans *Neiges*, à partir de l'anagramme *ivoire/voirie*, du thème de la dégradation des anciens colonisés dans les grandes métropoles modernes : « *Les nègres de voirie vont sur les aphtes de la terre comme gens de gabelle* » (161). Cette résurgence de l'identifiant de Vendredi, dans un poème dédié à Françoise-Renée Saint-Léger Léger, et dont toute la rhétorique secrète se concentre dans une rapsodie patronymique, suggère une connivence tragique, douloureuse, entre « l'homme blanc » et le « peuple noir », ce dernier n'étant jamais totalement frappé d'extranéité aux yeux de celui-là. En même temps le poème « *Vendredi* » par sa stylisation archétypale joue un rôle de révélateur de l'impossible relation humaine entre le maître et celui qui lui est assujéti : le silence du premier, corollaire du renvoi de l'« indigène » dans l'ordre de la nature, indique l'impossible dialectique des consciences dans l'espace inégalitaire des Colonies.

---

<sup>15</sup> J. Corzani, *op. cit.*, p. 167.

On ne peut s'empêcher, il est vrai, de rapprocher les modalités du non-dit, de l'indicible et celles de la faute imprescriptible, quand on rencontre, au fil de l'œuvre persienne, des expressions d'une part secrète de lui-même, « *proches de l'aveu* » (1395), « *plus d'un mot silencieux* » (68), « *la honte, qui tremble sur les lèvres, des choses dites de profil* » (38). C'est seulement dans le chant IV d'*Anabase* que l'allusion à la traite négrière est enfin à peine lisible, dans un contexte antillais destiné à donner du sens à cette image : « *Les claquements du fouet déchargent aux rues neuves des tombereaux de malheurs inclos* » (98). Pour autant, l'affleurement au niveau des mots de ce crime contre l'humanité ne supprime pas la tension d'écriture, définie ainsi dans *Exil* : « *chanter l'oubli aux bibles d'or des basses feuillaisons* » (146). Paradoxe de l'entreprise littéraire ... puits de silence pour un thème essentiel, circonvenu d'un foisonnement verbal.

L'allusion explicite sera réservée à la prose, dans une note des *Œuvres Complètes*, amenée il est vrai par un enchâssement énonciatif complexe, à travers des propos rapportés de Pierre Guerre décrivant « Les Vigneaux » et l'environnement de Perse :

« Faut-il noter encore un menu équipement d'articles de poche, gainés de cuir, pour voyageur ou pour explorateur, qui fut amicalement offert par M. de Chateaubriand à un parent de Saint-John Perse, gentilhomme aventureux qui allait lui-même, sur son navire de famille, chercher ses esclaves à la Côte d'Afrique pour la plantation des Antilles » (1340).

Dans l'œuvre poétique, l'évitement demeure : conformément à la vision universelle de Saint-John Perse, les esclaves de toutes époques et de tous lieux sont englobés et emportés par la même houle de l'Histoire, et ces « *ruées d'esclaves et d'ilotes* » (265), viennent se briser sur les rivages du temps présent.

### **L'herméneutique du passé**

La conscience poétique de l'Histoire, telle que Perse la conçoit, se défait ainsi d'une culture de l'aveu et de la culpabilité, de même qu'elle se débarrasse de l'illusion rationaliste d'objectivité. Replacé dans une perspective temporelle la plus large possible, dans une sorte d'approximation humaine de l'éternité, – « *cet autre mouvement plus vaste que notre âge* » (194) – le devenir historique échappe à la sélectivité des jugements moraux, tout en s'engendrant lui-même à partir de sa propre impulsion : « *Irréprochable, ô terre, ta chronique, au regard du Censeur !* » (401). Pour le poète, la mesure du temps est impliquée dans une extrême attention portée au mouvement qui, sans cesse, fait basculer dans un passé révolu les coutumes et les doctrines qui semblaient les mieux établies. Comme l'enfant d'*Éloges* pouvait percevoir, dans l'épaisseur confuse de son vécu, et pour ainsi dire sous forme d'énigmes informulées, les mutations d'une société coloniale en voie d'extinction, le poète restitue, dans une écriture codée, voilant et dévoilant, l'intuition d'une évolution en cours, à laquelle il acquiesce, en l'euphémisant. Cette évolution, qui consacre la faillite du monde colonial, affleure dans les indices les plus ténus, et les émotions apparemment les moins contrôlées. La stylistique d'*Éloges* va donc promouvoir, comme procédé privilégié, un système global d'hypallages, opérant un transfert dans l'ordre naturel, physique et cosmique, des caractéristiques événementielles concernant l'histoire des hommes. L'épigraphe de *Pour fêter une enfance*, « King Light's Settlements » (les Colonies du Roi Soleil/du Roi Léger), servant à cet égard d'embrasseur, présente symboliquement le Soleil comme l'actant essentiel de l'aventure outre-mer. Multiples seront donc les déplacements lexicaux et sémantiques censés relever d'un animisme enfantin, et qui traduisent indirectement les tensions de la vie coloniale, nous plongeant dans un univers en apparence merveilleux, exotique, mais souterrainement traversé par la violence, la souffrance, la mort.

Telle description anodine de la ville de Pointe-à-Pitre semble faire état du ressentiment causé par les abus et exactions d'une domination inacceptable : « *La ville est jaune*

*de rancune. Le Soleil précipite dans les darses une querelle de tonnerres* » (43). Telle autre évocation nous fait penser que la nature elle-même se trouve affectée par la fin de la dynamique colonisatrice de l'Europe : « *des arbres trop grands, las d'un obscur dessein, nouaient un pacte inextricable...* » (23) – ce qui annonce le constat, réitéré dans *Exil* : « *l'espace où vivent les rapaces tombe en d'étranges déshérences...* » (131). Qui plus est, la dénomination curieusement antiphastique d'une des plantations familiales « Le Bois-Debout » (expression créole désignant la terre non défrichée, non déboisée, et éventuellement l'arbre de manière superlative) nous rend sensibles à des expressions connotant l'intrusion du drame collectif, sous-jacent, dans les scènes et spectacles familiaux : « *la gousse morte aux mains de l'arbre guerrier* » (18), « *des arbres pourrissaient au fond des criques de vin noir* » (40). Ailleurs, c'est « *la blessure des cannes au moulin* » (25), expression euphémisante qui masque à peine un fait réel, devenu un lieu commun de la littérature créole de la plantation : les mutilations des esclaves ou travailleurs noirs dont les bras ont été happés par les engrenages des moulins. Autre spectacle familial, et cependant terrible de connotations historiques sous la plume de Perse : « *Mais le coco que l'on a bu et lancé là, tête aveugle qui clame affranchie de l'épaule* » (45), comme si la scène présente se déroulait en surimpression sur l'époque révolutionnaire du Conventionnel Victor Hugo, avec la guillotine et la vague de décapitations de planteurs. L'Histoire tracée en filigrane dans *Éloges*, palimpseste plutôt que mémorial, garde pour le poète un goût « *amer* », comme celui des « *sèves en exil* » (12). Elle est bien révolue l'époque lumineuse de l'établissement, « *en de plus purs exploits féconde* » (23), où les acteurs – hommes ou choses – se présentaient « *glorieux d'écaillés et d'armures* » (28) pour fonder leur loi sur un espace neuf. Le regard porté sur cette fin d'un monde, que d'aucuns identifieraient aux « *Boucheries Modèles* » (46) de l'histoire, est souvent empreint de gravité. Dans l'« *innocence* » enfantine, ayant valeur amnistiante, le fils du Colon grave dans son esprit, comme un devoir de mémoire, le tableau émouvant des serviteurs déshumanisés, réifiés :

« *mais pour longtemps encore j'ai mémoire  
des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui, qui s'arrêtaient derrière nos chaises comme des  
astres morts* » (27)

Comme la mémoire du Noir, du Nègre césairien, est hantée par les horreurs de la traite et de l'esclavage, la mémoire persienne est travaillée, dans ses tréfonds, par les traces brouillées de ce passé de violences et de crimes. Des incidents du temps présent ne semblent prendre sens que par rapport à ce traumatisme antérieur, dont les conséquences rejaillissent constamment dans le quotidien de chacun ; ainsi, dans ce cliché d'une rue de la ville :

« *et au rond-point de la Halle de bronze, haute demeure courroucée où pendent les poissons et  
qu'on entend chanter dans sa feuille de fer, un homme glabre, en cotonnade jaune, pousse un cri :  
je suis Dieu ! et d'autres : il est fou ! / et un autre envahi par le goût de tuer se met en marche vers le  
Château-d'Eau avec trois billes de poison : rose, verte, indigo.* » (46-47).

Malgré sa signature pseudo-exotique (« *rose, verte, indigo* »), et son jeu de mots sarcastique (attraction paronymique *poissons / poison*), la scène évoquée ne pourrait-elle figurer dans le *Cahier* du chantre de la Négritude ?

L'esthétique du premier recueil poétique de Saint-John Perse, ne se limite pas au rejet de l'exotisme et de la nostalgie coloniale – cette veine poétique illustrée à la même époque, en 1911, par *Le Jardin des Tropiques* de Daniel Thaly. Elle ne se réduit pas non plus à une mise à distance de l'inspiration parnassienne ou élégiaque, qui depuis Nicolas-Germain Léonard, traverse les Lettres françaises et antillaises. On peut y voir aussi la déconstruction de l'écriture romanesque des Colons du XIX<sup>e</sup> siècle (Prévost de Traversay, Maynard de Queilhe, Levilloux), notamment à travers la réécriture du topos de l'incendie de l'Habitation par les Nègres marrons, thème obsessionnel mis en place par le *Bug Jargal* de Victor Hugo,

et trouvant son ultime réécriture dans *La Prisonnière des Sargasses* de l'écrivaine créole Jean Rhys, en 1966. Seule une lecture « flottante », sensible au subconscient collectif et aux enjeux de l'histoire outre-mer, va relier les éléments épars du texte poétique. Par exemple, le chant VI de « *Pour fêter une enfance* » (19-20) intègre en filigrane cet épisode crucial, à travers les fragments d'un puzzle à reconstituer :

- Incendie, fuite des colons, désastre : « *sur la craquante demeure tant de lances de flammes !* », « *des torches, à midi, se haussèrent pour mes fuites* », « *crudité d'un soir au parfum de Déluge* », « *Arches* », « *les lunes [...] pendaient* ».
- Acteurs du conflit, Blancs créoles et Nègres marrons, dissimulés par déplacement et condensation : « *grandes figures blanches* » / « *chatte marronne* », « *Salles d'ébène* [= pièces d'ébène désignant les esclaves] *et de fer blanc* ».
- Dégradation minimisée des anciens maîtres tout puissants décoiffés par l'histoire, crucifixion euphémisée en dormition : « *des Anges dépeignés* » « *le sommeil a pris le corps d'un Dieu, pliant ses jambes* ».
- Compensation par le souvenir idéalisé, grâce à l'écriture : « *la Maison durait, sous les arbres à plumes* ».

Tous ces éléments prennent coalescence et signification « *au songe des volcans* », le volcanisme représentant dans l'ordre symbolique l'archétype des révolutions, tout comme les tremblements de terre. Ce thème césairien, qui est aussi caractéristique de l'imaginaire du monde américain, est un signifiant équivoque pour le Colon dont il désigne l'échec final. Nicolas-Germain Léonard, dans sa fameuse description d'une excursion à la Soufrière, commente ainsi le spectacle désolé des rochers et ruines au pied du volcan : « *Tout cet amas de décombres répandus dans un espace de plusieurs lieues se montre sous un aspect affreux. En voyant ces tristes ruines, on ne peut s'empêcher de réfléchir que les mêmes révolutions nous menacent encore, et que nos jeunes créoles dansent sur des abîmes.* »<sup>16</sup>. Pour Perse cependant, ce symbolisme est réversible et les convulsions du monde, les grands cataclysmes, sont l'occasion d'un renouvellement et d'une renaissance, comme dans ce passage de *Vents* :

« Ô décharge ! ô charroi ! où l'Ange noir des laves nous chante encore son chant de trompes volcaniques, dans des ruptures de cols et de matrices ! ... » (246).

La critique persienne, tantôt portée à dégager le texte des *Éloges* de son référent historico-géographique, tantôt à l'antillaniser à l'excès, n'a pas donné, semble-t-il, une place suffisante aux allusions à la conquête espagnole, dans la trame des poèmes. La présence de l'empereur aztèque Montezuma, au sein d'une galaxie historique, à valeur universalisante – disqualifiée, toutefois, par rapport à la survalorisation du présent – est un premier indice de ce monde hispanique et amérindien : « *Et ni / les paons de Salomon, ni la fleur peinte au baudrier des Ras, ni l'ocelot nourri de viande humaine, devant les dieux de cuivre, par Montezuma / ne passent en couleur / ce poisson buissonneux hissé par-dessus bord* » (40). On relève encore, au détour d'une description, la mention des « *armures* » qui pourraient être celles des *conquistadores*. Mais c'est « *Histoire du Régent* », pièce initialement intégrée à *Éloges*, qui apporte un ensemble de références à la conquête du Mexique par les Espagnols : la victoire in extremis de Cortés, après des batailles parfois très indécises, et une défaite qui faillit lui être fatale (la « *noche triste* », résumée par ce constat familier, anti-épique : « *nous avions eu chaud* ») ; l'épisode cruellement célèbre au cours duquel des milliers de victimes innocentes furent passées au fil de l'épée (massacre de Cholula, focalisé sur l'image d'« *une lame* » ensanglantée), la précision topographique qui jouera un rôle si important dans la prise

<sup>16</sup> Nicolas-Germain Léonard, *Œuvres en prose*, texte présenté et annoté par Gwenaëlle Boucher, L'Harmattan, 2007, p. 213.

de Mexico, et qui fait partie des traits fondamentaux et légendaires du passé de cette ville (le « *grand lac* » entourant la ville). Quant à la présence dans le poème d'une « *chamelle borgne* », elle rappelle que les Espagnols plaquaient sur leur conquête américaine le schéma et les représentations mentales de leur récente *reconquista* sur les musulmans : comme le précise J.-B. Vidal, « C'est qu'à l'époque le souvenir des huit siècles de lutte contre l'infidèle en Espagne est dans tous les esprits, si vivace que souvent les chroniqueurs se surprendront à écrire 'Maure' à la place de 'Mexicain', à nommer 'mosquées' les temples aztèques ou incas, et Cortés lui-même ira jusqu'à baptiser Mexico ... le 'Grand Caire'. L'esprit de la Reconquista baigne celui de la Conquête »<sup>17</sup>. Une telle interpolation entre le Nouveau Monde et l'Afrique du Nord, se trouve, au surplus, fixée de manière archétypale dans la pièce qui marque la genèse de notre modernité : *La Tempête* de Shakespeare, qui situe ses références extra-européennes dans ces deux espaces à valeur de chronotope. Le titre du poème a finalement valeur d'argument, en suggérant que les hommes d'aujourd'hui ne peuvent endosser la pleine responsabilité des crimes du passé – assumés cependant à travers le « nous » de l'énonciation – ce passé qui constitue, pour ainsi dire, l'enfance du présent, et par rapport auquel les hommes actuels sont en état de minorité. On voit donc comment la figure du « Régent » représente l'aboutissement à valeur rédimante d'une focalisation, qui remontant des colons aux conquérants, se concentre sur Cortés, lui-même instrument d'un destin qui le dépasse. Malgré la « légende noire » qui entoure le Conquistador, le Poète recueille finalement ses « cendres fraternelles » dans l'ossuaire de la mémoire littéraire.

La crise de l'histoire a donc exigé de Saint-Léger Léger, pseudonyme sur deux versants (mythique et réel), un détachement et un dépassement du monde et des représentations des Colonies : répudiation sous forme de consécration d'un âge révolu. Cette rupture, en effet, se traduit en une suite de césures à peine perceptibles scandant la profusion du jardin du Tropique, dans *Éloges*. Le rapport à cet univers qui bascule dans le passé restera, pour Saint-John Perse, toujours passionné, fervent, dans le refus simultané de la bonne conscience lénifiante, comme de l'aveu et de la culpabilité. Le poète assume ses origines et son identité, à travers la dynamique de sa création, fondée sur le principe de « '*plaisir*', dans son essence même – la plus mystérieuse, la plus inutile, et par là même la plus sacrée. » (1017). Ainsi, les Antilles d'*Éloges*, qui laissent deviner dans les méandres de la mémoire du poète la fureur et la violence de ces terres « rouges », sous la « feuille verte », portent-elles à la fois les traces de tensions extrêmes et de sérénité absolue, englobées finalement dans une harmonie et une joie lumineuses. Dans la suite de son œuvre, les deux courants vont prendre des cours différents : autant le poème *Vents* orchestrera le thème de la sécession d'avec le vieux Sud colonial devenu asphyxiant, autant *Amers* déploie l'euphorie amnistiante du souvenir des îles originelles<sup>18</sup>.

Les « scandales » de l'Histoire, qui viennent visiter le présent, ne sont jamais totalement occultés ; ils sont même parfois l'objet d'une célébration par défi, qu'il s'agisse d'évoquer tel crime imprescriptible des conquistadores (« *Que le sang était beau, et la main / qui du pouce et du doigt essayait une lame ! ...* », 75), ou telle fraude des forbans flouant des indigènes avec leur pacotille (« *La mer, entre les îles, est rose de luxure ; son plaisir est matière à débattre, on l'a eu pour un lot de bracelets de cuivre !* ») (49). Cependant, cette version poétique de l'Histoire, en replaçant les drames du passé, dans « l'obscur dessein » d'une destinée qui dépassait la conscience des acteurs eux-mêmes, dans le cours infini du devenir humain, dans « *Le torrent poétique où se lave l'histoire* » (457), exonère les hommes d'aujourd'hui du poids et de la fatalité d'un passé révolu. Le poète, aède des temps présents,

<sup>17</sup> Dans l'*Encyclopédie Française* (20 vol.), volume 10, Librairie Larousse, 1974, à l'article : « Hispano-américaines (Littératures) », p. 5930-5931.

<sup>18</sup> Cf. Renée Ventresque, *Le Songe antillais de Saint-John Perse*, l'Harmattan, 1995.

prenant en charge l'histoire de la collectivité à laquelle il s'identifie, s'extrait de ce passé tumultueux, « *se tire d'un vieux songe tout rayé de violences, de ruses et d'éclats.* » Il ne garde de son incursion dans les époques antérieures qu'une seule exigence, un devoir envers ses contemporains : recomposer notre « *commune présence* », selon la formule de René Char. Cette co-présence, ce partage, cette interlocution (« *ô mes amis où êtes-vous que je ne connais pas ? ... Ne verrez-vous cela aussi ? ...* », 46), ne peuvent être assurés que par l'intuition et l'invention de notre contemporanéité. Celle-ci découle en grande part de la mise en forme prophétique du présent, comme le précise Saint-John Perse dans son *Discours de Stockholm*, mais aussi comme il en avait formulé indirectement le projet dans une lettre à Claudel de 1911 : « *d'œuvrer en pleine Histoire contemporaine, de faire à même notre temps de l'inactuel avec précision* » (723).

L'enfantement de ce monde aujourd'hui total fut initialement le fait d'une minorité aveuglée par son pouvoir : « *l'homme blanc sur qui l'enfance fut fondée* » (147). A partir des poèmes d'*Exil*, l'évocation de cette période de gestation et de croissance laisse place à une poétique qui déploie l'universalité humaine entrevue dans *Éloges* ; ceci sous les formes complémentaires d'un « total – somme » des différences culturelles et personnelles, et d'un « total – unité » de l'humanité « *en marche vers son plus haut destin* » (571).

-----