
Saint-John Perse : un lyrisme du devenir¹

Sylvain Dournel

Université Paris IV-Sorbonne (ED « Concept et langage »)

Résumé

Effective depuis le premier romantisme, la fusion du lyrisme et de la poésie a libéré le genre des carcans traditionnels, décuplant les possibles du sujet lyrique dans sa représentation comme dans les modalités de sa présence textuelle. Chez Saint-John Perse, la pratique du masque, dans son acception de révélateur bien plus que de cache, innerve le poème d'une présence plurielle, protéiforme, organique, qui dilue le « je » lyrique dans une multiplicité d'instances perceptives; autant de voix, de figures et de postures en charge de dire le regard du poète sur le monde, mais aussi, en filigrane, de révéler son intériorité. Par le truchement de ces relais lyriques et en accord avec la haute mission dont le poète l'investit, la parole poétique rejoint ici les aspirations de toute une modernité, tendue entre réaffirmation d'un sujet personnel et quête d'universalité.

Mots clés : Saint-John Perse, masques, lyrisme, sujet lyrique, musicalité, louange, impersonnalité

1. Introduction²

Suivant la dynamique générale de l'évolution des genres, le lyrisme trouve sa voie, ou plutôt ses voix, par le jeu d'affranchissements successifs. Longtemps confiné dans une antiquité hiératique où l'authenticité tend à céder le pas aux codifications formelles, il s'affirme au XIX^e siècle comme l'expression d'une subjectivité librement personnelle, solitaire et pleinement ancrée dans sa contemporanéité. Il s'agit de laisser chanter, pour des poètes comme Victor Hugo ou Charles Baudelaire, *Les Voix intérieures* (Hugo 1964, p. 916) de *Mon cœur mis à nu* (Baudelaire 1975, p. 676) avant que les contours du « moi » n'éclatent avec Rimbaud, Verlaine et bien sûr Mallarmé, pour épouser ceux de l'humanité entière. La lyrique moderne accroît ses pouvoirs, élargit son champ d'investigation jusqu'au vertige et incarne surtout l'énergie créatrice à l'œuvre dans le poème, au final, l'enthousiasme poétique tel que le concevaient déjà les premiers romantiques. Genre instable, mouvant, il n'en demeure pas moins la marque d'un regard singulier, celui du poète, et le vecteur privilégié de son être au monde.

Dès lors, « qu'attendre encore en faveur du lyrisme qui m'intéresse seul? » s'interroge Saint-John Perse dans une lettre à son ami Claudel datée du 1^{er} août 1949 (*OC* p. 1014). Ainsi formulée de

¹ Nous tenons à remercier Mme Joëlle Gardes-Tamine, professeure à l'université Paris IV-Sorbonne, pour ses suggestions et sa relecture avisée.

² Les citations de Saint-John Perse sont toutes extraites de ses *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972). Nous abrégons désormais en *OC*.

manière définitive et lapidaire, la question, à forte valeur assertive, semble a priori marquée du sceau de l'évidence tant l'héritage poétique entrelace celui du genre; les termes de « lyrique » et « lyrisme », massivement utilisés par la critique, travaillés par l'histoire et les théoriciens successifs de la littérature, ne réfèrent pourtant qu'à une réalité dangereusement fuyante et labile, entre anachronisme et quiproquo.

Nourri de sujets élevés traités sur un ton noble et sublime, le lyrisme en poésie, tel qu'il est défini par les canons de la tradition pindarique, ne peut que séduire l'auteur des *Cinq grandes odes* et le jeune traducteur de certaines des *Pythiques*. Même si, victime de ses excès, le genre est marginalisé dans la *Poétique* d'Aristote, l'authenticité de son inspiration, la force de ses images et sa capacité à dire la nature humaine l'ont lentement érigé en idéal, accordé en cela aux promotions de la poésie et du poète. Les romantiques opéreront, une fois consommée la désunion progressive du poétique et de la poésie et à la faveur de ses affranchissements formels et thématiques, sa fusion avec le lyrisme dont la poésie devient obsessionnellement le synonyme, à tel point que D. Combe (1989) parle dans *Poésie et récit* d'un impérialisme lyrique conquis au détriment de l'épique ou du narratif.

2. La lyre persienne

Au regard de cette acception large et souvent problématique, la musique, prise comme trait définitoire originel du lyrisme, représente sans doute un ancrage fort de cet intérêt exclusif de Saint-John Perse. Orphée, figure éponyme et emblématique du sujet lyrique, a illustré la puissance d'une parole chantante capable de pacifier les monstres infernaux, mais aussi de recomposer harmonieusement le monde. Ce pouvoir séducteur de la langue vocalisée inaugure les effrangements permanents entre les deux arts, une consubstantialité sans cesse réaffirmée qui fait de la poésie un chant, et du lyrisme, l'essence même de l'expression poétique. C'est d'ailleurs à cette idéalité d'une écriture faite musique, dans une optique mallarméenne, que s'agrippe Perse dans les moments de doute ou de « crise philosophique », lorsqu'il s'interroge sur la possibilité d'un lyrisme authentique : « [...] si le lyrisme même n'est qu'un mode de joie envers soi, et comme un intime prétexte, sûrement faut-il qu'il se résolve enfin dans l'inertie de l'énoncé ou de la proposition, comme la musique, toute virtuelle, dans le thème déjà » (*OC* 1909, p. 665).

Dès lors, on ne saurait s'étonner de la prégnance du motif musical dans sa poésie, et ce, dès le titre des poèmes qui déclinent chacun cet atavisme : « Chanson du Présomptif », « Chanté par celle qui fut là », « Chant pour un équinoxe » ou encore « Nocturne ». L'invocation, les litanies et la prière d'*Anabase* vont également dans ce sens en rappelant sa parenté avec l'ode pindarique, ode triomphale même avec *Amers* dont Gabrielle Clerc a démontré le caractère hymnique appuyé. Nouvel Orphée, le poète appose alors sur son visage le masque, récurrent dans l'œuvre et rejoignant ceux de la tragédie, de « Chanteur du plus beau chant » (*Amers*, *OC* 1953-1956, p. 260) ou de « Maître du chant » (*Vents*, *OC* 1945, p. 195), qui orchestre les strophes et le chœur à mesure qu'il prend le pouls du monde et de ses forces élémentaires. Du cri, qui au moins depuis Rimbaud est aussi musique, au silence, ici allégorisé en Silencieux, les poèmes répercutent « ce battement rythmique que [s]a main haute imprime » (*Discours de Stockholm*, *OC* 1960, p. 446), sur un tempo battu notamment par les répétitions et les redondances.

Retour des mêmes, mais pas à l'identique, le ballet des masques du poète participe de cette poésie de l'itération et du refrain; l'Étranger, le Narrateur, le Conteur ou le masque ultime du Poète

scandent l'œuvre de leur présence récurrente et chaque fois renouvelée, telle une basse ou une percussion obsédante martelant un thème lui-même changeant. Et c'est dans ce rythme imprimé, qui est le lyrique de la langue en poésie et dont les masques sont porteurs, que s'origine une part importante de la linéarité de l'œuvre. La ligne nécessairement brisée du sens et de l'herméneutique, source de discontinu, trouve dans le rythme et la prosodie, source de continu, une force unificatrice qui se veut à la fois ligne mélodique, eurythmie fondatrice du poème et signature stylistique du poète : « Et cette musique, qui n'est point proprement "musique" de musicien [...] ouvre à la phrase qu'elle porte une dimension nouvelle de l'espace poétique, assurant plus intimement au songe la fusion du thème et du poète. » (OC 1963, p. 524)

Si elle sonorise la langue et lui offre une condition particulière de musicalité, la richesse du lyrisme formel, loin d'être une fonction ornementale, lui permet, ainsi qu'à son complice le lecteur, de prendre, aux sens propre et figuré, la mesure du monde et de muer la page en paysage audible. Relevant de fonctions antérieures mêmes au langage, la musique constitue un en deçà qui sous-tend le poème, mais ne saurait être, aux yeux de Saint-John Perse, l'objet d'une assimilation facile et totale à la poésie, qui « d'aucune fête musicale ne saurait se contenter » (OC 1960, p. 445) et ne peut « échapper un instant à sa loi propre : qui est le thème "intelligible" » (OC 1910, p. 675); l'en-allée mélodique et rythmique n'est donc pas abdication du sens, la lyre et le luth resteront avant tout les instruments de la mise en vibration, à travers son chant, du sujet et de son « nœud rythmique » (« Toute âme est un nœud rythmique », Mallarmé 2003, p. 212).

3. Le « je » est ailleurs

Plutôt que de considérer le lyrisme comme une catégorie générique, partition discutable et stérile si elle se réduit à une question d'appartenance ou d'émancipation, nous l'envisagerons désormais en tant que mode particulier d'énonciation, déplaçant ainsi l'accent du genre vers la voix qui le porte, d'autant qu'« avec Rimbaud la poésie a cessé d'être un genre littéraire » (Char 1983, p. 731) pour mieux épouser ses valeurs existentielles; le rapport du sujet à son acte poétique ainsi que les modalités de son inscription dans le poème sont bien au cœur de la problématique lyrique.

Et si la poésie n'importe à Saint-John Perse que par son lyrisme, c'est peut-être aussi et surtout par le caractère éminemment personnel de son inspiration, affinité en apparence paradoxale pour celui qui aime à s'avancer masqué. La topique lyrique, qui assigne au sujet une position centrale et fait de la poésie le lieu de son effusion, a placé la relation du poète à son poème sous le signe de la transparence référentielle, et la définition hégélienne ne laisse aucun doute quant à l'identification de celui qui écrit « je » : « Ce qui donne en effet à la poésie lyrique sa forme et son contenu, ce ne sont ni la collectivité objective ou l'action individuelle, mais le sujet lui-même en tant que sujet » (Hegel 1965, p. 268), en l'occurrence « le sujet poétique concret, autrement dit le poète » (Hegel 1965, p. 287). Mode privilégié d'introspection, émanation intimiste d'un « je » à la voix spontanée, la parole lyrique comme expression d'une subjectivité singulière se nourrit donc, selon la célèbre citation de Lamartine, des « fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature » (Lamartine 1922, p. 357).

Certaines des pièces les plus personnelles de Perse peuvent aisément s'inscrire dans le sillage creusé par cette définition et s'apparentent à leur manière aux paradigmes devenus traditionnels. À l'orée de l'œuvre, *Éloges* convoque les bonheurs insulaires de l'enfance et un lyrisme du

souvenir, sentimentalisé par la distance et la nostalgie des évocations; au sein de territoires légués par sa mémoire et son histoire d'homme, le poète s'avance à visage découvert et le « je » inaugurant le recueil, fermement assigné, scelle ostensiblement sa coïncidence avec l'homme privé.

C'est pourtant dans cet espace de la confiance et du dévoilement que se profilent et s'élaborent les premiers masques du poète, comme autant de pierres d'attente pour les poèmes à venir. Le Silencieux, le Dépouillé, le Songeur et déjà le Conteur prennent place dans cet espace poétique en création à mesure que le poète investit ses réminiscences. *Neiges*, composé dans la tourmente de l'exil new-yorkais et dédié à la mère du poète, laisse entrevoir la sphère intime de celui qui souffre des « neiges prodigieuses de l'absence » (*OC* 1944, p. 160); selon le même schéma « l'errant » et « l'homme mi-nu », lointain écho dans l'œuvre du Dépouillé ou du héros éponyme d' « Images à Crusoé », attestent la présence discrète de ces figures allégoriques aux endroits mêmes où la transparence semble de mise.

La filiation lyrique telle que l'envisage Saint-John Perse, et telle qu'elle se donne à lire par le truchement des masques, se désancre donc volontiers des *topoi* du genre, tournant le dos à ce lyrisme égocentré, dénoncé par la plupart des avant-gardes du XX^e siècle et encarcanné dans une subjectivité close, étroitement circonscrite. Il s'agit de « substituer à une poésie du cœur (réduisant celui-ci à l'état d'organe plaintif et de pompe à larmes) une poésie *cardiaque*, du pouls et de la crise, du battement et de la syncope » (Maulpoix 2000, p. 424), autrement dit une poésie désengluée des affres de ce « je » que les romantiques avaient aimé confondre avec la personne du poète.

« Pour moi, j'ai retiré mes pieds » (*OC* 1908, p. 47). L'expression créole, répétée par l'enfant de la fin d'*Éloges*, reflète symboliquement le statut particulier du Je-Origine dans la lyrique persienne, où toute relation avec le moi autobiographique se verra brouillée ou gommée. C'est dans cet écart du sujet à lui-même que réside le fameux *lyriches ich* des théories littéraires allemandes, qui ont posé de manière systématique la question de son opposition avec le sujet empirique du poète. La déliaison progressive dans l'œuvre des « je » biographique, scripteur et lyrique atteste que le poète, « face invisible de l'homme » (*OC* 1965, p. 457), est bien la source locutoire, sujet lyrique arraché à sa biographie pour s'ouvrir au mouvement du monde et dont la « voix tout bas reconnue [...] garde, hors du temps, cette capacité à être autre sans cesser d'être elle-même. » (*OC* 1963, p. 513)

La question de la sincérité du poète, autre topique lyrique sous-tendue par la spontanéité du chant cordial, a souvent été soumise à examen par la critique persienne, traquant Saint-John Perse dans les plis biographiques d'Alexis Léger. En bâtissant le mythe d'une intimité à la hauteur de ses poèmes, en érigeant patiemment la statue altière de « l'homme au masque d'or », le poète a certes lui-même multiplié les porosités et d'une certaine manière justifié l'étude biographiste dont il a été l'objet. Mais la poésie, dont l'acte de naissance induit un écart parfois considérable du sujet à lui-même, émette la figure autobiographique, distend les liens qui l'unissent au « je » du créateur – n'est-il pas « l'Étranger » au poème ? – et ne retisse pas sa continuité d'homme. La parole profonde dont le poème se fait l'écho doit « se garder, comme d'un éclat monstrueux d'indécence ou de vulgarité de ne rien dire d'essentiel » (*OC* 1909, p. 668), et donc de personnel; le choix initial du pseudonyme dit la distance assumée de soi à soi et la caducité d'une problématique sans fondement, que marginalisaient déjà les leçons du *Contre Sainte-Beuve*...

En déstabilisant la subjectivité traditionnelle, le lyrisme moderne n'a donc cessé, dès la poésie post-baudelairienne, d'alimenter la controverse référentielle dans le texte poétique, en témoignent le « moi » difficilement localisable d'un Laforgue ou la position radicale de Mallarmé qui réduit le poète à la non-élocution. Le « je », ainsi préservé de tout narcissisme littéraire et de tout solipsisme, se met au service de la poésie et la sert d'autant mieux qu'il n'est plus cantonné à l'expérience d'un moi intime, mais travaillé, clivé par ce qui n'est plus le moi et le déborde. Ce désajointement du « je » et du moi, qui le fragilise et met en péril sa stabilité, ouvre à la poésie un infini d'autres possibles qu'Yves Vadé définit en ces termes :

Le sujet lyrique, je l'ai dit, se situe ailleurs. Il ne parle pas du même lieu que celui où vit l'auteur. Celui-ci est enserré, comme chacun, dans un réseau familial, social, national, il est célibataire ou père de famille, il a un savoir limité, un champ de perception restreint. Le sujet du texte lyrique réussit à déplacer ces limites. Il modifie les frontières, il annexe quelques territoires. Il fait bouger les bornes de la finitude. (Vadé 1996, p. 88)

Sa fonction se voit donc profondément renouvelée. Avant même d'en être l'énonciateur, le sujet lyrique est le réceptacle de ce qu'il écoute et voit, le destinataire à qui tout est perceptible. Les rôles s'inversent : il devient le véhicule du poème, son « milieu », sorte d'hypermnésique ou de polybiographe qui aura en charge de réciter le monde. Lieu de transition et de passage d'une parole traversante, le « je » lyrique moderne, au prix d'une déprise fondamentale, s'érige ainsi en porte-voix d'une pluralité, délestant ses prérogatives de première personne pour se muer selon l'expression de Maulpoix en « quatrième personne du singulier » (Maulpoix 2001, p. 147). Cette transparence acquise du sujet, afin de ne pas altérer le message transmis, n'est d'ailleurs pas sans rappeler la *translatio imperii* telle que la conçoit la tradition gréco-latine; Saint-John Perse, définissant la puissance du classicisme claudélien, encense celui qui sait faire resurgir « ces grandes voix sévères qui ne sont pas souvent réentendues, ni souvent conviées » (*OC* 1955, p. 483).

Le recours aux masques, précoce dans l'œuvre, nous l'avons vu, s'inscrit pleinement dans cette « modernité »; leur multiplicité témoigne de la diffraction du sujet lyrique et certains portent dans leur nom même, l'Écouteur ou le Récitant pour ne citer qu'eux, les marques de ses attributions nouvelles. La fréquence de leurs apparitions, loin d'éluder le « je », lui offre une condition inédite de développement et d'existence, réaffirmant que « le sens n'est pas seulement dans l'articulation ou la désarticulation des figures, mais dans l'émergence d'un être nouveau, d'un nouveau sujet. » (Bonney 2007, p. 8). À l'image de celui de Léon-Paul Fargue, le « je » persien, « avide de présence et non d'absence mallarméenne » (*OC* 1963, p. 517), dirige le poème dès ses premiers versets, omniprésent sous sa forme pronomiale ou déterminante, phagocytant parfois le « tu » et le « nous ». Les masques du poète, avatars et prolongements organiques du sujet lyrique, innervent le poème en son nom, fondant à ce titre sa lyricité.

Des œuvres de jeunesse à celles du « grand âge », les masques soulignent les reliefs d'un moi mouvant, rappelant activement que le lyrique, en vertu des cordes qui font la lyre, est originellement un homme de tension, lieu de la coexistence, parfois de l'affrontement, des contraires. Conformément à un autre *topos* lyrique, celui de l'élection, « l'Appelé » n'est pas tour à tour Silencieux et Conteur, Officiant et Cavalier, Prince et Mendiant, mais bien le tout qu'ils

incarnent dans une unité émaillée d'antagonismes. « Moi n'est qu'une position d'équilibre » (postface à *Plume*, 1949, p. 663) soutient Michaux; les masques du poète seront ici les balanciers d'un « je » funambule, replié dans « l'amitié de [s]es genoux » (*Éloges*, OC 1908, p. 52) ou tendu vers « les grands espaces libres où se propage le divin » (OC 1965, p. 454). Ce mouvement duel, respiratoire, entre stases et élans lyriques, de déploiement du « moi » vers le monde, et de repli vers son propre centre dessine les lignes tensives de l'œuvre, lignes d'autant moins définitives qu'elles peuvent tout entières passer pour un rêve tant elles paraissent placées sous l'autorité du songe, dès le « Songeur aux joues sales » d'*Éloges*. La galerie de figures qui la peuple pourrait alors être considérée comme une sorte de rêveur, à l'image de « la chambre aux porcelaines » de Segalen, vaste espace imaginaire à l'intérieur duquel se déploie l'univers du poète. Saint-John Perse, pour qui la puissance du « songe vrai » (OC 1955, p. 483) n'a rien d'oxymorique et égale celle de la science, y poursuit sa quête, assisté d'auxiliaires qui accordent ses contraires et chantent ses intériorités.

4. Un lyrisme impersonnel

Nous avons souligné la disjonction fondamentale des sujets empirique et lyrique ainsi que l'omniprésence protéiforme de ce dernier; il serait néanmoins réducteur de lui attribuer une préséance toute personnelle tant la poétique persienne, emboîtant le pas de la création contemporaine, tend à s'affranchir de cette incidence et de l'exigüité de son cadre. T. S. Eliot, sans doute le plus grand promoteur de l'impersonnel dans la tradition anglophone, y voit un trait définitoire de l'émotion artistique, garant de son intensité et véhicule de sa puissance. Dans *Critique et clinique*, Gilles Deleuze va plus loin et oppose la vie comprise en termes personnels, vouée au repli, au figement, à la finitude, à celle où l'impersonnel fait primer la création; de cette expérience, l'écrivain « revient les yeux rouges, les tympan percés » (Deleuze 1993, p. 14) et surtout se situe sur un versant actif dans sa rencontre avec le lecteur.

Ces positions parfois extrêmes trouvent pourtant leur origine dans une certaine lyrique traditionnelle qui déjà conçoit une source poétique distincte de son auteur et porte, en germe, la notion d'impersonnalité : « Loin de tirer son autorité du génie du poète, la poésie est, malgré l'existence du poète, une sorte de parole sans auteur, elle n'a pas de locuteur, elle est ce qui "se dit". » (Veyne 1983, p. 74) S'il libère l'écriture des plis de l'identité, « l'empîement » dit Bonnefoy, ce retrait du locuteur problématise l'assignation de la parole et ne peut s'effectuer sans la remise en cause du « je »; celui-ci n'est plus cette instance rassurante, gardienne du sens et de la cohésion textuelle, mais un pronom en partage dont l'incertitude référentielle participe du déploiement lyrique.

Mises à part les pièces liminaires déjà évoquées, seuls *Chronique*, œuvre du « grand âge » au lyrisme plus traditionnel, et « Chanté par celle qui fut là » où domine le sentiment amoureux, semblent privilégier un aspect référentiel qui fait exception aux principes de distance et d'impersonnalité. Dans une étude portant sur « Récitation à l'éloge d'une reine », poème transitoire de ce point de vue, Joëlle Gardes-Tamine a démontré l'effacement progressif du sujet et de son inscription dans l'énoncé, sur le triple plan de la subjectivité déictique, modale-aspectuelle et rhétorique, inaugurant ce « lyrisme impersonnel » qui préside à l'énonciation des poèmes dès *Anabase*. Ce mouvement de dépersonnalisation, qui tend à fondre le « je » dans une référentialité sans assise durablement établie, culminera avec *Vents* dont la « parole de vivant », révélée par une conscience, s'indéfinit en celle de « vivants ».

Le lyrisme impersonnel de Saint-John Perse ne saurait pour autant se superposer totalement avec le concept d'impersonnalité développé par Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*, qui vise à objectiver le rapport de la création au réel, une objectivation acquise par la suppression supposée – fantasmée? – du prisme que constitue le sujet personnel. S'il souligne son apparente absence et fait du poète l'Étranger au poème, le décentrement de la parole lyrique chez Perse instaure néanmoins un impersonnel intime puisque fruit de l'imaginaire, ce qui ne l'évide pas totalement de sa présence; le poème reste l'histoire d'un regard, la marque singulière d'une subjectivité, même si ses modalités d'inscription diffèrent.

Plusieurs chemins d'écriture ont été tracés, depuis le « je est un autre » rimbaldien jusqu'à l'impersonnel mallarméen, inaugurant deux types majeurs de poésie, celle du sujet et celle de l'évènement; au sein de ce qui s'apparente à une politique de l'impersonnel, le recours aux masques, qui active ce mouvement de désindividuation, introduirait-il un moyen de les conjointre?

Le recouvrement, le voile, liés à la figure du masque, représentent l'opérateur d'accès le plus élémentaire à l'impersonnel; la modernité a multiplié les déplacements, les travestissements du sujet lyrique et par là même, les positions qu'il est susceptible d'occuper. Le « je » s'émancipe alors du sujet direct de l'énonciation et fait l'objet d'un processus figural. Il est Olympio, porte-parole d'Hugo, le *Desdichado* nervalien ou encore « Le mauvais vitrier » de la section *Spleen et idéal*, à tel point que la figuration en Autre, sa « semblance » dirait Michel Deguy, apparaît désormais comme un trait presque familier du poète. À « cet homme cousu de plusieurs », qui a « beaucoup plus que lui en lui » (Maulpoix 2008, p. 151), la polyphonie, instrument fondamental du lyrisme impersonnel, offre la possibilité d'un lieu articulatoire où pourront s'établir ses incarnations plurielles. Platon, au livre III de sa *République*, voyait en ces mêmes représentants les discriminants qui distinguaient la poésie lyrique des genres mimétiques.

La pratique persienne des masques tend à généraliser ce procédé au point de constituer, selon l'heureuse formule de Dominique Rabaté, un véritable « tourniquet lyrique » (2001, p. 75), tant leur nombre croît au fil des poèmes, diluant de manière entropique le « je » dans la multiplicité de ces instances perceptives. Il s'agit pour le poète, « à la poursuite, sur les sables, de [s]on âme numide » (*Exil*, OC 1943, p.126), d'en étendre les contours, de prolonger ces terminaisons à même d'éprouver le réel et son divers, au sens segalenien du terme. Ce mouvement d'extension n'est pas sans complexifier la saisie de ce sujet singulier : « La complexité des déplacements énonciatifs est donc au cœur du lyrisme; la poésie moderne a fait de la fragmentation de ces voix le champ même de son travail. » (Rabaté 2001, p. 75) Ces « déplacements » retracent la sinuosité du parcours de Saint-John Perse et cette « fragmentation », paradoxalement gage de fidélité à lui-même, n'occulte pas ses qualités idiosyncrasiques; bien au contraire, les masques, à lire comme autant d'échos de son monde intérieur, permettent d'en « élargir les rives à de nouvelles crues » (OC 1909, p. 474).

Ainsi dédoublé ou pluralisé, le sujet s'ouvre de nouvelles façons d'être au monde, qui disent son mépris du statisme, sa soif inextinguible d'autre chose, mais révèlent aussi ses divisions. L'enfant, au « corps sans ombre » (« Pour fêter une enfance », OC 1907, p. 23) indivisé, redeviendra symboliquement « l'homme libre de son ombre » (« Dédicace » d'*Amers*, OC 1953-1956, p. 387) au terme de son cheminement et de l'œuvre. L'impersonnalité offre ainsi au « je »

persien la possibilité d'une ouverture salvatrice; la distance induite gomme les limites trop évidentes d'un sujet individuel, questionne sa propre formulation et permet l'émission, par la voix des masques qui la colportent, d'une parole en éclat, à la fois une et universelle.

5. Le « haut lyrisme »

Ce « goût de l'humain dans l'œuvre écrite, et de l'universel dans l'œuvre individuelle » (*OC* 1909, p. 473) demeure aux yeux de Saint-John Perse l'étalon de sa valeur littéraire, ce qu'il goûte chez les « grands aînés » et autres « hommes de sa race ». Le sujet empirique ne pourrait y prétendre, tant il est cerné de bornes identitaires, que l'écriture ne peut que souligner. La liberté vertigineuse offerte par le masque autorise quant à elle tous les dépassements, à commencer par celui de l'être singulier, dont il devient une forme stylisée, ancrée dans une voix qu'elle prolonge, rappelant ce fonds commun que la poésie fait affleurer, « un dehors dont nous sommes emplis au plus immédiat de nous-mêmes » (Bonnefoy 2008, p. 94). Pour manifester cet idéal poétique, les masques se doivent donc, jusque dans leurs noms, de n'être que des épures affranchies de la circonstance spatiotemporelle. Le Voyageur, le Sage, le Conquérant, le Scribe, tous sont des figures intemporelles, frappées de la majuscule hypostasiant et invariablement actualisées par un article défini qui les pose dans l'immédiateté de leur existence, sans autre référent ou champ de représentation que ceux attribués par la mémoire collective. Même ou surtout la figure tutélaire du Poète, masque le plus transparent, reste peu incarné, à peine silhouetté, visage énigmatique dont ni les sentiments personnels ni la destinée ne transparissent; il est réduit à une fonction, une combinaison de signes d'où surgit le sens.

La tentative de mise au jour d'un universel tend par conséquent, pour les figures majeures qui traversent la poésie persienne, à l'allégorie. Les figurations plus discrètes du poète ne fissurent pas son mystère et poursuivent ce mouvement d'universalisation: il est tout simplement « l'homme », « homme sans visage » et « de peu de nom », mais, le détail compte, à la fois « chargé de mémoire » et « sur la chaussée des hommes de son temps » (*OC* 1945, p. 229). La raison d'être de cet « homme de tous » (*OC* 1965, p. 455), en accord avec la haute mission dont Perse l'investit, induit la fusion de sa voix dans celle de la communauté humaine, comme un juste retour: « Si sincère est cette voix humaine, ou si simplement prise dans l'universel, qu'elle semble vouloir se châtier elle-même, ou s'humilier, pour nous mieux faire entendre, derrière elle, une autre voix qu'elle prolonge et qui toujours témoigne de l'aïnesse du poète » (*OC* 1963, p. 515). Dans une perspective hégélienne, c'est bien par ce particulier d'une présence allégorique, masquée et désindividuée, que s'opère l'accès à l'universel.

À l'image du lyrisme claudélien, ce « haut lyrisme », comme le qualifie Dominique Rabaté, congédie les thématiques traditionnelles du genre; « Majesté de la rose, nous ne sommes point de tes fervents » assure le poète de *Nocturne*, revendiquant un lyrisme sauvage, de l'ailleurs et de l'ascèse: « Roses canines et ronces noires peuplent pour nous les rives du naufrage » (*OC* 1972, p.1395). En porte-à-faux des acceptions courantes de la notion, largement héritées de la vulgate romantique et discriminants récurrents dans les procès intentés à la poésie, le lyrisme de Saint-John Perse se définit ainsi lui-même comme atypique.

Sa dimension la plus manifeste et sans doute la plus révélée, celle de l'éloge et de la louange, ne le voue pas davantage au consensus. L'approbation du monde tel qu'il se dessine à la charnière du siècle, alors que « le monstre [...] rode au corral de sa gloire » (*Vents*, *OC* 1945, p. 222), peut

paraître provocatrice sous la plume d'un humaniste dont l'intimité même a été dramatiquement bouleversée. D'autant que cette disposition laudative, insolemment proclamée par le poète d'*Anabase*, soutenant que « c'est là le train du monde, et je n'ai que du bien à en dire » (OC, 1924, p. 98), sera assumée jusqu'aux poèmes du « grand âge », à l'extrémité de l'œuvre : « Ceux qui furent au monde n'en disent point l'usure ni la cendre. » (*Chronique*, OC 1959, p. 399) Cet éloge, généralisé à presque tous les poèmes de Perse, ne saurait résulter d'un optimisme naïf à la Candide, encore moins d'un lyrisme béatement sélectif; il est l'expression d'une posture volontaire et tendue, un choix éthique auquel le poète ne dérogera pas. Il est le célébrant de ce qui est, puisant au fondement du poétique la libération d'une parole fervente, dans « l'estime » et la confiance en un *hic et nunc*. « Mode de joie envers soi » (OC 1909, p. 665) et faculté à apothéoser le monde, ce lyrisme participe également de la construction du sujet-poète. Si le monde loué et sa connivence avec l'homme importent, le ton de l'éloge instille une forme de sortie de soi : « J'aime bien l'éloge pour l'éloge. Cela commande au départ un certain ton, appelle une certaine hauteur, oblige à se situer un peu au-delà de soi-même » (OC 1972, p. 1088).

En matérialisant cet autre, pluriel nous l'avons dit, qu'incarne le poète, les masques autorisent cette hauteur de vue qui préside à la création du poème. À l'image du Shaman de *Vents*, ils orientent leur regard vers le haut, le vectorisent, en accord avec le principe actif du lyrisme selon Novalis : l'élévation constante du « je » au-delà de l'étroitesse de son « moi ». Comme les Cavaliers parvenus au sommet des mesas dans le même poème, la position surplombante, acquise au prix de l'ascèse, permet dans un mouvement inverse cette altitude, vision panoramique du monde qui légitime l'autorité de la parole lyrique : « Nous assemblons, de haut, tout ce grand fait terrestre », « [e]t nous voici plus haut que songe sur les coraux du Siècle -- notre chant. » (*Chronique*, OC 1959, p. 399) Cette allure ascendante, modulée par la souplesse et l'ampleur du verset, modifie profondément, on le voit, l'horizon du poème qui se veut désormais célébration de l'accord avec l'être et le monde; soulevé au-delà de lui-même et prolongé de ses masques, le sujet lyrique renoue ainsi avec l'esprit apollinien d'une poésie ascensionnelle.

6. Conclusion

Le lyrisme de Saint-John Perse se dote ainsi d'une résonance toute particulière dans le concert moderne, un écho dont le recours aux masques est l'un des adjuvants majeurs. *A contrario* de la crise du sujet qu'ont connue la poésie et le roman modernes, ils attestent leur omniprésence dès l'orée de l'œuvre et prodiguent un grain, une tessiture à sa voix tout en impulsant le rythme de son chant. Mais loin de la diction de « l'émoi central » que stigmatise Barthes, cette représentation plurielle réaffirme avec force son éclatement ainsi que celui de l'univocité du « moi ». Puisque l'« on n'est pas seul dans sa peau » (Michaux 1998, p. 663), les masques auront pour charge de déployer le potentiel de figures d'un « je » désormais pris pour objet, distance salutaire dans le processus de réappropriation du monde qui fonde la parole lyrique. Conséquence de cette élision du sujet, l'impersonnalité devient alors paradoxalement le moyen de son avènement; la littérature

[...] ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point [...]. Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire; la littérature ne commence que lorsque

naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire “Je” .
(Deleuze 1993, p. 13).

Histoire d’un regard, le poème se double de celle d’une genèse graduelle et indirecte. Lieux transitoires de cette parole et de sa charge émotionnelle, les masques du poète peuvent ainsi être considérés comme les relais lyriques d’un sujet caméléon dont ils configurent la constitution, toujours en devenir dans le poème. À ce titre, ils incarnent sans doute ce que Perse « peut attendre encore du lyrisme » : une exploration ouverte du monde, une expérience féconde du dehors, mais dont le « je », passant d’une instance perceptive à une autre, reste le centre.

7. Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*. (1997). Les Belles Lettres, édition bilingue, Poche, Paris, 141 p.
- BAUDELAIRE, Charles. (1975). *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1605 p.
- BONNEFOY, Yves. (avril 2008). « Grand entretien », *Le Magazine Littéraire*, n° 474, p. 92-96.
- CADUC, Éveline (1993). *Index de l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Honoré Champion, 269 p.
- CAMELIN Colette et Joëlle GARDES-TAMINE. (2002). *La « rhétorique profonde » profonde de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 241 p.
- CLERC, Gabrielle. (1990). *Saint-John Perse ou de la poésie comme un acte sacré*, les Éditions de la Baconnière, Boudry-Neufchâtel (Suisse), 221 p.
- CHAR, René. (1983). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1364 p.
- COMBE, Dominique. (1989). *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 201 p.
- DELEUZE, Gilles. (1993). *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 187 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. (1996). *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 104 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1965). *Esthétique, La Poésie*, t.II, B, « La poésie lyrique », Paris, Aubier-Montaigne, 350 p.
- HUGO, Victor. (1964). *Œuvres poétiques I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1744 p.
- LALLIER, François (2007). *La voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, Bruxelles, La lettre volée, Coll. « Essais », 157 p.
- LAMARTINE, Alphonse de. (1922). *Méditations poétiques*, Paris, Hachette, 376 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. (2003). *Crise de vers, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1907 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel. (2000). *Du lyrisme*, Paris, Corti, 442 p.
- MICHAUX, Henri. (1998). *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1430 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1949) *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 238 p.
- RABATÉ, Dominique. (2001) *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 162 p.
- RABATÉ, Dominique, SERMET Joëlle (de) et VADÉ Yves (dir.). (1996). *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 301 p.
- PERSE, Saint-John. (1972). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1424 p.
- VEYNE, Paul. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, Paris, 168 p.