

Alicja Siedlecka

La pensée indéterminée dans *Exil* de Saint-John Perse

L'indéterminé est très souvent, contradictoirement, beaucoup plus significatif que le déterminé. Georges Poulet le prouve en proposant "une inflexion négative" qui

[...] tend à montrer que, derrière les déterminations particulières, se dissimule quelque chose qui n'a pas de nom et qui est presque inexprimable. C'est la pensée indéterminée. On la reconnaît, parfois facilement, par exemple dans la rêverie. Mais son domaine est infiniment plus vaste, et ne se contente pas d'abriter simplement les idées vagues, les sentiments indistincts, si fréquents dans une certaine poésie. A l'autre extrémité de la pensée indéterminée, il y a le silence intérieur, la prise de connaissance d'un moi indépendant et l'impression d'un pouvoir illimité, tenu en suspens, en attendant qu'il nous pousse dans telle direction ou dans telle autre. C'est ce suspens qui compte.¹

Parfois, ce qui semble être précisément déterminé s'avère très confus ou même nié si, uniquement, cela se trouve observé sous un angle un peu différent. Il importe de soupçonner l'indécision des formes, d'introduire la négation là où elles sont même peu probables, où le caractère distinct semble dominer absolument le texte. Mais c'est aussi le lieu pour une grande rêverie, rêverie richardienne² qui explore

¹ G. Poulet, *La pensée indéterminée, I. De la Renaissance au Romantisme*, PUF, Paris 1985, p. 6.

² Il peut paraître bizarre de mettre à côté deux critiques dont les méthodes semblent totalement divergentes (W. Smekens écrit à propos: "A ce qu'on pourrait appeler ainsi le monothémisme de Poulet, à son austérité intellectuelle quelque peu janséniste s'oppose la sensualité débordante, effusive, rêveuse et le polythémisme de J.-P. Richard." (p. 107): W. Smekens, "Thématique", [in:] *Méthodes du texte*.

tout, en profite pleinement, mais ne doit pas poursuivre strictement des indications précises sur le mode d'emploi.

Le poème en prose, par la difformité qui se crée aux limites de la poésie et de la prose, est, presque d'office, l'essence même de l'indéterminé générique. Mais cette problématique m'intéresse moins que les effets de flou dans les thèmes de Saint-John Perse. Les thèmes de Perse semblent, pourtant, formulables³. Les motifs de l'exil persien ont été déjà minutieusement examinés par de nombreux et éminents spécialistes en la matière. Aussi le caractère scientifique de son langage et de ses expressions a été exploré. Et le scientifique semble tout de suite éliminer l'indéterminé, donc le manque de forme, de nom, de savoir. Les remarques qui suivent ne peuvent que constituer un modeste essai de reprendre le thème de l'exil sous l'angle un peu moins explicite et un peu moins explicatif, notamment sous celui de son indétermination. Elles doivent beaucoup aux études de Georges Poulet à qui, d'ailleurs, j'ai emprunté la notion de *la pensée indéterminée*.

Le titre du poème: *Exil* déclare aussitôt son contenu, mais dès le début, l'exil proprement dit semble être brouillé, pour ne pas dire menacé: "Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil"⁴. Les portes ouvertes – élément nécessaire de chaque sortie – fonctionnent comme une sorte d'invitation à sortir ou, au moins, une invitation à regarder à travers. La double déclaration sur leur ouverture forme un climat favorable pour en profiter. Il n'y a qu'un sens, qu'une direction de leur ouverture: sur les sables = sur l'exil. Mais la première impression de possibilité d'en profiter disparaît très

Introduction aux études littéraires, dirigé par M. Delcroix et F. Hallyn, Duculot, Paris-Gembloux 1987, pp. 96-112.), mais l'idée de l'un et le caractère de l'autre semblent trop attraitants pour ne pas se laisser séduire.

³ Pour la bibliographie thématique voir, p.ex.: D. Racine, "État des recherches sur Saint-John Perse", [in:] *La revue des lettres modernes, Saint-John Perse 2, Saint-John Perse et les arts*, textes réunis par D. Racine, n°925/931, Édits. Lettres Modernes, Paris 1989, pp. 147-175, et plus précisément le chapitre: "recherches thématiques", pp. 164-169.

⁴ Toutes les citations relatives à *Exil* proviennent de Saint-John Perse, *Éloges suivis de La gloire des Rois, Anabase, Exil*, Gallimard, Paris 1960.

vie: "Les clés aux gens du phare [...]". L'invitation devient forcante, obligeante, puisque, faute de moyens, il est impossible de refermer les portes et la lumière indiquant le chemin, la lumière du phare ou de l'astre roué, donne l'ordre inévitable, irrejetable de s'exiler. Aucune prière ne sera écoutée: "Mon hôte, laissez-moi votre maison de verre dans les sables...". Tout est préparé ou se prépare: "L'Été de gypse aiguise ses fers de lance dans nos plaies". Il est remarquable que la plainte, l'expression donc d'un regret ou d'une souffrance, ne vient pas directement de l'exilé, elle aussi est forcée par les facteurs extérieurs. Et cela se confirme dans la suite, dans le choix qui, avec une logique de l'indétermination, nie le caractère impérial de l'invitation lequel, pourtant, a été déjà absorbé:

J'étais un lieu flagrant et nul comme l'ossuaire des saisons

Et, sur toutes grèves de ce monde, l'esprit du dieu fumant déserte
sa couche d'amiante.

Les spasmes de l'éclair sont pour le ravissement des Princes
en Tauride.

L'exil, parlant généralement, est une condamnation. Au premier abord le texte persien semble le confirmer. Le vocabulaire de souffrance y est très fréquent: *l'astre roué vif, les spasmes de l'éclair, aux fibres de l'exil, la cendre au lait des femmes, des squelettes d'oiseaux nains, un iambe plus farouche à nourrir de mon être, la même plainte sans mesure, mon âme livrée au cancer du silence*, etc. Pourtant, cette condamnation porte des traces d'un choix conscient: "J'étais un lieu flagrant et nul comme l'ossuaire des saisons". Choisir, comme l'expose très justement Monique Parent⁵, abolit un des attributs

⁵ Monique Parent écrit: "La présence du mot *lieu* indique qu'il faut choisir le sens concret. C'est une façon d'évoquer l'espace plan, exposé au soleil brillant, que les sables offrent à la vue. C'est un lieu *nu*, car il ne contient rien de remarquable: matière et couleur sont également insignifiants, et on n'y trouve ni accident de terrain, ni végétation, c'est un espace qui se définit négativement, qui s'ouvre devant nous sans rien pour retenir la vue ou la pensée. A ces caractères négatifs s'oppose le verbe *élire*, faire un choix, qui indique une préférence: par ce mot, le poète accepte son destin, si pleinement qu'il semble le choisir volontairement." – voir: M. Parent,

de l'exil – condamnation. L'exil persien, malgré une fréquence énorme des signes de souffrance, est volontaire. Si ce n'est pas une condamnation, ce n'est pas non plus une aliénation: déjà dans la partie I du poème l'exil persien est accompagné: 1^o de la désertation (donc, aussi d'un déplacement tellement propre à l'exil) du dieu, 2^o de l'orage.

Un autre lieu commun: la société expulse l'exilé, logiquement, il devrait en éprouver de la honte, de s'en sentir humilié. Cependant, chez Saint-John Perse la mise en relief du caractère unique de la situation de l'exilé recouvre des expressions de fierté. Les expressions de honte n'apparaissent pas. Tout au contraire, c'est la fierté, la dignité non réclamée, mais déclarée tout haut:

D'autres saisissent dans les temples la corne peinte des autels:
Ma gloire est sur les sables! ma gloire est sur les sables!... Et ce n'est
point errer, ô Pérégryn...

L'association des deux concepts qui semblent exclusifs – de la condamnation et de l'exil volontaire – explique la logique du texte où le paradoxe profond est l'un des principes. Cette logique plonge le lecteur dans l'hésitation continue, dans l'impossibilité de percevoir un seul sens bien défini. Il s'ouvre un plein éventail entre les deux concepts extrêmes.

L'exil c'est aussi une privation, une séparation. De nouveau, le texte semble le confirmer grâce au lexique qui appartient à l'imaginaire de nudité et nullité: *lieu nul, l'aire la plus nue, un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien*,

J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. Je me
coucherai dans les citermes et dans les vaisseaux creux,
En tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur.

Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose, Librairie
C. Klincksieck, Paris 1960, p. 215.

La gradation de localisations pour le fait de fonder, bien qu'elle ne concerne que des éléments très éphémères et, sans doute, incompatibles avec l'idée de construire, se fait néanmoins d'un vide complet à "la fumée des sables" qui remplit, même si ce n'est que d'une manière peu dense et stable, l'univers. De même la vanité et la fadeur des lieux se transforme en grandeur – n'importe que ce ne soit que sa trace la moins définissable et la moins saisissable: son goût⁶. Pourtant, ce caractère de nudité, de vide se trouve effacé, moins par la grandeur, qui reparaît alors plus importante, que par les glorifications de la liberté récupérée, de la pureté retrouvée:

Les mains plus nues qu'à ma naissance et la lèvres plus libre, l'oreille à
ces coraux où gît la plainte d'un autre âge [...]
Avec l'achaine, l'anophèle, avec les chaumes et les sables, avec les
choses les plus frêles, avec les choses les plus vaines, la simple chose,
la simple chose que voilà, la simple chose d'être là, dans
l'écoulement du jour...

La privation est en effet une purification attendue et même voulue:

[...] et la consigne est de laver la pierre de vos seuls...
Je vous dirai tout bas le nom des sources où, demain, nous baignerons
un pur carroux...

Dans ce contexte, l'exil persien s'exhibe comme un non-exil – il est volontaire, la privation se transforme en purification nécessaire et désirable, la séparation ne constitue pas de menace, ce qui est témoigné par la vanité des efforts de l'orage: "L'orage en vain déplace les bornes de l'absence". Une autre composante de l'exil – errance, est également née. A côté de la déclaration explicite sur le manque d'errance: "et ce n'est point errer [...]", elle se trouve reniée dans l'ordre:

⁶ La gradation s'effectue d'une idée abstraite qui réclame la nullité absolue, à travers une sensation légèrement perceptible de fadeur, jusqu'au goût qui semble posséder une certaine forme et un certain poids – bien sûr, par rapport aux éléments précédents.

Partout errante sur les grèves, partout errante sur les mers, tais-toi, douceur, et toi présence grée d'ailes à hauteur de ma selle.
Je reprendrai ma course de Numide, longeant la mer inaliénable...
[...] Nos penses courent à l'action sur des pistes osseuses.

Les errances sont demandées de disparaître dans le silence et le Numide suit sa course (la course c'est quelque chose de planifié, de dirigé), les penses ont leurs pistes (et les pistes guident). Avec des chemins connus l'errance est sans raison, elle est niée. D'autant plus que les lieux de prétendue errance ne sont pas non plus inconnus:

Sur trop de grèves visitées furent mes pas lavés avant le jour, sur trop de couches désertées fut mon âme livrée au cancer du silence.

Ils sont même indiqués:

Où vont les sables à leur chant s'en vont les Princes de l'exil,
Où furent les voiles haut tendues s'en va l'épave plus soyeuse qu'un songe de luthier,
Où furent les grandes actions de guerre déjà blanchit la mâchoire d'âne

– l'espace est connu et même dominé par "mon âme numide", l'univers se laisse classer géographiquement: "à l'orient du monde". Ce qui erre se situe à l'extérieur:

[...] Et vous, que pensez-vous encore tirer de ma lèvre vivante,
Ô force errante sur mon seuil, ô Mendiante dans nos voies et sur les traces du Prodiges ?

ou:

Et qui donc avant l'aube erre aux confins du monde avec ce cri pour moi? [...] Partout-errante fut son nom de courtesane.

La poésie persienne est sans doute une poésie de mouvement⁷, mais pas celle d'errance. C'est une attente de quelque chose de voulu, voire de désirable. C'est un état de préparation, d'hésitation, de pressentiments.

Ce qui est attendu, ce qui a été choisi, c'est nudité et nullité: l'osuaire. Pourtant les éléments non-choisis sont aussi évoqués, bien que négativement:

A nulles rives dédiée, à nulles pages confiée la pure amorce de ce chant...

D'autres saisissent dans les temples la corne peinte des autels:

Ma gloire est sur les sables! ma gloire est sur les sables!... Et ce n'est point errer, ô Pérégrin,

Que de convoiter l'aire la plus nue pour assembler aux syres de l'exil un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien...

Siffiez, ô frondes par le monde, chantez, ô conques sur les eaux!

J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. Je me coucherai dans les citernes et dans les vaisseaux creux,

En tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur.

Rives, pages, corne peinte des autels – tous ces espaces qui servent à y écrire, à y conter par la mer, l'homme, le dieu... Ils sont rejetés. Le choix est fait sur le rien, l'abîme⁸, le goût. Sur l'espace vide du monde où le sifflement des frondes ne trouve pas de blocages, sur les eaux inaliénables, où le chant peut se disperser sans aucun obstacle. Le déplacement s'effectue "au bord du monde". Il est possible d'épier "au cirque le plus vaste l'élanement des signes les plus fastes".

Les choses, les temps, les espaces, les états sont évoqués globalement, sans être nommés les uns après les autres: "toutes choses au monde lui soient vaines", "toute chose au monde m'est nouvelle", "...Toujours il y eut cette clameur, toujours y eut cette grandeur", "sur

⁷ voir: G. Poullet, *Études sur le temps humain III, Le point de départ*, Édts. du Rocher, Paris 1964.

⁸ voir: J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Édts. du Seuil, Paris 1955.

toutes grèves de ce monde”, “Toute chose à naïtre s’horripile à l’orient du monde, toute chair naissante exulte aux premiers feux du jour”, “toute allégeance humaine”, etc. Le mot *tout* et ces variantes remplissent l’univers, le perçoivent entièrement, dans son ensemble, dans sa complexité comme si unifiée pour cet acte unique de concevoir la totalité⁹. Mais cette priorité quasi-divine de voir, de prendre, d’embrasser tout, s’accompagne d’une autre, non moins importante: de la capacité d’appeler, de percevoir en même temps la particularité des choses, des temps, des espaces, etc., leur caractère individuel, unique: “avec l’achaine, l’anophèle, avec les chaumes et les sables”. Saint-John Perse donne avec une richesse vertigineuse des énumérations. Mais, au lieu de prononcer les noms, il présente leurs définitions: “[...] et la tristesse errante mène son goût d’euphorbe par le monde, l’espace où vivent les rapaces tombe en d’étranges désertences...”. *L’espace* n’obtient pas de son nom précis, il faut le deviner. La phrase subordonnée, dont le rôle est ici d’expliquer, de dessiner l’image d’un espace, se trouve en voisinage avec des mots extraordinairement précis: euphorbe, rapaces. Il est remarquable qu’à côté d’une certaine impossibilité, sans doute voulue, de donner les noms, il y a des éléments langagiers peu courants dont les formes, même pour un lecteur naïf, évoquent des significations scientifiques ou remplies d’exotisme mystérieux, mais qui ne révèlent leur sens qu’après avoir eu recours aux dictionnaires ou aux spécialistes en botanique ou en d’autres disciplines scientifiques. Ce mécanisme est surtout abondant dans toute la partie VI du poème, p.ex.: “Celui qui flatte la démente aux grands hospices de craie bleue, et c’est Dimanche sur les seigles, à l’heure de grande cécité” – sauf le nom dissimulé derrière la périphrase de *celui qui...*, il est donné le temps: *à l’heure de...*, et *c’est Dimanche...*; et l’espace: *aux grands hospices...* qui peuvent le concerner. Parmi ces définitions il y en a aussi de très développées qui, par la profusion des explications

⁹ Le *tout* s’usurpe la capacité de prendre, de présenter d’un seul coup l’univers. En effet, il contribue à un galimatias informatif, il embrouille les mots distincts, les notions précises.

apparemment très précises, provoquent plutôt l’ouverture infinie sur la plurivocité qu’elles ne donnent des définitions pseudoscientifiques de Perse:

[...] celui qui fait sa ronde, en temps de siège, aux grands halls où s’émiettent, sous verre, les panoplies de phasmes, de vanesses; et porte sa lampe aux belles auges de lapis, ou, friable, la princesse d’os épinglée d’or descend le cours des siècles sous sa chevelure de sisal.

De même que les variantes de *tout*, il semble que la présence des *même* ou *toujours* ne soit pas non plus sans signification pour l’indétermination de l’exil:

...Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette fureur et ce très haut ressac au comble de l’accès, toujours, au faite du désir, la même mouette sur son aile, la même mouette sur son aire, et sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même plainte sans mesure.

Comme *tout*, en dehors de son trait dominant de globalisation, qui ne représente que le rien (c’est un principe de complétivité des notions qui s’opposent), *toujours* signifie aussi plutôt un temps inexistant, un temps qui se veut très ancien, qui semble recouvrir l’éternité, mais qui, toujours négativement, représente un temps de *jamais*. Et le mot *même* – seulement d’apparence prouve de l’existence antérieure d’un objet auquel il se référerait. Chez Saint-John Perse *même* n’a pas de référent¹⁰.

Le choix de lexique n’est pas non plus indifférent pour le soulignement de l’indéterminé du texte. Il se crée un univers faussement légendaire. L’imaginaire peuplé de Princes, de “grandes

¹⁰ Il n’a pas de référent indirect, donné explicitement, d’après la méthode proposée par A. Raybaud, on peut le trouver dans les textes précédents ou, même, dans ceux à suivre: v: A. Raybaud, “Exil palimpseste”, [in:] *Cahiers Saint-John Perse*, sous la dir. de J.-L. Lalanne, n° 5, Gallimard, Paris 1982, pp. 81-107.

actions de guerre", de "peuples en exode". Un simple mécanisme de personifier les éléments, tels le vent ou l'eau, forme des connotations mythiques, archétypiques. Le poème est aussi plein de naissances: "Et soudain tout m'est force et présence[...]"; "Dit l'Étranger parmi les sables, « toute chose au monde m'est nouvelle!... » Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère". L'effet semblable apparaît grâce à l'emploi des adjectifs communs, des qualificatifs de temporalité ou de mesure: "souffle originel", "long débat", "toiles fraîches", "rives très anciennes", "grands miroirs", etc. Ils font penser à la pureté, originalité des choses, mais n'étant pas trop précis évoquent la sensation de l'impossibilité de les qualifier juste. De même, les comparatifs qui, n'ayant pas leurs compléments de comparaison, donnent l'impression de quelque chose d'extrême ou touchant, recherchant cette extrémité:

Plus haute, chaque nuit, cette clameur sur mon seuil, plus haute,
chaque nuit, cette levée de siècles sous l'écaille, Et, sur toutes grèves
de ce monde, un iambe plus farouche à nourrir de mon être.

Ils sont placés dans le vide référentiel, restent indéterminés.

La négation de l'exil se réalise à des niveaux différents et par les moyens très divers de sorte que la présente étude ne peut que frôler le sujet de l'indéterminé, le signaler dans l'œuvre de Saint-John Perse, mais ne peut pas, voire ne veut pas, détruire le suspens dans lequel ses textes sont plongés.

Bibliographie:

- GARDES-TAMINE (J.), "Saint-John Perse et les mots", [in:] *Europe*, n°799-800 (novembre-décembre 1995), pp. 110-118.
 MOURIER (M.), "D'Alexis à Saint-John Perse, ou d'un exil à l'autre", [in:] *Europe*, n°799-800 (novembre-décembre 1995), pp. 85-94.
 PARENT (M.), *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1960.
 POTET (M.), "Place de la thématologie", [in:] *Poétique*, 35 (septembre 1978), pp. 374-384.

- POULET (G.), *Études sur le temps humain. III. Le point de départ*, Paris, Éds. du Rocher, 1977.
 POULET (G.), *La pensée indéterminée, I. De la Renaissance au Romantisme*, Paris, PUF, 1985.
 RAYBAUD (A.), "Exil palimpseste", [in:] *Cahiers Saint-John Perse*, dir. ar Jean-Louis LALANNE, n°5, Paris, Gallimard, 1982, pp. 81-107.
 RICHARD (J.-P.), *Pages. Paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil 1984. SMEKENS (W.), 1987, "Thématique", [in:] *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, dir. Maurice DELCROIX, Fernand HALLYN, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, pp. 96-112.