

Poétique ou rhétorique tardive? L'exemple de Saint-John Perse et de Segalen

JOËLLE GARDES TAMINE

Université de Provence

Résumé:

L'exemple d'*Anabase* de Saint-John Perse et de *Stèles* de Segalen témoigne de la permanence de la rhétorique au XIXe et au début du XXe. Leur poétique de l'analogie et du détour est en effet fécondée par la vieille discipline, ce qui se marque sur le plan local par l'utilisation de figures comme la périphrase, dans l'ensemble de la construction du texte par le recours fréquent aux techniques d'amplification et surtout peut-être par le fait que leurs poèmes *Anabase* et *Stèles* peuvent se lire sur deux plans d'interprétation, grâce à l'allégorie.

Mots-clés: poétique, rhétorique, allégorie, Saint-John Perse, Segalen.

Resumen:

El ejemplo de *Anabase* de Saint-John Perse y de *Stèles* de Segalen atestigua la permanencia de la retórica en el siglo XIX y principios del XX. La antigua disciplina fecunda en ambos, sin duda, la poética de la analogía y del rodeo; ello se inscribe, en el plano local, a través de la utilización de figuras como la perífrasis, en el conjunto de la construcción del texto mediante el recurso frecuente a técnicas de amplificación y tal vez, sobre todo, en el hecho de que sus poemas *Anabase* y *Stèles* pueden leerse en dos planos de interpretación, gracias a la alegoría.

Palabras clave: poética, retórica, alegoría, Saint-John Perse, Segalen.

Abstract:

The example of Saint-John Perse's *Anabase* and Segalen's *Stèles* testifies to the permanence of rhetoric in the nineteenth century and the beginning of the twentieth. Their conception of poetry as based on analogy and indirect ways of meaning is indeed enriched by the old discipline. This is marked locally by the use of figures such as the

periphrasis, in the construction of the text by the frequent recourse to the techniques of amplification and especially by the fact that their poems can be read on two levels of interpretation thanks to allegory.

Key words: poetic, rhetoric, allegory, Saint-John Perse, Segalen.

Les travaux de Françoise Douay (1999) ont montré la permanence de la rhétorique au XIX^e siècle, permanence qui se traduit, selon les collectes de documents auxquelles elle a procédé, par le nombre très élevé des ouvrages sur le sujet, recueils d'exemples, exercices, traités et abrégés, et par la marque que la discipline imprime sur l'enseignement, y compris à la fin du siècle lorsque la dissertation est rendue obligatoire. De fait, les poètes de la deuxième moitié et de la fin du siècle n'ont pas échappé à son emprise. La «guerre à la rhétorique» n'est qu'une provocation de Hugo qui s'est constitué la sienne à partir des modèles qu'il a intériorisés. Ses successeurs ne s'en libèrent pas davantage. On sait qu'un des maîtres de Baudelaire fut Pierrot-Deseilligny qui publia entre autres un *Cours d'éloquence française* (1820-1822). L'élève ne renia jamais son goût pour la rhétorique, qui lui semblait, avec les «prosodies», favorables à «l'éclosion de l'originalité («Le Gouvernement de l'Imagination»¹). À la fin du XIX^e, la critique littéraire et l'enseignement subissent une crise qui, certes, aboutit au recul de la rhétorique et au développement de l'explication de textes. Mais la vieille discipline, du fait même qu'elle a formé les réformateurs, ne disparaît pas complètement (Compagnon, 1983). Je me bornerai à deux exemples de poètes singuliers, qu'il est difficile de rattacher précisément à un quelconque mouvement littéraire, même si on peut déceler sur eux des influences indéniables: Segalen (1878-1919) et Saint-John Perse (1887-1975). Le premier produit en peu d'années une œuvre considérable et variée, romans, essais, poèmes, le second en presque un siècle, une œuvre poétique avare, qui n'occupe qu'une petite partie d'un volume d'*Œuvres* dans la «Bibliothèque de la Pléiade», qui ne sont *Complètes* que parce qu'il les a complétées par une biographie, des correspondances et des notes abondantes qu'il a lui-même rédigées. Cependant, sur fond de différences évidentes, ils partagent une haute idée de la poésie, quelques techniques d'écriture et c'est un même goût du voyage qui les attire en Chine. Pratiquement à la même époque, ils publient, l'un *Siècles* et *Équipée*,

¹ Baudelaire, *Œuvres Complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», tome II, p. 626-627. Dorénavant seules la tomainson et la pagination seront indiquées. Les références à Saint-John Perse se feront de même à l'édition de la «Pléiade». Les références à Segalen renvoient aux *Œuvres Complètes* de l'édition Bouquins.

l'autre *Éloges* et *Anabase*². C'est à ces textes que j'emprunterai l'essentiel de mes exemples afin de mettre en évidence les grands traits d'une rhétorique revisitée par la poétique.

1. UN UNIVERS INTELLECTUEL COMMUN

L'un et l'autre ont été formés dans le cadre de la tradition rhétorique et de la philologie. C'est particulièrement net pour Segalen qui, issu d'un milieu catholique breton, fait toutes ses études à Brest dans l'enseignement religieux. De 1888 à 1894, il fut presque sans interruption élève du collège jésuite de Notre-Dame de Bon Secours (Manceron, 1991). Quant à Saint-John Perse, si son père en fit un élève de l'école laïque et du lycée, qui eux-mêmes n'étaient d'ailleurs pas détachés de la rhétorique, il subit aussi l'influence du milieu maternel très catholique (Gardes Tamine, 2005). De surcroît, les études de lettres qu'il entreprit un temps à la faculté des lettres de Bordeaux le mettaient en contact avec la culture antique pétrie d'éloquence. Il n'eut d'ailleurs jamais de mot critique à l'égard de la rhétorique, bien au contraire, comme le montre le texte rédigé «À la mémoire de Valery Larbaud»:

Il n'était point jusqu'au mot de «rhétorique» dont il ne fût prêt à relever l'honneur: «Eh quoi, la “recherche verbale” n'est-elle pas la condition même de l'art d'écrire, sa meilleure garantie de vérité dans l'expression du sentiment?» (490)

De fait, dans sa bibliothèque personnelle figure en bonne place Bossuet, qui semble avoir fait l'objet d'une lecture aussi et parfois même plus attentive que celle de certains poètes.

Segalen comme Saint-John Perse, héritiers de Baudelaire et du symbolisme, ont en commun l'idée des liens entre le visible et l'invisible, entre l'extérieur et l'intérieur, et des correspondances entre les règnes et les sensations. Avec Baudelaire prolongé par Mallarmé, *via* Schopenhauer, ils croient, selon l'expression du second, que le rôle des poètes, «flaieurs de signes, de semences, et confesseurs de souffles» (94) est de déchiffrer le monde et de l'interpréter en débouchant sur un «ordre spirituel», selon l'expression employée par Baudelaire

² *Stèles* fut publié en 1912, *Équipée* en 1929 seulement, après la mort de Segalen, mais fut rédigé entre 1914 et 1916. *Éloges* parut en 1911 et *Anabase*, rédigé en Chine où Saint-John Perse fut secrétaire d'ambassade de 1916 à 1921, en 1924.

dans «Marceline Desbordes-Valmore» (II, 148). Cette définition de Baudelaire dans *L'Art philosophique*: «Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même» (II, 598) pourrait surtout s'appliquer à Segalen, mais la conception de la poésie de Saint-John Perse, à la fois épique, tournée vers le monde, et réflexive, se prenant elle-même pour objet, n'en est pas si éloignée: la poésie doit «s'incorporer pleinement» à «son objet vivant» et «s'y confondre même substantiellement, jusqu'à l'identité parfaite et l'unité entre le sujet et l'objet, entre le poète et le poème» (566).

Et puis Mallarmé vint. Outre la conception de l'art comme sacré, ils lui empruntent (ou ils empruntent à la *doxa* mallarméenne) la nécessité de la suggestion et du détour. Les «reflets réciproques» dont s'allument les mots, pour «peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit³», les scintillations qui courent dans la phrase, imposent un style empreint d'hermétisme où les objets ne sont pas peints dans la lumière, mais indirectement et souvent de manière énigmatique. L'art a fondamentalement une fonction cognitive. Segalen ne dit-il pas dans la préface des *Stèles* qu'elles sont un «jour de connaissance au fond de soi» (II, 36) et Saint-John Perse, que «toute poétique est une ontologie» (453), une science de l'Être? Leur rhétorique n'est pas une rhétorique de la communication, mais de la connaissance.

L'un comme l'autre, et pour parler rapidement, pensent qu'à côté de la connaissance discursive et analytique, il en existe une autre, par l'intuition —«poétique de l'éclair», dit-on souvent de celle de Saint-John Perse— qui lui est supérieure. Par antiphrase, Segalen compose un «Hommage à la raison» (II, 58). À défaut d'une plongée directe dans l'Être, à l'image de celle que réalise la musique, sans la médiation du concept qui constitue le défaut essentiel des langues, ils se contentent de la poésie qui offre la fulguration et la suggestion. Leur rhétorique se trouve ainsi fécondée par leur conception de la poétique: l'analogie et le détour y jouent un rôle central.

2. UNE RHÉTORIQUE LOCALE

Ce n'est certainement l'aspect le moins important que cette rhétorique restreinte qui se confond avec le langage et qui ne caractérise aucun écrivain en propre. Citons naturellement la métaphore, mais où n'est-elle pas en poésie? J'y

³ Lettre à Cazalis du [30 octobre 1864].

reviendrai plus loin à propos de Segalen. Citons la périphrase, qui d'ailleurs se construit souvent à partir de métaphores et qui abonde chez Saint-John Perse: chez lui comme dans la poésie néo-classique, elle «transforme la lecture d'un poème en une série d'énigmes qu'il faut résoudre» (Molino et Gardes Tamine, 1992: 96). Ainsi, le premier chant du «Poème à l'étrangère», nomme-t-il les États-Unis et Washington, où fut écrit le poème, respectivement par «le pays des Atlantes» et «les jeunes Capitales infestées de cigales», tandis que l'heure de la sieste est désignée par «une éternité de beau temps» qui «pèse aux membranes closes du silence», entendons «derrière les persiennes fermées» (167).

Citons surtout l'antithèse, qui prend plusieurs formes chez l'un comme chez l'autre et qui se relie à la tension entre les contraires dont ils trouvent la justification chez les présocratiques et leurs couples de forces opposées comme l'arc et la lyre. Elle s'appuie sur des termes contraires:

Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat ⁴.
(Saint-John Perse, *Amers*, «Du maître d'astres et de navigation», 283)

mais surtout, elle est renversement qui fait avancer le texte:

Que le sage seigneur de Lou dénombre ses chevaux avec orgueil; ils sont gras et ronds dans la plaine:
les uns jaunes, les uns noirs, les autres noir et jaune.
À son gré il les attelle, les accouple, les quadruple et les mène où il veut avec sécurité.

*

Je suis mené par mes pensées, cavales sans mors, — une à une, deux à deux, quatre à quatre tirant
mon char incessant.
(Segalen, *Char emporté*, 122)

et paradoxisme:

«Grand âge, vois nos prises: vaines sont-elles, et nos mains libres. La course est faite et n'est point faite; la chose est dite et n'est point dite. Et nous rentrons chargés de nuit, sachant de naissance et de mort plus que n'enseigne le songe d'homme.[...]

(Saint-John Perse, *Chronique*, V, 397)

⁴ On reconnaît ici plus précisément la figure de la paradiastole, qui s'inscrit contre une parole préexistante.

Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer des règnes sans années,
des dynasties sans
avènements, des noms sans personnes, des personnes sans noms,
Tout ce que le Souverain-Ciel englobe et que l'homme ne réalise pas.
(Segalen, *Sans marque de règne*, 40)

Les critiques pour Segalen parlent d'une poétique de la négation qu'ils mettent en relation avec la fréquentation du taoïsme. Si je signale cette analyse, c'est simplement pour rappeler que l'utilisation des tropes se relie à une poétique, laquelle, plus profondément, s'appuie elle-même sur une vision du monde.

Aussi, cette rhétorique qui se bâtit dans une poétique et une ontologie est-elle avant tout une rhétorique générale, une rhétorique du texte, qu'on l'envisage sous l'angle de la construction du poème ou de son interprétation.

3. UNE RHÉTORIQUE DE LA CONSTRUCTION DU TEXTE

Les poèmes de Saint-John Perse sont des discours en versets, et, à vrai dire, il n'y a guère de différence entre son œuvre poétique et les discours de cérémonie qu'il prononça, *Poésie, Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960* ou *Pour Dante, Discours pour l'inauguration du Congrès international réuni à Florence à l'occasion du 7e centenaire de Dante (25 avril 1965)*, selon les titres qui figurent dans l'édition de la «Bibliothèque de la Pléiade». Les uns et les autres sont des hommages, des discours épидictiques. Le premier recueil de poésie de Saint-John Perse ne s'appelle-t-il pas précisément *Éloges*? Quant à Segalen, cinq de ses *Stèles* portent le titre de «Éloge de ...», ou de «Hommage à...» et l'une est un Hymne («Hymne au Dragon couché»).

L'ensemble de l'œuvre de Saint-John Perse est conçu, la critique l'a dit et redit, sous le mode de la célébration. Ce qu'elle a moins noté, en revanche, c'est le rôle, dans ces éloges, de la rhétorique. Certes, cette rhétorique, modèle scolaire intériorisé, n'est pas seule en cause, et l'influence de Pindare et de ses épinicies n'est pas moins importante. Il n'empêche qu'on pourrait appliquer au sous-recueil d'*Éloges*, «Pour fêter une enfance», la formule que donne Kibédi Varga en conclusion de son analyse de *La Jeune Tarentine*, considérée comme un cas de genre démonstratif: «L'éloge a du reste une fonction: il doit nous persuader de notre perte, chaque éloge est un argument dans la mesure même où il nous invite à participer au deuil» (1970: 110). Les six chants du poème constituent comme un unique discours. Le premier présente un bref exorde, sous forme d'une exclamation suivie d'une adresse à l'enfant d'autrefois, apostrophé par le *tu*:

Palmes...!

Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes; et l'eau encore était du soleil vert; et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblais...

(Je parle d'une haute condition, alors, entre les robes, au règne de tournantes clartés.) (23)

On remarque la parenthèse qui présente l'idée générale: il s'agit de l'éloge d'une époque noble et révolue. Les chants suivants déclinent le détail de cette époque, la famille, la nourrice, le paysage d'ombre et de lumière confondues, les femmes aimantes, la mère, la bonne, l'aïeule, le port, le rituel du dimanche... Et comme un refrain, deux formules, «Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?» et «...Ô! j'ai lieu de louer!» qui définissent l'attitude générale, déploration et éloge.

Enfin, dans le dernier chant, une péroraison reprend l'exclamation initiale, récapitule la race noble, l'ombre et la lumière, le paysage fabuleux et s'achève dans un mouvement d'émotion qui suggère la mort derrière la permanence:

Palmes!

et sur la craquante demeure tant de lances de flamme!

[...]

Palmes! met la douceur

d'une vieillese des racines...! Les souffles alizés, les ramiers et la chatte marronne trouaient l'amer feuillage où, dans la crudité d'un soir au parfum de Déluge, les lunes roses et vertes pendaient comme des mangues.

*

... Or les Oncles parlaient bas à ma mère. Ils avaient attaché leur cheval à la porte. Et la Maison durait, sous les arbres à plumes. (29-30)

Ainsi, la composition d'ensemble du recueil reproduit-elle la disposition du discours, et le mode d'argumentation retenu est celui-là même du discours démonstratif, l'amplification. Le chant I ne fait que développer la haute condition mentionnée dans la première laisse: sur la répétition du terme *racines* dans chaque laisse suivante (*vieillesse des racines*, *hautes racines courbes*, *de se nourrir comme nous de racines*) sont énumérés les éléments, le règne végétal, le règne animal, hommes et bêtes, tous qualifiés hyperboliquement. Au développement formel, à l'amplification, correspond en effet une attitude d'agrandissement, d'*amplificatio* (Molino et Gardes Tamine, 1992: 151), qui ennoblit ce dont on parle, entre autres par une utilisation prolifique des adjectifs et du haut degré: «grandes filles», «ciel plus profond», «hautes racines», «voies

prodigieuses», «lumière féconde», «grandes bêtes», «paupières plus longues»...

Ainsi le style s'adapte-t-il à son sujet:

[La poésie française] *devient* la chose même qu'elle «appréhende», qu'elle évoque ou suscite; faisant plus que mimer, elle *est*, finalement, cette chose elle-même, dans son mouvement et sa durée; elle la vit et «l'agit», unanimement, et se doit donc, fidèlement, de la suivre, avec diversité, dans sa mesure propre et dans son rythme propre: largement et longuement, s'il s'agit de la mer ou du vent; étroitement et promptement s'il s'agit de l'éclair. (Lettre à la *Berkeley Review*, 566)

et il y aurait beaucoup à dire également sur la rhétorique du sublime (Camelin et Gardes Tamine, 2002) chez un auteur dont deux des maîtres mots sont «grand» et «haut»: dans les tables de fréquence rapportée par Van Rutten (1975), ils occupent respectivement les rangs 1 et 4.

À la concision et à l'ellipse d'un poème comme *Oiseaux*, dont la brièveté doit correspondre à la ligne synthétique des oiseaux de Braque, s'oppose la composition ample d'*Amers* —une série de strophes entre une «Invocation» et une «Dédicace» où l'on reconnaîtra encore un exorde et une péroraison— qui rappelle le plan d'un discours, chaque strophe énumérant les différentes «figurations humaines» qui s'adressent à la mer, et chaque chant développant parfois à l'excès une idée:

Ainsi ai-je voulu mener à la limite de l'expression humaine cette vocation secrète de l'homme, au sein même de l'action, pour ce qui dépasse en lui l'ordre temporel. Reprise de la grande phrase humaine à son plus haut mouvement de mer... («Note pour un écrivain suédois», 571).

Quant à Segalen, Noël Cordonier a montré combien il use de l'amplification dans *Équipée*, en particulier par l'emploi des «figures de pensée» qui «dramatisent les rapports de l'orateur avec son auditoire: l'exclamation et l'interrogation, la communication (laquelle introduit l'auditeur dans le discours à l'aide des pronoms de la seconde personne) et la subjection (qui intègre la pensée adverse)» (1999: 177 sq). De fait, chaque chapitre d'*Équipée*, derrière une organisation souvent narrative, peut se lire comme une réflexion sur un thème lancé par la première phrase, et même le tout début de cette phrase, souligné par la typographie:

DANS LE GROS TORRENT, LE BAIN est toute une aventure non prévue; un sport vif et frais de toute la peau, qui n'a pas appris à se sentir, certes, dans toutes les représentations esthétiques du nu. (II, 287)

Dans ce chapitre consacré au torrent, symbole de l'énergie vitale, sont successivement évoqués différents art, la littérature, la musique, la peinture, puis par antithèse les vertus du torrent dans une description au présent: l'hypotypose fait participer au spectacle le lecteur inclus dans le «on» général du texte, grâce à ce trope auquel Dumarsais donne le nom de «communication dans les paroles»⁵. Le paragraphe de conclusion:

Grelottant, l'on sort du bain. Tout d'un coup repris par l'air tiède, puis chaud; étonné de l'immobile serre qui vous reprend, où, de nouveau, il faut faire aller ses muscles massés et alanguis d'eau froide, et des baisers de l'eau renouvelée qui lave elle-même son baiser. (288)

développe la courte proposition qui l'ouvre, en la paraphrasant par les métaphores de la serre et des baisers, par le passage du préfixe *re-* à l'expression adverbiale à *nouveau*, par la dérivation qui conduit de *nouveau* à *renouvelée*...

C'est encore par amplification qu'un grand nombre de *Stèles* se développent. «Ordre de marche» peut être résumée par le premier verset de la première laisse:

Plus de stupeur! Croyez-vous ces palais immobiles? Lourds à l'égal des bâtis occidentaux? Assez longtemps ils ont accueilli notre venue; qu'ils s'en viennent à nous, à leur tour. (II, 54)

et de la seconde:

Seules immobiles contre le défilé, voici les Pierres mémoriales que nul ordre de marche ne peut toucher ni ébranler. (II, 55)

Mais l'antithèse entre «l'orchestrique», comme Segalen l'appelle, le mouvement des bâtiments chinois et l'immobilité des stèles, est accrue par l'effet de chute, qui oppose la première laisse développée sur huit versets, et la seconde, resserrée sur deux. L'amplification repose en particulier sur les énumérations, les comparaisons et les personnifications et surtout sur le parcours de l'espace couplé avec le verset, *Debout, Derrière, À gauche et à droite, Viennent ensuite*.

⁵ «Trope, par lequel on fait tomber sur soi-même ou sur les autres, une partie de ce qu'on dit [...] On peut regarder cette figure comme une espèce particulière de synecdoque, puisqu'on dit le plus pour tourner l'attention au moins», Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Présentation, notes et traduction de Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988, [1ère édition du traité, 1730], p. 130.

Chez Segalen, l'amplification est en effet particulièrement liée à l'espace: Noël Cordonier met en relation le mode de composition d'*Équipée* avec la «composition de lieu» et «l'application des sens» d'Ignace de Loyola. C'est surtout la composition de lieu qui paraît fréquente:

Le premier prélude est la composition de lieu. Il faut remarquer ici que si le sujet de la contemplation ou de la méditation est une chose visible, comme dans la contemplation des mystères de Notre Seigneur Jésus-Christ, ce prélude consistera à me représenter à l'aide de l'imagination le lieu matériel où se trouve l'objet que je veux contempler; par exemple, le temple, la montagne où est Jésus-Christ ou Notre-Dame, selon le mystère que je choisis pour ma contemplation. Si le sujet de la méditation est une chose invisible, comme sont ici les péchés, la composition de lieu sera de voir des yeux de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps mortel, et moi-même, c'est-à-dire mon corps et mon âme, dans cette vallée de larmes, comme exilé parmi les animaux privés de raison ⁶.

Ainsi, le torrent d'*Équipée* constitue-t-il une sorte d'image de mémoire (Yates, 1975) de l'énergie vitale. En ce sens, le recueil tout entier de *Stèles* n'est-il pas une composition de lieu, qui précise le lieu matériel, les pierres balisant l'espace, et la méditation qui s'inscrit en elles sur cette chose invisible qu'est le moi profond? Aussi chez Segalen, et dans une moindre mesure chez Saint-John Perse, l'amplification participe-t-elle de l'allégorie.

4. UNE RHÉTORIQUE DE L'INTERPRÉTATION DU TEXTE

Dans leur quête de la licorne, pour reprendre cette image chère à Segalen, les poètes ont à leur disposition l'arsenal des figures de l'analogie, comparaisons, métaphores, locales ou filées, qu'elles soient au service des liens entre le monde visible et le monde invisible, le macrocosme et le microcosme, ou incarnent l'expérience de la présence de l'Être du monde et de soi à travers des lieux et des «moments» — c'est le terme qu'utilise Segalen dans «Le double Rimbaud» pour parler de «ces instants divinatoires qui désignent le poète essentiel» (I, 488). Nulle part, les correspondances ne s'expriment mieux qu'à travers les allégories qui les développent, les amplifient sur tout un texte.

⁶ Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, traduits par Pierre Jennessaux S.J., précédés du *Testament*, Paris, Arléa, 1991, pp. 145-146.

Le terme d'allégorie est ambigu. Certains théoriciens l'associent à la figuration (elle habille les notions abstraites de contours concrets) suivant le sens que le terme offre dans la peinture. Dans la rhétorique, elle est d'abord et de manière spécifique au discours, associée au double sens (voir Gardes Tamine, 2002): sur un sens littéral se greffe un sens «spirituel». C'est ainsi que, dans son discours pour Dante, Saint-John Perse reprend l'opposition des quatre sens de l'exégèse biblique qui détaille ce fonctionnement:

Sur les quatre plans d'évolution définis par Dante dans son *Convivio*: le littéral, l'allégorique, le moral et l'anagogique, l'œuvre impérieuse de la *Commedia* poursuit héroïquement son ascension méthodique, comme celle du héros lui-même, pèlerin d'amour et d'absolu. Elle s'élève, de cercle en cercle, jusqu'à cette abstraction finale d'une effusion de gloire au sein de la divinité: effusion encore toute d'intellect, car le cheminement spirituel du poète est, par sa nature même, étranger aux voies du mysticisme proprement dit. (450)

Du même coup, il explique son propre mode de composition. Sauf que chez lui, le divin ne réside pas dans la transcendance, mais, comme chez Mallarmé, dans l'homme ou dans l'art. Le sens anagogique est ainsi exclu et l'émerveillement devant la beauté du monde qui conduit à la célébration interdit d'opposer le monde matériel et le monde spirituel. Aussi n'y a-t-il pas de hiérarchie entre les différents plans de signification, mais coexistence. L'épopée guerrière des conquérants sans nom et sans visage d'*Anabase* renvoie à celle du poète, combattant de la poésie: «*Anabase* a pour objet le poème de la solitude dans l'action. Aussi bien l'action parmi les hommes que l'action de l'esprit, envers autrui comme envers soi-même» (1108). La violence des barbares («Un grand principe de violence commandait à nos mœurs». *Anabase* VIII, 108) n'est qu'une image de celle des hommes d'action, parmi lesquels les poètes ont une place à part. Le refus de la sédentarisation des premiers renvoie au rejet de la tristesse et de l'acédie des seconds, le paysage vaste et désertique à parcourir fait surgir l'immensité des parcours spirituels:

Chamelles douces sous la tonte, cousues de mauves cicatrices, que les collines s'acheminent sous les données du ciel agraire — qu'elles cheminent en silence sur les incandescences pâles de la plaine; et s'agenouillent à la fin, dans la fumée des songes, là où les peuples s'abolissent aux poudres mortes de la terre. (VII, 105)

Non que l'étape fût stérile: au pas des bêtes sans alliances (nos chevaux purs aux yeux d'ainés), beaucoup de choses à loisir sur les frontières de l'esprit — grandes histoires séleucides au sifflement des frondes et la terre livrée aux explications... (VIII, 107)

L'hermétisme ou le mystère du recueil est lié à cette stratégie de détour qui dit l'aventure spirituelle et poétique à travers des conquêtes lointaines et déconcertantes. Dans le poème, l'alliance d'un vocabulaire qui renvoie aux objets concrets et de termes qui désignent des notions oriente la lecture vers l'interprétation spirituelle. Ainsi, d'entrée de jeu, à l'orée du premier chant:

Sur trois grandes saisons m'établissant avec honneur, j'augure bien du sol où
j'ai fondé ma loi.
Les armes au matin sont belles et la mer. À nos chevaux livrée la terre sans
amandes
nous vaut ce ciel incorruptible. Et le soleil n'est point nommé, mais sa puis-
sance est parmi nous
et la mer au matin comme une présomption de l'esprit. (93)

Chez Segalen, en revanche, le fonctionnement allégorique est plus conforme à la définition de la figure. Il est en effet fréquent qu'un texte ou une large partie d'un texte se borne en apparence à offrir un simple sens littéral. Ce sont des indices extérieurs, et non plus internes au texte, ainsi que la mise en série des poèmes qui viennent faire soupçonner le double sens et la lecture allégorique⁷. Et tout d'abord, les indications de Segalen. Une *Stèle* retrouvée qui ne figure pas dans l'édition publiée de son vivant⁸ s'intitule en effet «De la composition» et porte sur les trois modes définis dans le *Che King, Livre des vers*. Cette stèle avait d'ailleurs été écartée comme «trop énumérative», trop explicite. La stèle commence ainsi:

Le Maître dit:
Dans la sage composition, distinguez trois modes: descriptif, similaire et allé-
gorique. (II, 125)

Il s'agit là des trois modes de la stylistique chinoise, *fu*, *bi* et *xing*. Les commentateurs ne traduisent pas le terme *xing* par «allégorique», mais par «mode incitatif» (Jullien, 1995) ou «incitation» (Cheng, 1996). Il indique le déclenchement d'un sentiment, d'une émotion au contact de la réalité extérieure.

⁷ On sait que le mot ἀλληγορία est un mot récent dans la langue grecque pour désigner l'allégorie et qu'elle l'a d'abord été par le terme δ'υπονοια, conjecture, soupçon. L'interprétation allégorique ne va pas de soi, elle implique la suspicion.

⁸ Onze *Stèles* retrouvées ont été publiées en 1982 dans l'édition critique de *Stèles* du Mercure de France.

Ce n'est pas tout à fait ce que Segalen avait en tête. S'il adopte la traduction du Père Couvreur⁹, c'est probablement d'abord pour des raisons pratiques. Même s'il était interprète de chinois, il lui était plus facile de lire les classiques en traduction. Or, ces traductions sont orientées, puisqu'elles sont le fait de jésuites qui ont intérêt à rapprocher la culture chinoise de l'Occident. Un passage de Tchouang-tseu traduit par le Père Wieger utilise le même terme: «De mes paroles, beaucoup sont des allégories [...] j'ai employé des allégories empruntées aux objets extérieurs, pour faire comprendre des choses abstraites¹⁰». Mais Segalen connaissait suffisamment le chinois pour vérifier la traduction du Père Couvreur. On peut donc penser qu'il a volontairement choisi le terme d'allégorie, conforme au modèle de la rhétorique intériorisée de ses années d'étude et à l'exégèse biblique. Aussi, là où la première laisse de «La composition» oppose la description, «reflet juste» du réel, dont il faut limiter l'usage, la comparaison (la ressemblance, qui englobe la métaphore) «d'un emploi précieux», et l'allégorie, «commentaire incertain», que le «pinceau prudent» ne se risque guère à employer, la seconde laisse renverse la perspective en éliminant complètement la description et les «similitudes» dont la clarté est «faite pour les sots», tandis que l'Allégorie devient le seul mode recommandable au poète pour toucher les *happy few*, les quatre-vingt un «lettrés d'extrême-occident»:

Mais pour l'Allégorie, — oh! tous les possibles sont permis: voici la peau qu'on assouplit, le parfum qui réveille, le son magique roulant ses fanfares jusqu'aux échos des nues,

Voici, d'un seul coup — sans grossières machines— deux profonds volets (créneaux) qui s'ébrasent, et, le temps d'un mot, ouvrent les Marches d'arrière-monde. (II, 125)

On note les allusions à Baudelaire, l'association des sons et des parfums et la métaphore habituelle dans *Stèles* de la peau qui vit. On note surtout la fonction cognitive de l'allégorie, dévoilement indirect, ouverture. Les exemples donnés pour la ressemblance «le ciel est un pot d'azur, et la sagesse une mer de mérites et l'amour un plant de haricot grim pant» visent clairement la métaphore *in praesentia* qui rassemble les deux termes de manière trop rationnelle et n'offre

⁹ *Che King*, Préface, p. IV, Ho Kien Fou, Imprimerie de la Mission catholique, 1896.

¹⁰ Père L. Wieger, *Les Pères du système taoïste, Tchouang-tseu*, chapitre 27 A, p. 449, cité par H. Bouillier, édition des *Œuvres Complètes* de Segalen, «Bouquins», II, p. 17.

donc pas de valeur heuristique («deux égale deux») ¹¹ tandis que l'allégorie n'a besoin que d'un mot, ou d'une série de mots appartenant tous au même domaine pour que l'autre, *in absentia*, soit évoqué.

La plupart des textes de *Stèles*, s'ils utilisent tout de même descriptions et métaphores locales, sont effectivement des allégories. Tantôt, comme dans l'emblème, la solution est donnée dans la dernière partie du poème, à l'image de la construction fréquente chez Baudelaire (*L'Albatros*, *La cloche fêlée...*):

Il y a des juges souterrains. L'assemblée siège dans la nuit pleine; il faut traverser des roches que les
satellites fendent et tomber plus creux que les puits.
Là, toute vie se double et retentit. Que l'Empereur, guerrier malheureux ou mauvais prince, n'y
aventure point sa personne:
Le peuple des morts pas sa faute militaire l'étranglerait aussitôt.

*

Moi-même, régent maladroit, vivant timide, ne dois sans risque y jeter mon souvenir:
Mes beaux désirs tués pour quelle trop juste cause, — soldats rancuniers et fantômes, —
m'assailliraient aussitôt.
(«Juges souterrains», II, 113)

Tantôt, c'est la mise en série des textes les uns avec les autres qui permet de comprendre que La Cité Violette interdite, L'Empire du Milieu sont des figures du moi profond, que les vertus de l'amante comparée à l'eau sont celles de la poésie, que la montagne et la plaine renvoient à l'audace du désir et à la sécurité du conformisme. Segalen avait moins besoin d'une «incitation» que d'un mécanisme intellectuel d'interprétation du texte qui doit beaucoup à la tradition rhétorique: comme le dit Bouillier dans son introduction au cycle chinois, «la périphrase ou l'image oblique dont les Chinois usent par politesse et par raffinement devient dans le poème de Segalen un moyen de suggestion, d'évocation de ce qui ne peut se dire, un moyen d'approche de l'inconnaissable. L'allégorie

¹¹ Segalen fait évidemment allusion à Mallarmé et à son ami Whistler qui, dans son pamphlet *Whistler and Ruskin: Art and Art Critics*, 1877, avait écrit: «Deux et deux font toujours quatre, malgré la protestation du médiocre qui répond trois et du critique qui répond cinq». Voir Joël Shapiro, «La poésie chinoise et le butin de Segalen», *Europe* n° 696, avril 1987, pp. 27-31.

devient un coup de sonde dans l'invisible.» (II, 17) Il vaudrait mieux dire qu'au terme du parcours exotique, l'allégorie redevient ce qu'elle a toujours été dans la rhétorique et dans l'exégèse.

Ainsi Segalen et Saint-John Perse donnent-ils l'exemple d'une rhétorique tardive qui s'édifie sur la contestation de la rationalité du discours. Cette rhétorique de l'ombre qui fuit la lumière de la conscience claire emprunte à la tradition ce qui est détourné, sens second. Elle est éclairage indirect, «lampe d'argile», pour reprendre l'expression de Saint-John Perse dans son discours du prix Nobel, qui laisse dans la pénombre cette part du mystère du monde que nul ne peut dire directement. Dans ce monde sans transcendance que les dieux ont déserté, c'est moins entre l'univers matériel et l'univers spirituel que se nouent les correspondances qu'entre l'extérieur et l'intérieur - L'Empire du milieu et l'Empire du moi chez Segalen - ou l'énergie du vivant et l'énergie de l'écriture - la conquête des continents et la conquête du poème chez Saint-John Perse. Déplacements, recompositions, «ordre et aventure»... Comment comprendre les deux poètes que j'ai choisis de présenter si l'on ignore la rhétorique, ou si l'on feint de croire qu'elle s'est réduite aux figures? Car c'est au contact d'une rhétorique vraiment générale, d'une rhétorique du texte que s'est élaborée une poétique dont la fécondité doit autant à la vieille discipline qu'à la pensée des philosophes et des poètes de la modernité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CAMELIN, C. et GARDES TAMINE, J. (2002) *La Rhétorique profonde de Saint-John Perse*, Paris, Champion.
- CHENG, F. (1996) *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Le Seuil.
- COMPAGNON, A. (1983) *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Le Seuil.
- CORDONIER, N. (1999), *Segalen et la place du lecteur, Étude de Stèles et d'Équipée*, Paris, Champion.
- DOUAY, F. (1999) «La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions: restauration, renaissance, remise en cause», in M. Fumaroli dir., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, PUF.
- GARDES TAMINE, J. éd. (2002) *L'allégorie corps et âme. Entre personification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- GARDES TAMINE, J. (2005) *Saint-John Perse. Les rivages de l'exil*, Paris, Aden éditions.
- JULLIEN, F. (1995) *Le Détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- KIBÉDI VARGA, A. (1970) *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier.

MANCERON, G. (1991), *Segalen*, Paris, J.-Cl. Lattès.

MOLINO, J. et GARDES TAMINE, J. (1992) *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1,

Vers et figures, Paris, PUF (1982).

VAN RUTTEN, P.-M. (1975) *Le Langage Poétique de Saint-John Perse*, La Haye-Paris, Mouton.

YATES, F. (1975) *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gal- limard, (1966).

