

**Loredana Trovato**  
*Université de Messine et de Catane, Italie*

## LE CORPS DU VERSET: (DÉ)MYSTIFICATION ET VERSIFICATION

This article wants to analyse the semantic field of 'body' as physical image – representation – and poetic *corpus* in Saint-John Perse's poetry. The body has always been one of the poetry *leitmotifs*, because every human being has a dual approach to his/her body, that is the physical dichotomy attraction / repulsion which determines every manifestation of feelings and emotions. Above all, the female body has always been mystified / demystified by poetry and prose, by the verse pure or the baroque 'accumulation'. It has been considered as the mystic object of the sacred love or the *lieu profane* of physical temptation, the main sign of human corruption.

The modern verset shares this duality. It is the most important mean of the religious poetry, even if some poets (like Saint-John Perse) use it as the structural form to vehicle their lyrical subjects. In particular, four questions seem to establish the central axes of this work and its textual approach. First of all, what is the relationship between poetic form and discourse? Is it possible to configure the structural scheme of images into the textual harmonic flux? Is it possible to speak about the musicality of images deeply connected to verse? Or, is it better to speak about a metaphysics of the 'loving' body which finds its great expression in verset?

We want therefore to put in evidence the verset *souplesse* and its capacity to express feelings, emotions and love out of a religious context, in order to define a poetics of sensual love / sensual body into a full, pregnant line (*corpus*).

**Key words:** body, duality, (de)mystification, verset, poetic form, discourse, sensual love

*Yet, like a diarist, thereafter  
I savour their salt-haunted rooms  
(Your body stirring the creased sea  
Of crumpled sheets), whose mirrors lose  
Our huddled, sleeping images,  
Like words which love had hoped to use  
Erased with the surf's pages.*

**D. Walcott, *Islands***

Dès les premiers chants oraux le corps a été représenté comme un objet sacré ou un autel auprès duquel le poète lui offre ses vers les plus délicats, ses mots les plus précieux, ses images les plus raffinées. Car tout être humain éprouve un sentiment de fascination/répulsion à l'égard de son

propre corps; car le corps est, bien sûr, le moyen principal d'expression/réception du sentiment, de l'émotion, de la douleur, du besoin par quoi (*res extensa*) on élabore la pensée (*res cogitans*). Avant la philosophie de Spinoza et les théories modernes sur le corps-instrument, la poésie a chanté cette relation problématique corps/esprit examinant soit sa nature corruptible par rapport à la perfection cosmique, soit sa magnificence (*perfectible*) au-dessus des autres créatures. C'est le corps de la femme qui, en particulier, a été toujours sujet/objet d'étonnement, stupeur, contemplation, étude, désir. Il a été célébré, mystifié et démystifié à travers la pureté du vers classique ou l'accumulation baroque. Il a été considéré objet mystique d'amour sacré ou bien lieu de profanation et de tentation physique, manifestation évidente de la corruption humaine.

Le verset moderne partage cette dualité. Véhicule principal de la lyrique religieuse, il est aussi employé par certains poètes contemporains qui ont envisagé la possibilité d'en adapter la forme à leurs thèmes. On retrouve alors l'éloge de la beauté de sa femme noire chez Léopold Sédar Senghor, le corps hermétique des lyriques de René Char ou le corps mystifié/démystifié d'une femme-nature dans le verset de Saint-John Perse. Et on découvre l'extrême souplesse de ce verset qui participe de l'harmonie descriptive en se conjuguant au Verbe sans en (*dé*)limiter les possibilités expressives. Sa longueur, son irrégularité et son insouciance du retour à la ligne permettent de modeler la matière poétique pour lui rendre son flux naturel en relation avec les éléments cosmiques, sa dimension universelle et son souffle divin. Cela lui donne une organicité (contenu du poème/expression mélodique) qui vient de l'intérieur même et qui se dresse à partir de l'image saisissante et d'un usage fréquent de la répétition et du parallélisme.

Le verset avoue aux poètes la possibilité d'exprimer pleinement leur quête d'un absolu métaphysique, la réalité étant un objet de transition vers un univers de perfection outre-physique, le corps de la femme – dépourvu de toute valeur chrétienne – un trait d'union entre la matière physique et le cosmos.

L'œuvre de Saint-John Perse (1887-1975) explique bien cette relation d'union et d'ambivalence entre l'être féminin et l'univers, de même qu'entre le verset et la poésie en tant que genre. Ce qui frappe de son œuvre c'est en effet son unité, donnée par l'ampleur régulière du verset – son rythme ordonné et sa vaste respiration – ainsi que par son riche vocabulaire et le flux sinueux de ses images. Le but du poète veut être l'aspiration à l'univers, le dépassement de toute contingence pour s'adonner aux thèmes du cycle immuable de la nature, de l'éternité et de la mort. A

partir de titres simples, complets, unitaires<sup>1</sup> – comme *Anabase* (1925), *Exil* (1945), *Vents* (1946), *Amers* (1957) et *Chronique* (1960) – le poète dispose d'un double mouvement de déduction (l'universel infini qui se retrouve dans la quotidienneté des actions humaines) et d'induction (les synesthésies des êtres et de la nature qui réfléchissent l'unité et la perfection cosmiques) dans sa quête de l'absolu et de l'unité lyrique, en s'accompagnant avec un agnosticisme total qui signifie liberté de recherche de la signification universelle.

Saint-John Perse choisit le verset pour dire, décrire, louer le corps de la nature, de l'homme et de la femme en correspondance avec les éléments qui s'alternent dans le cycle des saisons et qui se nourrissent de l'altérité hégélienne (du bonheur à la douleur, de la lumière vive à la sombre obscurité, de la vie qui éclate à la mort qui arrive silencieuse et implacable). Il choisit le verset pour parler de l'amour en termes d'*Eros/Thanatos*, pour célébrer la beauté mais aussi la vieillesse porteuse d'une sensation incertaine d'inquiétude et de sérénité.

Le corps se place parmi les sujets principaux de l'œuvre de Saint-John Perse et le verset se façonne comme une structure plastique pour le célébrer, en devenant lui-même corps. Le discours s'insère ainsi harmonieusement dans une forme souple suivant le flux des images et leur musique en une sorte de copulation mystique et érotique à la fois.

### **Forme(s): corps et verset**

La structure du verset de Saint-John Perse est notamment définie régulière pour son ample souffle et pour sa capacité de s'adapter au contenu sans le forcer ou le dénaturer. Puisqu'elle n'est pas soumise aux règles strictes du vers, elle suit le rythme du poète et des idées qu'il veut développer. Sa dimension lui permet même de raconter le corps comme une entité universelle, une forme métaphysique qui s'élève de toute contingence humaine en dépit de la simplicité de ses actions et de sa puissante sensualité.

[...] et les servantes de ta  
mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes  
chaudes près de toi qui tremblais...<sup>2</sup>

1 On utilise ici cet adjectif à partir de l'idée philosophique de l'unité "en soi".

2 St.-J. Perse, „Pour fêter une enfance“, I, *Éloges*, dans St.-J. Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1982, 23. Dès maintenant à suivre dans le texte, toute citation sera tirée de cette édition et indiquée par son titre et le nombre de la page correspondante entre parenthèse.

Saint-John Perse représente l'idée antinomique du corps comme matière et comme esprit à travers le qualitatif („*grandes* filles *luisantes*“), en utilisant aussi des homophonies internes („servantes...luisantes“; „remuaient...tremblais“; „grandes...chaudes“) et l'allitération du son [ā] qui ont la fonction de ralentir le rythme pour lui donner une cadence solennel. Le corps de servantes – „grandes“ et avec „leurs jambes chaudes“ – offre l'idée de l'essence charnelle de la femme comme source de vie – mère Cybèle de la terre – avec sa trempe forte, apte à soutenir le poids du travail et des enfants dans son sein. Cependant, ces „filles“ sont „luisantes“: la sueur de la fatigue sous le soleil chaud les fait resplendir d'une beauté autre, transfigurée et nuancée, que les „paupières fabuleuses“ (p.24) confondent avec celle de la nature dans une sorte de communion mystique. Cette femme n'est pas seulement „grande“<sup>3</sup>, mais aussi aux „bras plus lents“ (p.23), „pâle“ et „lasse“:

... Que ta mère était belle, était pâle  
lorsque si grande et lasse, à se pencher,  
elle assurait ton lourd chapeau de paille ou de soleil,  
coiffé d'une double feuille de siguine [...].

... Ma bonne était métisse et sentait le ricin; toujours  
j'ai vu qu'il y avait les perles d'une sueur brillante sur son  
front, à l'entour de ses yeux – et si tiède, sa bouche  
avait le goût des pommes-rose, dans la rivière avant  
midi.

(„Pour fêter une enfance“, IV, *Éloges*, p. 26)

L'adjectif „grand“ est soutenu par la présence de „lourd“ et de „double“ qui se trouvent aussi en correspondance homophonique par assonance, tandis que le verset est très agile et discursif grâce au manque de versification qui assure l'enchaînement rythmique des images. Si d'un côté ce verset souligne l'idée de la 'pesanteur', de la gravure des femmes des colonisateurs, de l'autre il relève la dimension presque féérique des femmes natives ou métisses, qui sont l'expression de la nature fertile et luxuriante: autant que les servantes sont des „filles luisantes“, sa „bonne“ a une „sueur brillante sur son front“ et la fraîcheur des „pommes-rose“ sur sa bouche.

La femme partage cette altérité dichotomique à cause de son 'genre': la nature est femme comme la nuit et la mer<sup>4</sup>. On retrouve souvent

3 L'adjectif „grand“ revient souvent dans la poésie de Saint-John Perse pour définir le corps, tout avec les nuances chromatiques du bleu et du vert.

4 En italien, „la mer“ est au masculin („il mare“). Cela implique une symbolique différente, ainsi qu'une altération sémiotique qui contribue à la constitution d'un imaginaire autre: pour les italiens, la mer est associée à l'idée de la vigueur masculine et de la force majestueuse; en

dans la poésie de Saint-John Perse la femme-mer ou la mer qui devient femme dans une sorte de copulation érotique avec les autres éléments. Dans „Strophe“, qui fait partie d'*Amers*, le chant des amants s'élève sous forme d'éloge à la nature qui se mêle à leurs corps: le verset a la fonction de sacraliser l'acte amoureux à travers la mystification (linguistique et rythmique) de la chair. C'est un corps souple qui prend forme par les mots lyriques du poète, mais qui, en même temps, leur offre sa substance spirituelle.

La nuit t'ouvre une femme: son corps,  
ses havres, son rivage; et sa nuit antérieure où gît toute  
mémoire. L'amour en fasse son repaire !  
(„Strophe“, IX, III, 1, *Amers*, p. 331)

La femme paraît représenter l'élément principal de toute chose: si la nuit donne à l'amant une femme qui s'ouvre dans sa sensualité et dans sa substance naturelle, la femme contient elle-même sa „nuit antérieure où gît toute mémoire“. Elle est le mystère sacré de la vie et de la mort qui se baigne de la lumière, de la sueur brillante et de la sombre nuit des amants; elle est, comme la mer, principe de vie et cause de la mort heureuse de l'amant qui rappelle la préciosité métaphysique des „puns“ de John Donne<sup>5</sup>.

„Ton corps, ô chair royale, mûrit les signes de l'Été  
de mer: taché de lunes, de lunules, ponctué de fauve et de  
vin pourpre et passé comme sable au crible des laveurs  
d'or – émaillé d'or et pris aux rets des grandes sennes  
lumineuses qui traînent en eau claire. Chair royale et  
signée de signature divine !... De la nuque à l'aisselle, à la  
saignée des jambes, et de la cuisse interne à l'ocre des  
chevilles, je chercherai, front bas, le chiffre occulte de ta  
naissance [...]. („Strophe“, IX, III, 2, *Amers*, p. 332)

---

français, elle a une connotation sensuelle et érotique que un locuteur italien peut difficilement comprendre.

5 Dans son poème, *The Canonization*, John Donne décrit l'acte sexuel en termes de mélange entre les éléments féminin et masculin et de relation symbiotique mort/vie:

Call us what you will, we are made such by love;  
Call her one, me another fly,  
We are tapers too, and at our own cost die,  
And we in us find the Eagle and the Dove.  
The Phoenix riddle hath more wit  
By us; we two being one, are it.  
So to one neutral thing both sexes fit,  
We die and rise the same, and prove  
Mysterious by this love.

La nature évocatoire du verset s'exprime dans une lyrique fondée sur un mouvement circulaire et répétitif des mots qui récurrent plusieurs fois comme la litanie des vagues de la mer (ou un *memento*) et qui se structurent dans un système rhétorique recherché. L'allocution („ô chair royale“) a la fonction de mettre en valeur l'idée de corps comme „chair“, dont la poésie chante le *magnificat* de sa substance précieuse et éternelle, soulignée par l'apostrophe („Chair royale et signé de signature divine“). Saint-John Perse exploite le verset comme un élément d'enchaînement sémantique des mots: la répétition des termes-clé sert à constituer une sorte de cercle de signification mystique/sémantique (du corps de la femme au 'corps' de la nature, et *vice versa*), autour duquel le poète fonde sa vision du monde et sa recherche de l'Absolu; la *traductio* renforce la répétition („signée de signature divine“), mais aussi l'imagerie symbolique du poème („taché de lunes, de lunules“) qui se déploie tout au long d'un vers assez 'plastique'.

Quelques pages auparavant le poète avait expliqué ce rapport de compénétration comme une sorte d'alchimie divine, en indiquant dans le mystère de la femme-principe de vie l'essence même du monde:

Et mon cœur t'ouvre femme plus fraîche que  
l'eau verte: semence et sève de douceur, l'acide avec le  
lait mêlé, le sel avec le sang très vif, et l'or et l'iode, et  
la saveur aussi du cuivre et son principe d'amertume  
– toute la mer en moi portée comme dans l'urne  
maternelle... („Strophe“, IX, II, 1, *Amers*, p. 327)

La structuration parallèle du verset sert à préciser et à renforcer l'idée de cette alchimie, ainsi que les effets d'allitération („semence – sève“, „sel – sang – saveur «), la répétition du son nasal [m] et [n] dans les deux dernières lignes et l'assonance imparfaite entre „l'or – l'iode“. Néanmoins, cette femme-mer/mère est porteuse de la signification de la mort („urne maternelle“), son cercle mystique ainsi achevé là où la vie commence.

„ ... Ô femme haute dans sa crue et comme prise dans  
son cours ! je me lèverai encore en armes dans la nuit de  
ton corps, et ruissellerai encore de tes années de mer. [...]

La houle monte et se fait femme. La mer  
au ventre d'amoureuse masse inlassablement sa proie. Et  
l'amour fait chanter, et la mer osciller, le lit de cèdre sur  
ses ais, la coque courbe sur ses joints.  
(„Strophe“, IX, IV, 2, *Amers*, pp. 339-340)

La nuit est, elle-même, femme et le corps de la femme est sombre comme „l'urne maternelle“ qui contient: l'homme essaie de vaincre

cette nuit, mais „la houle monte et se fait femme“. La strophe, à partir de l'homophonie mer/mère, métamorphose la mer dans un corps de femme souvent trompeur comme la houle et s'organise dans un verset dont la fonction est de donner de l'ordre à l'imaginaire du poète à travers – encore une fois – le parallélisme des constructions syntaxiques (à l'amour correspond le lit de cèdre, à la mer la coque courbe) et les renvois sémantiques (qui mettent en évidence les deux éléments de la métamorphose mystique, la femme et la mer).

„Allez plus doucement, ô cours des choses à leur fin. La mort navigue dans la mort et n'a souci du vif. La nuit salée nous porte dans ses flancs. Et nous, nous desserrons l'étreinte de nos bras pour écouter en nous régner la mer sans rives ni récifs. Passion très forte et très docile. Mille paupières favorables...

„Et l'amante bat des cils dans tout ce lieu très calme. La mer égale m'entourne et m'ouvre la cime de ses palmes. J'entends battre du sang la sève égale et nourricière – ô songe encore que j'allaite ! Et ma lèvre est salée du sel de ta naissance, et ton corps est salé du sel de ma naissance... Tu es là, mon amour, et je n'ai lieu qu'en toi. („Strophe“, IX, V, 1, *Amers*, pp. 341-342)

Le verset, avec ses répétitions et ses jeux de renvoi linguistique-sémantique, paraît vouloir reproduire l'étreinte des amants qui subliment leur existence dans une relation érotique impliquant le rapport alchimique avec la nature; rapport qui s'exprime dans la dichotomie vie-mort, soulignée par les mots „fin“ et „vif“ en conclusion de phrase. La mort – comme la mer – partage le genre féminin; la mort, „qui navigue dans la mort“, est la mer qui coule comme „le cours des choses“; la mort – comme une femme – a „ses flanc“ qui aimantent par leur charge sensuelle; la nuit, qui porte à l'accomplissement de l'acte érotique (donc, à la 'mort' de la lyrique métaphysique), est „salée“ du sel – principe de naissance – des amants.

La nuit passée, „l'aube d'Été est le premier pas d'amante nue hors de son linge foulé bas“ („Strophe“, IX, V, 1, p. 345), la femme lave son corps avec de l'eau de mer en rejetant la sombre présence de la mort – la dernière obscurité – et, peut-être, en recelant une nouvelle vie comme témoignage de sa „chair immortelle“.

„Saveur de vierge dans l'amante, faveur d'amante dans la femme, et toi, parfum d'épouse à la naissance du front, ô femme prise à son arôme et femme prise à son essence, lèvres qui t'ont flairée ne fleurent point la mort...

Incorruptible, ô grâce, plus que n'est la rose captive dans  
la lampe.  
(„Strophe“, IX, V, 2, p. 346)

Le poète complète son cercle mystique en affirmant l'immortalité de l'élément féminin à travers un verset qui retrouve ici sa forme meilleure grâce à la savante architecture des mots et des effets rhétoriques. L'homophonie vocalique entre „saveur“ et „faveur“, les pauses qui posent en évidence le passage d'amante à femme et à épouse, la répétition des mots et le parallélisme des structures syntaxiques confirment la volonté d'une représentation circulaire qui s'arrête avec la victoire sur la mort. Saint-John Perse excelle dans l'art du verset et 'capture' son lecteur en le fascinant avec ses jeux de mots (« flairée ne fleurent point“) et son lexique précieux qui, cependant, n'alourdit pas son vers, mais lui confère une certaine agilité rythmique tout en gardant son caractère soutenu.

„Ô femme prise dans son cours, et qui s'écoule entre  
mes bras comme la nuit des sources, qui donc en moi descend  
le fleuve de ta faiblesse ? M'es-tu le fleuve, m'es-tu la  
mer ? ou bien le fleuve dans la mer ? M'es-tu la mer elle-  
même voyageuse, où nul, le même, se mêlant, ne s'est  
jamais deux fois mêlé ?... („Strophe“, IX, V, 2, *Amers*, pp. 347-348)

Ses apostrophes n'ont pas le goût d'un avertissement biblique, toutefois elles en maintiennent le ton solennel et grave; ses questions ne sont pas les axes de longues dissertations théosophiques, mais l'expression de la doute de l'amant face au mystère de la nature de sa femme et de leur relation symbiotique; ses jeux de renvoi (supportés par la *traductio*), ses répétitions et ses homophonies (la récurrence du son [m], par exemple) ne sont pas une lente litanie, mais le mélange savant des composants de son alchimie et l'évolution dialectique vers l'aboutissement de sa quête de l'Absolu.

Enfin, la mer et la nuit sont regrettées des amants aux yeux „barrés de mer“ et le poète demande qu'aux „portes closes des Amants“ on cloue „l'image du Navire“, car la femme „est mer de mer ivre“, tandis que la mer est elle-même comparée à la femme „périodique“ („Chœur“, 4, *Amers*, p. 377).

Si le rapport avec la mer mystifie l'essence féminine en la rendant substance éternelle et chair 'spirituelle', celui avec la terre la démystifie en lui rendant sa forme corruptible: la mer et l'air sont éléments d'immortalité de la femme; la terre et le feu expression de sa chair et de son sang de vierge, d'épouse et de mère („Quelles filles noires et sanglantes vont sur les / sables violents...“, „Dédicacé“, *Amers*, p. 385).

„Et c'est un déchirement d'entrailles, de viscères, sur toute l'aire illuminée du Siècle: linges lavés dans les eaux mères et le doigt d'homme promené, au plus violet et vert du ciel, dans ces ruptures ensanglantée du songe – trouées vives ! (*Chronique*, I, p. 389)

Le corps est déchiré et ensanglanté, car les femmes teignent leurs bouches du sang „de la grenade de Cybèle“, en même temps, la terre est le symbole de la violence de l'accouchement, de l'érotisme sauvage, de la sueur de la peau du corps qui travaille, mais aussi de la générosité de ses fruits: le verset exprime cette ambivalence avec son rythme devenu plus lent et plus grave par la prévalence des sons nasals, dentaux et de la [r].

La forme suit le discours, et pourtant le discours se soumet à la grandeur du verset dans une relation de type symbiotique. L'origine biblique du verset semble s'adapter bien à l'expression des thèmes du poète, qui réussit à en utiliser au mieux les possibilités rythmiques et structurelles sans alourdir le flux harmonieux de la lyrique amoureuse. Le ton grave s'assimile parfaitement au chant d'amour: le corps sinueux et mortel de la femme trouve sa forme dans la régularité et l'immortalité de ce verset; la femme – principe de vie et de mort – est soit le commencement soit le *terminus* du cercle naturel et physique qui trouve sa dimension absolue et métaphysique dans la perfection structurelle<sup>6</sup>.

### ***Métaphorique(s): l'expression et le corps***

Le corps de la femme est l'autel auprès duquel le poète accorde les notes de sa lyre pour lui demander le secret de l'univers, de la vie-principe de mort et de la nature. Le corps de la femme est la manifestation de l'harmonie de la nature riche en choses, couleurs, sons, bruits et témoin du temps qui s'écoule et des saisons qui s'alternent. Le corps de la femme est le véhicule des sensations, des émotions ou de la douleur (*méta*)physique du poète qui retrouve en lui le trait d'union entre la caducité de l'existence humaine et la dimension éternelle de la nature et de l'univers.

Le texte devient alors la manifestation physique de ce lien *outré*-physique à travers l'enchevêtrement de ses images, les subtiles correspondances de ses symboles, la douceur de sa musique. Saint-John Perse est un artisan de la perfection formelle et structurelle, si bien que sa poé-

6 A. Knodel a bien remarqué cette idée en écrivant que la poésie est, pour Saint-John Perse, „un mode d'existence“, où „le triomphe sur le temps ne peut s'affirmer que par fusion complète avec la réalité immédiate de l'action concrète. Pour Perse, la vie c'est le mouvement, c'est le changement, et le salut de l'homme dépend de son identification avec ce changement.“ A. Knodel, *Proust et Saint-John Perse, le fossé infranchissable*, „Revue de Paris“, dans St.-J. Perse, *Œuvres complètes*, cit., 1110-1111.

sie pourrait être chargé de rigueur ou de détachement sentimental. Mais c'est la faute aux préconceptions critiques liées aux origines solennelles du verset, puisqu'il réalise une œuvre d'une extraordinaire fluidité et agilité rythmiques où l'expérience émotionnelle est à la base de la création artistique. À côté des figures de l'expression – caractérisant la morphologie et la syntaxe – on retrouve les figures du contenu – caractérisant la sémantique et la logique – dans une relation étroite de signification: la structuration expressive du verset rend alors le sens (direct et connoté) du poème, en le définissant comme entité unitaire, unique et cosmique<sup>7</sup>.

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...  
(„Pour fêter une enfance“ I, *Éloges*, p. 23)

Le verset est ici construit à partir des correspondances syntaxiques, le parallélisme et la répétition de quelques mots-clés („eau“; „vert“). Cette congruence devient relation logique par l'hypallage, car si l'énoncé „l'eau-de-feuilles-vertes“ implique le dépassement de la similitude (l'eau est verte *de la couleur* des feuilles → *comme* les feuilles), l'hypallage („du soleil vert“) se base sur l'enchaînement des images et sur l'idée que c'est le soleil à donner la couleur aux feuilles et, enfin, la couleur à l'eau. Il frappe alors le lecteur à travers le conflit entre l'attente d'une relation engendrée des clichés logiques et sémantiques (le soleil est jaune, pas vert) et le résultat imprévu d'un 'mariage' étrange; mariage qui engendre aussi l'image suivante des „filles luisantes“. Puisque le soleil est la source de la vie, il donne forme, substance et couleur à ses créatures en se réfléchissant sur la nature, dont ces „filles“ sont l'expression la plus sublime.

En tant que principe de l'existence, le corps de la femme s'offre comme comparant aux éléments de la nature: „la nuit donne son lait“ (*Anabase*, V, p.100) comme les seins d'une femme, „la terre enfante des merveilles“ (*Anabase*, VII, p.106) comme une mère ses enfants, mais aussi „l'Idée nue [...] peigne / aux jardins du peuple sa crinière de fille“ („Pluies“, I, *Exil*, p.141) ou „l'argile veuve sous l'eau vierge“ („Pluies“, I, *Exil*, p.141) dont l'hypallage présente deux phases distinctes de la vie d'une femme à travers l'idée de sécheresse, de 'vieillesse' de l'argile et celle de fraîcheur, de pureté de l'eau.

7 Même si quelques années se sont écoulées dès sa publication, on veut faire référence au tableau des niveaux d'articulation des unités de signification présenté par le Groupe  $\mu$  pour expliquer cette pensée de l'union entre la dimension structurelle du texte et son contenu. V. GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1970<sup>1</sup>, 1982<sup>2</sup>, 31.

L'essence féminine se mêle à celle masculine dans l'extase amoureuse et toute la nature semble participer à cette rencontre de deux corps et de deux âmes.

mais le plaisir au flanc des femmes se compose, et dans nos corps de femmes il y a comme un ferment de raisin noir, et de répit avec nous-mêmes il n'en est point. [...]

Ceux qui savent les sources sont avec nous dans cet exil; ceux qui savent les sources nous diront-ils au soir sous quelles mains pressant la vigne de nos flancs nos corps s'emplissent d'une salive ? (Et la femme s'est couchée avec l'homme dans l'herbe; elle se lève, met ordre aux lignes de son corps, et le criquet s'envole sur son aile bleue.) (*Anabase*, IX, p. 109)

La structuration parfaitement symétrique du verset permet de donner de l'emphase à son discours tout en soulignant le parcours logique de sa poétique: l'homme et la femme sont deux entités non identifiées – des '*exempla*' – car le but du poète est de réaliser une œuvre au retentissement universel<sup>8</sup>. Le déterminant „ceux“ est, en effet, un non-déterminant autant que „nous“, qui implique une pluralité indéfinie et qui suggère cette (*co*)présence de la substance féminine dans tous les êtres. Ce procès de type alchimique s'explique donc dans le passage de la comparaison de type analogique, soulignée par la particule comparative en ouverture du vers, „et dans nos corps de femmes il y a / comme un ferment de raisin noir“ à la métaphore, „la vigne de nos flancs“, qui s'élève dans une signification plus profonde d'inspiration biblique. Si la vigne est un des symboles de fécondité, d'abondance et de fertilité, elle est comparable aux flancs de la femme qui contiennent la vie („le ferment de raisin noir“ dans le corps), tandis que le raisin noir est de la couleur du sang comme le sang du Christ versé pour la palingenèse humaine (une nouvelle naissance) et de la femme (pendant l'accouchement).

Dans „Neiges“, on retrouve ensuite le lien entre la chair „suppliciée“ de la femme et le martyr du Christ:

„Dame de haut parage fut votre âme muette à l'ombre de vos croix; mais chair de pauvre femme, en son grand âge, fut votre cœur vivant de femme en toutes femmes

<sup>8</sup> Le poète italien G. Ungaretti, qui a donné une des traductions les plus sensibles d'*Anabase*, a bien souligné le caractère épique de cette œuvre: „l'immensité de l'espace y maintient l'homme, dans ses mœurs, presque à l'état primitif, et l'homme, dans ces penchants, presque à l'état d'innocence. La nature prenant le pas sur la civilisation et l'homme suivant les éléments plus que son mouvement propre, c'est l'événement, en pareils lieux, qui compte, non la personne.“ G. Ungaretti, *Préface* à St.-J. Perse, „Anabasi“, in *Traduzioni*, Roma, Ed. Novissima, 1936.

suppliciée... Au cœur du beau pays captif où nous brûlerons l'épine, c'est bien grande pitié des femmes de tout âge à qui le bras des hommes fit défaut. Et qui donc vous mènera; dans ce plus grand veuvage, à vos Églises souterraines où la lampe est frugale, et l'abeille, divine ? („Neiges“, III, *Exil*, p. 160)

La structure parallèle des phrases détermine la relation entre le corps de la femme et le calvaire du Christ même à travers une connexion logique des adjectives „muette“ et „pauvre“ et du substantif „cœur“. L'âme est „muette à l'ombre“ des „croix“ et la chair est „suppliciée“ comme celle du Christ, tandis que l'image du „cœur“ se lie avec celle de „l'épine“ comme dans les icônes du Sacré-Cœur. Enfin, le „veuvage“ engage l'idée du noir, de la sombre obscurité de la nuit sans retour, du désir qui doit s'éteindre, du deuil des „Églises souterraines“, cachées à toute joie ou espoir.

Le corps de la femme est alors contaminé du sens de la mort au moment où le désir s'est tu ou quelqu'un a tué la source de son plaisir charnel et de son élévation spirituelle:

C'est le désir encore au flanc des  
jeunes veuves, des jeunes veuves de guerriers, comme de grandes urnes  
rescellées.

... C'est la fraîcheur courant aux crêtes du langage,  
l'écume encore aux lèvres du poème,  
Et l'homme encore de toutes parts pressé d'idées nouvelles,  
qui cède au soulèvement des grandes houles de l'esprit:

„Le beau chant, le beau chant que voilà sur la dissipation  
des eaux !...“ et mon poème, ô Pluies ! qui ne sera pas  
écrit !

(„Pluies“, VIII, *Exil*, pp. 152-153)

Le désir est comparé aux „grandes urnes rescellées“, aux urnes de la femme qui sont – de manière antithétique – lieu de vie et de mort. L'anaphore engage la comparaison entre le désir impossible de la jeune veuve (fraîche et vivante comme l'eau) de receler une nouvelle vie et l'impossibilité du poète d'écrire son poème malgré „la fraîcheur courant aux crêtes / du langage“ et „l'écume [...] aux lèvres du poème“. La douleur de la femme est similaire au désespoir du poète qui élève sa plainte à travers la force exclamative de son apostrophe.

L'auteur revient souvent sur le symbole du sang, surtout en rapport avec l'accouchement, de manière à le mystifier (l'enfant, nouvelle espérance, est dans l'urne maternelle et se nourrit de son sang comme le Graal recèle le sang du Christ, rédempteur de l'humanité) ou à le démystifier dans la contingence du cycle menstruel („Là où les filles de

voirie, sous les yeux de / l'enfance, se dépouillent un soir de leur linge mensuel.“ „Strophe“, I, 3, *Amers*, p. 275).

La femme est „saisonnière“ comme la mer qui porte en soi „comme dans l'urne maternelle“ mais, en même temps, elle „se fait et se défait avec la vague qui l'engendre“ („Strophe“, IX, II, 2, *Amers*, p. 328). Le rapprochement entre le corps de la femme et la mer se réalise dans l'accomplissement de l'acte sexuel qui conduit aussi à l'achèvement du cercle mystique: la répétition de certains mots ou images tout au long des recueils poétiques de Saint-John Perse („l'eau verte“ et la fraîcheur de la femme „plus fraîche“ que l'eau; le naufrage et le navire ; l'urne; la „semence“ et la „sève“; la nuit) semble amener à ce climax, à cette volupté outre-physique du corps qui dépasse la nuit et la mort.

„Et toi plus chaste d'être plus nue, de tes seules mains vêtue, tu n'es point Vierge des grands fonds, Victoire de bronze ou de pierre blanche que l'on ramène, avec l'amphore, dans les grandes mailles chargées d'algues des tâcherons de mer; mais chair de femme à mon visage, chaleur de femme sous mon flair, et femme qu'éclaire son arôme comme la flamme de feu rose entre les doigts mi-joints.

„Et comme le sel est dans le blé, la mer en toi dans son principe, la chose en toi qui fut de mer, t'a fait ce goût de femme heureuse et qu'on approche...

(„Strophe“, IX, II, 2, *Amers*, p. 328)

La femme n'est pas une austère figure classique, plutôt le produit d'une nature vivante qui lui donne son „goût de femme heureuse“. Le renvoi sémantique, la répétition des lexèmes et des phonèmes, les nombreuses pauses et césures confèrent un rythme changeant au verset dont la fonction est la mise en relief des passages textuels et des liens métaphoriques. Si, dans la première partie, le rythme est ralenti par la prévalence des sons [ā], [ō], [t] et [ʃ] et des pauses dans le but de reproduire la fixité des statues, dans la deuxième, il semble vouloir représenter le mouvement sensuel de la femme, sa substance charnelle et vitale, en se faisant plus agile à travers la répétition des mots et des sons [m], [f], [fl], les assonances en [ε] et [w], le peu de pauses, jusqu'à la comparaison signifiant l'achèvement de la solution chimique qui mêle l'essence de la femme avec la mer, l'essence de la mer – son sel – avec la femme.

De ce fait, la métaphore précieuse s'élève au niveau de métamorphose pour définir le corps de la femme comme essence et forme de l'univers, là où le poète peut achever sa quête contemplant l'infini dans la finitude 'synesthésique' de la chair:

La houle monte et se fait femme. La mer  
au ventre d'amoureuse masse inlassablement sa proie. [...]  
„Vierge clouée à mon étrave, ah ! comme celle qu'on  
immole, tu es la libation du vin au tranchant de la proue,  
tu es l'offrande de haute mer aux morts qui bercent les  
vivants: la chaîne lâche de roses rouges qui s'ouvre sur  
les eaux après les rites de l'adieu [...].  
(„Strophe“, IX, IV, 2, *Amers*, p. 340)

### ***Correspondance(s)***

Le verset est un corps sentant.

Le corps de la femme est le corps du verset: il prend sa forme et sa substance d'une idée universelle; il jouit de la perfection cosmique; il se façonne du flux harmonieux de la nature et du bruit pour se constituer dans un ensemble achevé dont la finitude du vers représente l'espace infini des images et des symboles.

Le verset se magnifie des correspondances baudelairiennes; il chante un hymne à la sacralité des sens et des synesthésies; il naît d'une sensation très forte, d'une impression délicieuse, d'une douceur inoubliée. Sa structuration dans la feuille blanche enorgueillit la vue et remplit les vides de la mémoire ancestrale; la complexité de ses mots – leur signification 'charnelle', leur mélodie flottante – se fait corps, matière vivante, tangible et perceptible ; ses tableaux ont la saveur de la mer et de la peu baignée de l'eau salée, l'odeur des corps dans la chaleur ou serrés dans l'enivrement amoureux.

Le verset se fait corps pour chanter le corps.

Le corps devient vers lyrique, recherche poétique, langage émotionnel pour louer la perfection (*infinie*) du cosmos dont il est la représentation.

Le verset se veut une composition unitaire pour reproduire le Tout cosmique et satisfaire l'inquiétude (*méta*)physique du poète.

*My first friend was the sea. Now, is my last.  
I stop talking now. I work, then I read,  
catching under a lantern hooked to the mast.  
I try to forget what happiness was,  
and when that don't work, I study the stars.  
Sometimes is just me, and the soft-scissored foam  
as the deck turn white and the moon open  
a cloud like a door, and the light over me  
is a road in white moonlight taking me home.  
Shabine sang to you from the depths of the sea.*

D. Walcott, *The Schooner „Flight“*

Loredana Trovato

## ТЕЛО У КРАТКОМ СТИХУ: (ДЕ)МИСТИФИКАЦИЈА И ВЕРСИФИКАЦИЈА

Резиме

Циљ овог рада је аналитички осврт на семантичко поље „тела“ као физичке представе – репрезентације – и на поетички корпус поезије Сен-Дон Персеа. Тело је одувек представљало лајтмотив његове поезије, из разлога што је за сваког човека карактеристичан дуални приступ телу, то јест физичка дихотомија привлачења и одбијања која представља фактор који детерминише манифестацију осећања и емоција. Женско тело је одувек било предмет мистификације, односно демистификације у поезији и прози, било кроз стих било кроз вид барокне „акумулације“. Тело је разматрано као мистични предмет свете емоције љубави или као *lieu profane* физичког искушења, као основног индикатора корупције људског духа.

Модерни тип кратког стиха преноси овај мотив дуалитета. Као врста средства, он заузима централно место у религиозној поезији, иако постоје извесни песници (попут Сен-Дон Персеа) који га користе као основну структурну форму, а у циљу покретања тема лирског карактера. Четири питања разматрана у овом раду, као и у самом текстуалном приступу, представљају централну окосницу рада. Као прво, која је природа односа између поетске форме и дискурса? Да ли је могућно уобличио структурну схему представа у један текстуално хармонични низ? Да ли је могућно говорити о музикалности наведених представа која је у уској вези са стихом? Или пак, да ли је можда боље говорити о метафизици „љубљеног“ тела која свој израз налази управо у кратком стиху?

Дакле, настојимо да пружимо ваљане доказе у прилог кратког *souplese* стиха и његове снаге да изрази осећања, емоције и љубав ван религиозног контекста, а у циљу дефинисања једне поетике чулне љубави/чулног тела представљене у непрекидном, имагинативном и стваралачки бременитом низу (*corpus*).