

Auriane Delperié

Université Toulouse – Jean Jaurès

Les mystères religieux d’O. V. de L. Milosz – ou la mise en scène de la conversion d’une œuvre

En 1937, deux ans avant sa mort, le poète lituanien de langue française Oscar Vladislas de Lubicz Milosz signe un texte destiné à introduire sa traduction fragmentaire du *Faust* de Goethe : « Quelques mots sur la poésie ». Dans ces lignes, qui se proposent successivement comme un regard jeté sur l’histoire de la poésie, et comme une réflexion programmatique sur son devenir, l’auteur affirme : « La forme de la poésie nouvelle sera vraisemblablement celle de la Bible : une large prose martelée en versets » (2024, p. 1096). L’avenir de la poésie moderne ne peut plus se dessiner, pour l’écrivain-exégète, qu’au plus proche du texte saint.

Or, la proposition sans détour de 1937 peut se concevoir comme une forme de cristallisation d’une idée qui se devine en réalité dès les années 1910 dans l’œuvre de Milosz, et plus particulièrement à partir des trois *mystères*¹ écrits entre 1912 et 1914, conçus comme une véritable *trilogie de la conversion*, et dans lesquels est déjà employé le verset biblique² : *Miguel Mañara, Méphiboseth et Saul de Tarse*.

La première pièce aurait été inspirée à l’auteur par la lecture d’un article du *Temps* sur la vie de Mañara, religieux sévillan du XVII^e siècle, tenu par Milosz – à tort – pour le « don Juan historique »³. Dans ce mystère, Miguel Mañara, lassé des plaisirs

■ Auriane Delperié – agrégée de lettres modernes, doctorante en littérature française à l’Université Toulouse – Jean Jaurès, laboratoire PLH-ELH ; e-mail : auriane.delperie@univ-tlse2.fr

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0003-6666-6876>

1. Le terme est apposé par Milosz sur le manuscrit de *Miguel Mañara* et *Méphiboseth*, et utilisé par les éditeurs et la critique au sujet de *Saul de Tarse* par analogie avec les deux premières pièces (Buge, 1963, p. 106).

2. Les deux premiers mystères sont entièrement écrits en versets, même si *Miguel Mañara* sera réédité en prose chez Grasset en 1935. Dans *Saul de Tarse*, le verset se substitue à l’hendécasyllabe à la fin de la pièce, dans la dernière réplique du personnage converti.

3. Milosz écrit ainsi à son ami Christian Gauss, au sujet de sa découverte de l’article en question, en décembre 1911 : « Là, mon regard tomba sur un article intitulé “Le Vénérable don Juan” – que je

terrestres qu'il poursuivait jusque-là, accède au chemin de la rédemption par l'entremise de la jeune Girolame, qui accepte son amour et lui donne sa main. La jeune fille meurt soudainement, et Mañara demande refuge au couvent de la Caridad, où le personnage de l'Abbé recueille sa confession. Vient alors pour Mañara le temps de la prière, de l'amour de Dieu, et de l'Homme.

Méphiboseth, « plus mystérieux des "mystères" de Milosz » selon Jean Rousselot (1972, p. 97), prend pour sujet l'épisode biblique de l'union pécheresse de David et Bethsabée (ici « Bath-Sebah »), femme de l'un de ses guerriers. Cette faute – et c'est là une des originalités du mystère miloszien – est reprochée à David par le personnage du paralytique Méphiboseth, « obscur figurant » du récit biblique (Piveteau, 2017, p. 260), en lieu et place du prophète Nathan. Le péché de David et Bath-Sebah conduit à la mort de leur premier-né, mais un deuxième fils est promis à David par Méphiboseth, destiné à engendrer la lignée qui conduira au Christ. Son dernier message d'espoir de résurrection délivré, Méphiboseth quitte le palais de David, et regagne le désert d'où il vient.

Saul de Tarse enfin, pièce achevée en 1914 mais publiée pour la première fois à titre posthume en 1970, se présente comme une réécriture du récit néotestamentaire de la conversion foudroyante de Saint Paul sur le chemin de Damas.

Dans les trois pièces, articulées comme autant de variations autour des thèmes du repentir, de la pénitence et de la conversion, c'est donc toujours un certain parcours spirituel des personnages qui donne sa forme à l'intrigue. Or ce parcours, dans le contexte de pièces volontiers qualifiées par l'auteur de *poèmes*⁴, où l'action proprement théâtrale s'efface au profit de la mise en avant du discours⁵, se matérialise à travers les variations formelles du langage même des personnages. En somme, le plan spirituel agit directement sur les caractéristiques poético-stylistiques du discours, dans les trois pièces : la conversion religieuse s'incarne dans la conversion poétique.

Mais il y a plus. Par bien des aspects, les personnages éponymes des trois mystères peuvent être tenus pour une série d'avatars de l'auteur, dont la démarche poético-spirituelle serait mise en scène à travers le récit hagiographique et biblique. Ainsi, l'itinéraire des personnages, qui les amène à trouver une langue capable de parler à *Dieu* (dans le cas de Mañara et Saul) ou *pour Dieu* (dans le cas de Méphiboseth), apparaît comme la projection anticipée de l'évolution de l'œuvre de Milosz, qui fréquente déjà assidûment les textes saints au moment de la rédaction de la trilogie, et qui se dirige vers l'idée radicale exprimée dans ses « Quelques mots sur la poésie ». L'événement mis en scène et l'événement vécu se répondent avec une telle clarté

lus avidement, car je caressais depuis longues années le projet d'écrire un *Don Juan*. Or j'ignorais complètement l'existence De D. M. Mañara, le *Don Juan* historique. » (Milosz, 1976, p. 59). Au sujet de la conception miloszienne de la figure de Mañara, et du destin du personnage de manière générale, voir les travaux de Piveteau (1996 et 2011).

4. Voir par exemple la lettre du 8 octobre 1912 à Christian Gauss (Milosz, 2024, p. 1140) ou celle du 3 juin 1913 à Léon Vogt (Milosz, 1969, p. 42).

5. Décaudin va jusqu'à parler d'un « théâtre sans théâtralité » (1977, p. 175-183).

que Milosz racontera avoir lui-même traversé dans la nuit du 14 décembre 1914 – soit quelques semaines après avoir mis un point final à sa trilogie – une expérience de révélation parfaitement similaire à la scène de conversion qu'il imagine dans *Saul de Tarse*⁶. À la suite de celle-ci, l'auteur se consacrera d'ailleurs essentiellement à des poèmes mystiques d'inspiration biblique, que la langue des personnages dramatiques annonce déjà. En somme, toute l'orientation du théâtre miloszien semble résonner avec les enjeux métalittéraires d'un traitement éminemment moderne du thème hagiographique, par lequel le saint se fait reflet du poète. La posture miloszienne vis-à-vis de l'hagiographie et du récit biblique fait en tout cas profondément écho à ce qu'Alexandre Salas remarque chez plusieurs auteurs contemporains, lorsqu'il écrit et demande :

[...] Chaque saint et chaque mystique invente, à l'égard de la divinité qu'il éprouve, un rapport irréductible à tout autre et qui relève, en fait, d'une véritable *création poétique* dans laquelle l'écrivain peut en partie se reconnaître : finalement [...] Ne pourrait-on pas aller jusqu'à dire, en écho à Hölderlin, que c'est *poétiquement* que le saint habite la terre ? Si tel est le cas, l'écrivain ne serait-il pas tenté de voir, dans la figure du saint, sinon un modèle du moins un double ou un reflet ? Autrement dit, l'expérience littéraire moderne ne découvrirait-elle pas son *analogon* dans les contradictions – voire les apories – de l'expérience mystique ? (Salas, 2018, p. 187-188)

Ainsi, nous proposons de voir, dans les quelques pages de cette étude, de quelle manière les trois mystères, à travers le traitement des motifs et formes bibliques qu'ils donnent à lire, deviennent la mise en scène d'un parcours poétique menant à la *conversion* de l'œuvre miloszienne.

Pour ce faire, puisque *Miguel Mañara* se distingue des deux autres mystères (la pièce est la seule à ne pas prendre pour sujet un récit biblique), il importe de se pencher d'abord sur le statut de cette pièce liminaire, qui peut se concevoir, dans l'économie de la trilogie dramatique, comme un art poétique. Nous verrons que la langue annoncée dans *Miguel Mañara* se matérialise de fait dans les deux pièces suivantes, en tant que langue purifiée née de l'expérience du désert que traversent Méphiboseth et Saul de Tarse. Cette langue – et ce sera là l'objet de notre dernier point – est déjà celle des derniers poèmes métaphysiques de Milosz, dont l'écriture s'adosse toujours au silence mystique.

1. *Miguel Mañara*, art poétique ?

Le premier mystère, et avec lui l'ensemble de la trilogie miloszienne, s'ouvre sur une scène de banquet, donné lors d'une soirée d'orgie dans le château de Don Jaime. Dès ce

6. L'épisode est mentionné dans l'« Épître à Storge » (Milosz, 2024, p. 703-713), nous y reviendrons.

premier tableau, Mañara exprime la lassitude que lui inspire désormais sa vie dissolue. Don Fernand, ami intime de son père, prend alors la parole pour le convaincre de corriger la direction de son existence. Il déclare :

Écoute-moi, Miguel. Tu es jeune. Tu as trente ans.
Et tu es riche d'une raison mauvaise, mais puissante.
Trente ans ! Je ne sais pas si je dois rire ou pleurer !
Trente ans ! C'est comme l'odeur des blés, c'est comme le sourire de la nuit à la fenêtre où doit apparaître un visage doucement éclairé par le cœur d'une rose. (2024, p. 442)

L'insistance sur l'âge du personnage – trente ans – n'est pas anodine. Bien sûr, dans le mystère religieux, l'âge christique se charge d'une forte valeur symbolique, et devient celui de la possible résurrection. Mais à cette dimension spirituelle s'ajoute le topoï littéraire. La trentième année, conçue comme celle de la maturité du poète, ouvre au bilan, au retour du *je* poétique sur lui-même : c'est bien « en l'an trentième de [son] âge » que Villon commence son *Testament* (2010, p. 17), comme Dante se place, au premier vers du Chant I de *La Divine Comédie*, « à la moitié du chemin de [sa] vie » (2012, p. 15), à trente-cinq ans. C'est aussi précisément l'âge auquel Milosz signe la pièce, qu'Alexandra Charbonnier n'hésite pas à qualifier d'« autobiographique » (1996, p. 149). Dès les premières pages de *Miguel Mañara*, plans spirituel et poétique se superposent donc. À partir de là, le renoncement par le personnage à sa première vie décadente, première étape de la conversion, se dote d'une forte valeur métapoétique. Gagner Dieu, c'est aussi pour Mañara-poète apprendre à prier, renouer avec une langue *juste* au plus loin des circonvolutions précieuses de son premier discours de séducteur mondain, de la même façon que Milosz lui-même reniera finalement ses œuvres justement dites *décadentes*.

Ainsi, les premières interventions du personnage frappent par un effet général de surcharge discursive, qui répond au contexte orgiaque du premier tableau. Les tours stylistiques (reprises, parallélismes, gradations, lexique suranné) se succèdent pour révéler le premier rapport boulistique de Mañara au langage. De fait, la quête spirituelle ne peut se faire, dans le mystère, qu'en accordant au principe de *purification* de l'âme celui d'*épuration* poético-stylistique de la langue⁷. Or, après avoir recueilli sa confession, c'est ainsi que l'Abbé sermonne Mañara au quatrième tableau :

Tu verras un peu ce que c'est, et tu sauras comment on prie, tout seul, la nuit,
entre quatre murs d'éternité.
Ah, ce ne sont pas vos fontaines de larmes sous la lune,

7. Nous renvoyons, pour une analyse plus détaillée des enjeux de la « conversion » du langage dans *Miguel Mañara*, à l'article de Bordino « Se convertir au verbe puissant : une lecture de *Miguel Mañara* de O. V. de L. Milosz » (2013, p. 19-31).

ces prières entre quatre murs qui font les sourds,
ces litanies vierges de pensée et nues de raison,
et longues comme l'ombre de l'amour qui fuit.

[...]

Et il faut parler à l'Eternité en syllabes précieuses et claires même la nuit, quand son amour prend à la gorge comme l'assassin.

Sache aussi qu'il est excellent de s'en tenir au verbe ordonné, digue de granit pour les grandes eaux amères de ton amour !

Car il faut que prière soit jeûne avant d'être festin, et nudité du cœur avant d'être manteau de ciel bruissant de mondes. (2024, p. 463-464)

Les principes de la conversion poético-stylistique, indistinguables de la conversion spirituelle, sont établis : simplicité, clarté et resserrement sont les nouveaux mots d'ordre de la langue destinée à devenir celle de la prière, et à s'approcher toujours davantage de celle de la Bible.

Cependant, il semble que le nouveau discours de Mañara converti ne cesse de nous échapper, à la fin du mystère. Si, au début du cinquième tableau, un « Premier religieux » commente le prêche de celui qui s'appelle désormais « Frère Mañara » (« Qu'un langage si simple vous emplisse de ciel et la tête et le cœur, c'est chose, en vérité, qui passe l'entendement » (2024, p. 168)), le lecteur n'a jamais accès au discours en lui-même. Plus loin, au moment de s'en remettre à Dieu, Mañara ne s'exprime d'ailleurs plus qu'à travers un discours d'emprunt, en citant les psaumes. En réalité, tout fonctionne comme si le langage converti, annoncé par le personnage de l'Abbé, ne pouvait être encore pris en charge par le personnage-poète. Il semble que l'évolution poétique miloszienne, mise en scène à travers le cheminement de Mañara, ne soit pas parachevée : la poésie convertie telle que la conçoit Milosz peine encore à se matérialiser, à prendre forme dans le texte, et se heurte à une difficulté formulée par Milosz dans une lettre adressée à Christian Gauss, le 8 octobre 1912 : « [...] là comme ailleurs, non, là surtout, la tête a trahi le cœur, la plume, instrument brutal, a déformé le chant intérieur : ce n'est pas encore suffisamment simple, c'est encore habillé de littérature [...] » (1976, p. 57). Ainsi, il semble que *Miguel Mañara* soit à lire avant tout comme une pièce programmatique, et tienne finalement lieu, dans l'économie théâtrale miloszienne, d'art poétique⁸.

Il faut attendre *Méphiboseth* et *Saul de Tarse* pour que prenne finalement forme le « si simple » langage annoncé – par la voix de poètes mystiques venus du *désert*. La traversée du désert devient, chez Milosz, la métaphore de l'accomplissement spirituel et poétique, et l'étape essentielle de la trajectoire des avatars du poète.

8. Bien sûr, si l'on considère la pièce indépendamment de sa situation dans la trilogie, l'absence d'accès direct au discours de Mañara peut ouvrir à bien d'autres pistes interprétatives. Voir là encore Bordino (2013, p. 29).

2. La traversée du désert comme (re)naissance poétique : *Méphiboseth, Saul de Tarse*

Rappelons d'abord qu'après l'écriture des trois mystères, et son illumination mystique, Milosz abandonne rapidement la littérature, déclarant dès 1916 à Christian Gauss : « plus rien ne chante en moi » (1976, p. 73). De cette *traversée du désert* littéraire naîtront tout de même, nous l'avons évoqué, une série de poèmes métaphysiques toujours davantage influencés par les études exégétiques de l'auteur, jusqu'à un ultime titre en 1936, le « *Psaume de l'étoile du matin* ». Or, la trajectoire auctoriale semble, encore une fois, préparée métaphoriquement par celle des personnages dramatiques dans *Méphiboseth* et *Saul de Tarse*. Dans les deux mystères bibliques, le personnage éponyme devient le garant d'un discours sacré formulé depuis le cœur silencieux du désert.

Dans *Saul de Tarse*, bien sûr, la révélation mystique – et la conversion – ont lieu dans le désert, sobrement décrit dans la première didascalie du dernier tableau (« *Le chemin de Damas. – À droite, quelques arbres, un rocher [...]* » (2024, p. 552)), et c'est à partir de ce moment que le discours du personnage se voit radicalement transformé. Mais dans *Méphiboseth* également, le vieillard Tsiba, racontant à David sa rencontre avec l'ermite-prophète, au premier tableau, décrit ainsi sa contrée d'origine :

Et un pressentiment étrange (peut-être était-ce un souvenir très ancien) me conduisit à Lodébar, la silencieuse penchée sur les eaux de la Mort.

C'est un lieu de mélancolie, une citadelle de rocs.

Les sources sont rares, les lieux environnants sont comme une peau qui se gâte ; l'arbre se nourrit de sable et ses feuilles sont comme les lèvres des médisants.

Un vent de marais souffle sur les yeux de l'enfant et de la bête ; et le pain a le goût de la vase, et le visage de la vierge semble interroger les lointains, où sont les pays d'amour.

Et là, je trouvai un homme couché dans cette poussière d'hiver qui tombe sur les maisons que néclaire pas la vie d'une femme. Et l'homme chantonnait, pour l'ennui de l'heure et du cœur, d'une petite voix qui imite son écho ;

Et tel l'enfant étranger encore aux membres qui sont sa maison, il tenait dans ses mains vivantes (comme on tâte une chose trouvée sur un chemin) ses pieds de paralytique. (2024, p. 489)

Le désert miloszien devient le lieu transitoire où se mêlent et se confondent les trajectoires mystique et poétique : espace hostile et apparemment stérile, il permet paradoxalement le jaillissement, dans les deux pièces, de la poésie prophétique de Méphiboseth et de la poésie convertie de Saul devenu Paul. Ce paradoxe tient, chez Milosz, à la double fonction symbolique du désert, comme lieu d'annihilation et de renaissance. Olivier Piveteau le rappelle, le nom hébreu de la contrée dépouillée d'où vient Méphiboseth, *Lodébar*, signifie littéralement « lieu dépourvu de pâturages, ou *lieu du néant* » (Piveteau, 2017, p. 261 ; nous soulignons) : le désert miloszien

est d'abord l'espace vide à l'écart de la Cité dans lequel s'efface le rôle social, et qui ouvre à la rencontre sincère de l'homme et de Dieu. Dans le même temps, c'est justement au cœur de ce néant que peut s'accomplir la renaissance de l'homme en poète mystique. Nous le lisons plus haut, Méphiboseth, celui qui chantonne d'une « petite voix » a été trouvé assis « tel l'enfant » dans le désert. « Je suis tout petit, et je me suis égaré » (2024, p. 490) déclare plus loin le personnage lui-même. Dans *Saul de Tarse*, le retour à l'enfance du personnage est plus manifeste encore, au moment de la conversion sur le chemin de Damas. Nous lisons :

UNE VOIX

Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ?

SAUL

Qui donc es-tu,
Terrible blancheur qui me parles ? cygne, tu m'aveugles.
Cygne ! sois-moi doux ! beau cygne, étends ton aile sur moi.
Ne me frappe pas. Vois, je suis tout petit, tout petit.
Lys, lys ! tu n'es pas né au jardin de la terre, lys !
Que tu es beau ! quelle forme tu as ! lorsque j'étais
Petit enfant, j'aimais les fleurs. Mais les fleurs n'étaient pas
Comme toi. Oh-fais-moi redevenir petit enfant !
Car je ne peux pas te cueillir avec ces grosses mains
[...]. (2024, p. 556-557)

Et de fait, la Voix lui répond : « Calme-toi Saul, mon petit enfant », signant l'effectivité de la conversion. Elle poursuit même plus loin : « Ne pleure pas, mon enfant. Je ne pensais pas toucher / le vif de la plaie. Ne pleure pas, Paul, Paul, mon enfant » (2024, p. 558). À partir de là, le motif de l'enfance devient absolument prédominant dans le texte du dernier tableau : nous comptons quatorze occurrences des deux termes *enfant/ enfance* jusqu'à la fin de la pièce, sept pages plus loin. Le silence du désert miloszien est bien celui de l'enfance retrouvée, à laquelle s'accorde un nouveau langage mystique et poétique. Brutus, compagnon de Saul/Paul, s'étonne : « [...] Mais sa voix / fait peur. Il parle comme les enfants et les malades » (2024, p. 559), et plus loin : « Qu'est-ce qu'il dit ? on dirait un petit enfant qu'on bat » (2024, p. 561). Le désert miloszien rejoint donc l'image du « désert fécond » hérité de la mystique rhénane, dans lequel la traversée du silence agit comme « un travail du négatif au cœur de l'homme – un travail par lequel il serait nécessaire de passer pour retrouver une alliance avec Dieu » (Raviolo, 2015, p. 177), tout en devenant la promesse « de la naissance éternelle du verbe dans l'âme », de la « co-naissance » du mystique et de sa parole (p. 177).

Ce langage sacré est en même temps, chez Milosz, langage de la *co-naissance* et de la Connaissance. Ainsi, la langue qui prend forme dans le mystère biblique est aussi celle que Milosz décrit dans son célèbre « Cantique de la Connaissance », composé en 1918, lorsqu'il écrit : « Les poètes de Dieu voyaient le monde des archétypes et le décrivaient pieusement par le moyen des termes précis et lumineux du langage de la connaissance » (2024, p. 655). Le retour à l'enfance se dessine, dans le désert, comme le retour à un accord universel perdu, à une harmonie totale avec le divin, spirituelle et poétique. Il s'agit en somme pour le poète mystique de recouvrer à la frontière du monde une conscience originelle qui le placerait en même temps à la frontière de l'humanité. Nous lisons dans *Méphiboseth* :

MÉPHIBOSETH

La Vérité ne vient point du dehors, mais du dedans ; elle est le patrimoine de l'humble adoration. Ô bien-aimé ! la Connaissance n'est point autre chose que ce désir, né avec la fidélité, de voir le pauvre amour terrestre nous survivre.

[...]

DAVID

Ô Vérité ! Que ton nom est terrible dans la bouche des enfants ! (2024, p. 508)

À travers l'expérience légitimatrice du désert, le poète biblique obtient le privilège de se placer « à la périphérie du monde et comme à la fin des temps » car « c'est de là qu'[il] parle des choses et qu'[il] s'occupe des hommes » (Blanchot, 1949, p. 326). C'est après tout ce que semble déclarer Méphiboseth, à la fin du mystère :

Maintenant, je peux dire que j'ai vécu parmi les hommes. Je sais comment ils aiment, je sais comment ils pleurent. Mais rien ne vaut la Solitude.

[...]

J'aime la salutation matinale de l'homme, et la chanson du soir de la fileuse et le rire de l'enfant à toute heure du soleil. Mais rien ne vaut le silence de la Solitude. (2024, p. 515)

Ainsi, la traversée du désert semble signer le parachèvement, pour les figures poétiques milosziennes, de la naissance du langage sacré évoqué dans *Miguel Mañara*, tout en annonçant la dernière période poétique et les derniers textes de l'auteur. Nous voudrions, pour conclure cette étude, dire quelques mots sur cette forme si particulière de poésie religieuse comme *arrachée au silence*, qui préfigurerait celle « de la poésie nouvelle » pour Milosz.

3. Vers le dernier Rythme

Racontant la révélation qu'il vécut dans la nuit du 14 décembre 1914, Milosz écrit dans l'« Épître à Storge » :

Alors une immobilité parfaite, une immobilité absolue frappa soleil et nuages, me procurant la sensation inexprimable d'un accomplissement suprême, d'un apaisement définitif, d'un arrêt complet de toute opération mentale, d'une réalisation surhumaine du *dernier Rythme*. (2024, p. 712)

L'illumination spirituelle, chez Milosz, est d'abord l'expérience d'un « rythme » supérieur ; or c'est bien une nouvelle recherche avant tout rythmique qui se révèle dans la poésie mystique de l'auteur, à partir des drames bibliques. En accord avec les principes qui se dessinaient déjà dans *Miguel Mañara*, la phrase se fait – dans la bouche du plus petit, poète enfant ou ermite paralytique – courte, grammaticalement *simple*. De manière paradoxale, elle peut alors souligner la nouvelle puissance de la voix du poète mystique, en se resserrant autour d'images quotidiennes qui s'enrichissent nécessairement d'une dimension hautement symbolique. Pensons par exemple à celle de la maison, qui devient, chez le prophète ou le converti, symbole d'une intériorité mise à disposition de Dieu, et qui se double, chez Paul, de l'idée d'une communauté à établir : « Tsiba et moi, nous partons demain, bienfaiteur. Car nous avons une belle maison de souvenir à Lodébar, et que ferions-nous parmi les hommes ? » demande Méphiboseth (2024, p. 517) ; « Voici, j'ai trouvé le lieu qui plaît : c'est ici que je veux élever ma maison [...] / Je ferai la maison haute et large ; un seul regard sur la façade découvrira tout l'intérieur ; la porte jouera sur les gonds au souffle de l'enfant » déclare Saul (2024, p. 563). Mais il y a plus : à l'image de la maison s'accordent, dans les deux mystères, celles du souffle et du vent. Ainsi, le « souffle de l'enfant » répond chez Paul au « vent du sud » décrit par Méphiboseth :

Ce vent du sud, Tsiba, qui s'est levé avec le berger et qui n'a cessé de chasser vers les fontaines amères ses troupeaux indolents de nuages, ce vent du sud, quel beau visage il a ! N'a-t-il pas voulu m'arracher mon manteau de sabbat ? J'ai levé mon bâton, il a fui en riant.

Il vient du grand désert, Tsiba, et je pense qu'il a vu Lodébar et la maison du vieux Makir, car mon cœur est ému comme si quelque voix pleurante l'appelait, l'appelait de très loin. [...] (2024, p. 515)

Le souffle, matérialisation silencieuse de la présence divine, est reçu par le poète mystique : c'est à ce souffle que doit s'accorder la parole poétique, dans une harmonie rythmique qui prend forme dans le texte poético-dramatique même. On notera ainsi

la récurrence de l'apparition de la didascalie « *Silence* » ou de l'une de ses variantes⁹, dans *Méphiboseth* comme dans *Saul de Tarse*, en forme de pause respiratoire dans l'enchaînement de versets.

Or, c'est ici le « *Psaume de l'étoile du matin* » qui semble déjà s'annoncer. Dans ce poème, le silence se matérialise plus drastiquement, et le verset est abandonné au profit d'un texte en bloc entrecoupé de blancs. C'est la preuve d'une réflexion toujours plus poussée de l'auteur sur la nature réelle du langage biblique, finalement conçu comme un ensemble de « phrases de prose numérotées simplement »¹⁰. Surtout, l'organisation typographique suit le rythme des psaumes d'exaltation du texte hébreu, et le poème fait régulièrement apparaître, en alternance avec les blancs typographiques, le mot *Selah* qui parcourt les psaumes de David, ponctuation pleine et véritable « soupir » à « l'intention musicale »¹¹. Le blanc du « *Psaume de l'étoile du matin* » serait alors le signe matériel du déploiement de la parole poétique dans le chant, et de son accomplissement bien plus que de son exténuation (Benoteau-Alexandre, 2011).

Disons, pour terminer, qu'en adoptant dans son dernier poème une disposition héritée du texte hébreu, Milosz donne sans doute à celui-ci une valeur conclusive. Et de fait, c'est toute la trajectoire spirituelle et poético-stylistique dessinée à travers son œuvre qui s'achève ici. Cette trajectoire est déjà celle que Milosz anticipe et met en scène à travers la série d'avatars de lui-même qui saturent son œuvre dramatique. Miguel Mañara, Méphiboseth, Saul de Tarse, sont autant de figures fondamentalement poétiques, placées sur le chemin de la recherche d'une langue pure et sincère, qui serait l'écho ou le souvenir d'une langue première perdue, accordée au souffle divin. Mais plus encore, comme une réminiscence du *Coup de dés*¹², le « *Psaume de l'étoile du matin* » convoque la conception mallarméenne selon laquelle le poème est aussi, dans l'espace de la page, un *théâtre* (Meschonnic, p. 306). Poème-théâtre qui succède au théâtre poétique, le « *Psaume de l'étoile du matin* », comme le *Coup de dés*, superpose les mots sur sa page en même temps qu'il brouille les références¹³. Or, à l'hermétisme et à l'abstraction survivait chez Mallarmé le poème-théâtre comme lieu absolu (Meschonnic, 1982, p. 306) :

9. Les « silences », chez Milosz, sont souvent modalisés, et se font « longs », « très longs » et même « immenses », mot qui ne laisse plus de doute quant à leur teneur métaphysique.

10. Lettre du 19 juin 1835 à Armand Godoy, citée dans son livre *Milosz le poète de l'amour* (1960, p. 210).

11. « La largeur de chaque blanc pourrait être celle d'un vocable de longueur moyenne, mettons : «silence», /...../, car il faut que les vers soient séparés par un espace qui, du premier regard, ne laisse aucun doute au lecteur sur l'intention musicale de l'auteur. Le même intervalle pourrait précéder et suivre le mot *Selah*, lequel indique une “pause” plus accentuée » écrit Milosz à son éditeur (Lettre du 12 janvier 1937, *Dix-sept lettres de Milosz*, Paris, GLM, 1958, citée par Benoteau-Alexandre (2011)).

12. La critique a déjà rapproché les deux poèmes, voir par exemple Armand Godoy (1960, p. 209).

13. « Le texte de Milosz fonctionne sur une superposition des réalités (l'Ibérie et la Judée, l'Ancien Testament et l'Apocalypse) permettant une lecture à plusieurs niveaux sur le modèle de l'interprétation allégorique de la Bible » (Benoteau-Alexandre, 2011).

RIEN

...

N'AURA EU LIEU

...

QUE LE LIEU

Chez Milosz, le « Psaume de l'étoile du matin » conduit à un autre lieu. En rappelant que « rien de tout cela qui revient n'est nouveau » (2024, p. 682), le poème pointe vers cette conscience profonde, ce *cœur* qui est à la fois celui de l'homme et du monde pour Milosz. Ainsi l'écrit-il dans le « Psaume de la Réintégration » : « Le lieu réel, le lieu seul situé est en moi, et voilà pourquoi l'Univers, ma conscience, veille, veille cette nuit, et me regarde » (2024, p. 683).

RÉFÉRENCES

- Benoteau-Alexandre, M.-È. (2011). Typographie biblique et modernité poétique : réflexions sur le blanc intralinéaire dans la poésie de Milosz, Claudel et Meschonnic. *Loxias*, 33. <https://hal.science/hal-04529831>.
- Blanchot, M. (1949). *La part du feu*. Paris : Gallimard.
- Bordino, E. (2013). Se convertir au verbe puissant : une lecture de *Miguel Mañara* de O. V. de L. Milosz. *Cahiers de l'Association des amis de Milosz*, 52, 19-31. Paris : Éditions André Silvaire.
- Buge, J. (1963). *Milosz en quête du divin*. Paris : Librairie Nizet.
- Charbonnier, A. (1996). *O. V. Milosz : le poète, le métaphysicien, le Lituanien*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Dante. (2012). *La Comédie (Enfer, Purgatoire, Paradis)*. Paris : Gallimard (4^e éd.).
- Décaudin, M. (1977). Un théâtre sans théâtralité. *Lire Milosz aujourd'hui*, *Cahiers de l'Association des amis de Milosz*, n° 13-14-15, 175-183. Paris : Éditions André Silvaire.
- Godoy, A. (1960). *Milosz. Le Poète de l'amour*. Paris : Éditions André Silvaire.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme*, Paris : Éditions Verdier.
- Milosz, O. V. de L. (1969). *Soixante-quinze lettres inédites et sept documents originaux*. Paris : Éditions André Silvaire.
- Milosz, O. V. de L. (1976). *Lettres inédites à Christian Gauss*. Paris : Éditions André Silvaire.
- Milosz, O. V. de L. (2024). *Oeuvres*. Paris : Gallimard.
- Piveteau, O. (1996). Milosz et l'authentique Miguel Mañara. *Cahiers de l'Association des amis de Milosz*, 35, 21-34. Paris : Éditions André Silvaire.
- Piveteau, O. (2011). *Le Don Juan malgré lui. Don Miguel Mañara entre histoire, légende et littérature*. Paris : Classiques Garnier.
- Piveteau, O. (2017). L'épisode de David et Bethsabée selon Milosz : solitude, vision et mystère dans *Méphiboseth*. Dans *L'intouchable solitude d'un étranger : Colloque international* (p. 255-285). Narbonne : Les Amis de Milosz.
- Raviolo, I. (2015). Poésie et mystique. L'épreuve du désert. Dans B. Bonhomme et G. Grossi (dir.), *La Poésie comme espace méditatif ?* (p. 175-191). Paris : Classiques Garnier.

- Rousselot, J. (1972). *O. V. de L. Milosz*. Paris : P. Seghers.
- Salas, A. (2018). *Sainteté et modernité*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté.
- Villon, F. (2010). *Oeuvres*. Paris : Classiques Garnier.

RÉSUMÉ : Cet article se propose de lire les trois mystères religieux d’O.V. de L. Milosz, *Miguel Mañara*, *Méphiboseth* et *Saul de Tarse*, comme une mise en scène du parcours spirituel, mais surtout poético-stylistique auctorial. Il s’agit de voir comment la recherche par les personnages d’une langue *simple*, inspirée de celle de la Bible, prépare et même réalise le basculement de l’œuvre miloszienne vers la poésie mystique et métaphysique. Ainsi, la conversion de Miguel Mañara conduit le personnage sur la voie de la prière, et établit les conditions de la naissance d’une nouvelle langue épurée. Dans *Méphiboseth* et *Saul de Tarse*, les *traversées du désert* des personnages deviennent les métaphores d’un travail poétique de creusement du langage, permettant l’émergence d’une langue mystique qui est aussi celle des derniers poèmes milosziens. Cette poésie du désert prend alors pour double horizon le rythme des psaumes hébreuïques, et le silence métaphysique.

Mots-clés : O. V. de L. Milosz, mystère, théâtre religieux, conversion, mysticisme

The Religious Mysteries of O. V. de L. Milosz – or the Staging of a Work’s Conversion

ABSTRACT: This article proposes to read the three religious mysteries of O.V. de L. Milosz, *Miguel Mañara*, *Méphiboseth*, and *Saul de Tarse*, as a staging of the author’s spiritual, but above all poetic and stylistic journey. We will examine how the characters’ search for a simple language, inspired by that of the Bible, prepares and even brings about the shift in Milosz’s work towards mystical and metaphysical poetry. Thus, Miguel Mañara’s conversion leads the character on the path of prayer and paves the way for the birth of a new, purified language. In *Méphiboseth* and *Saul de Tarse*, the characters’ journeys through the desert become metaphors for a poetic work of language exploration, allowing the emergence of a mystical language that is also that of Milosz’s last poems. This poetry of the desert then takes as its double horizon the rhythm of the Hebrew psalms and metaphysical silence.

Keywords: O. V. de L. Milosz, mystery, religious drama, conversion, mysticism