

Cahiers  
Saint-John  
Perse

6

*nrf*

Gallimard





# Cahiers Saint-John Perse

*Direction :*

Jean-Louis Lalanne

*Comité de rédaction :*

*Alain Bosquet   Roger Caillois \**  
*Édouard Glissant   Albert Henry*  
*Arthur Knodel   Roger Little*  
*Pierre Oster*

*Les manuscrits peuvent être adressés  
aux Cahiers Saint-John Perse,  
Éditions Gallimard, 5, rue Sébastien-Bottin, Paris-VII.*



*Naissance du poème  
chez Saint-John Perse  
Une proposition de lecture  
d'Amers  
(Invocation 5)*



Il y a dans ce début d'*Amers* un acheminement du moi vers le poème : « Moi j'ai pris la charge de l'écrit, j'honorerai l'écrit. » Texte apparemment en retrait du mouvement général de l'évocation (« Et vous, Mers... », p. 259 <sup>1</sup>), puisque le poète y parle de lui-même et de la genèse de sa parole, mais parenthèse pourtant inscrite dans le prologue d'*Amers* dont la prérogative est de souligner entre la Mer et le poète, un rapport, non pas arbitraire, mais nécessaire, tout en suggérant un transfert d'initiative. A la mer, la production du sens, au poète, son accueil :

*Et c'est un chant de mer comme il n'en fut jamais  
chanté, et c'est la mer en nous qui le chantera.* (p. 261).

Mer ontologique et mytho-poétique, mer orphique ou adamique : tous ces noms peuvent lui convenir qui suggèrent assez cette « fable divine » qu'est littéralement et substantiellement la Mer. Loin d'être déjà constituée, – « natura naturans » créatrice, afflux d'être orienté vers l'acte <sup>2</sup>, bien davantage

1. Les références des pages renvoient aux *Œuvres complètes* de Saint-John Perse, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1972; parfois indiqué par l'abréviation Pl.

2. Sur le dynamisme marin d'*Amers*, on se référera, bien entendu, à la meilleure étude consacrée, jusqu'à ce jour, à cette œuvre : Albert Henry, « *Amers* » de Saint-John Perse, *Une poésie du mouvement* (A la Baconnière, 1963, éd. revue, Gallimard, 1981).

que « *natura naturata* », finie et définie par sa clôture muette –, la Mer d'*Amers* s'appréhende comme source même de la création poétique. Le *logos* lui est approprié. Elle dit tout ensemble l'être du dit et l'être dit. Promesse, au sein d'un chaos primordial, elle est à l'origine d'un *moi*, mieux même, d'un *soi*, qui tend vers le texte du poème comme vers un « afflux de mer » :

*La Mer, en nous tissée, jusqu'à ses ronceraies d'abîme,  
la Mer, en nous tissant ses grandes heures de lumière et  
ses grandes pistes de ténèbres – (ibid.).*

Cet échange de la Mer et du moi (« chant d'épousailles », p. 264), cet éveil de soi des profondeurs du langage natal (« Mer utérine de nos songes », p. 380) :

*En toi, mouvante, nous mouvant, en toi vivante, nous  
taisant, nous te vivons enfin, Mer d'alliance. (ibid.).*

il est sûr que Saint-John Perse n'est pas le seul à en faire l'expérience. Baudelaire, Claudel, Valéry – pour ne citer qu'eux – se sont retrouvés, eux aussi, entre les mots et les choses, non pour les séparer, mais pour les unir. Mais, cette fois, cette composition de *soi* née d'une (re)composition du monde en vue du poème :

*Poésie pour accompagner la marche d'une récitation en  
l'honneur de la Mer.*

*Poésie pour assister le chant d'une marche au pourtour  
de la Mer. (p. 261).*

est le lieu d'une merveilleuse entente où la gravitation du verbe polarisé par l'être de la Mer suggère l'encerclement prosodique du réel, par la liturgie circulaire de la strophe (« l'entreprise du tour d'autel », *ibid.*) qui rappelle l'évolution du chœur dans la tragédie grecque, et par la giration de

l'éloge (« Ainsi louée, serez-vous ceinte, ô Mer, d'une louange sans offense », p. 262). Cet éloge à ce plus beau chant « d'homme de mer [...] louant l'amour et le désir de mer » (p. 260) n'est-il pas, comme le dit Heidegger<sup>1</sup>, « une consécration et un lieu sûr où d'une façon toujours nouvelle le Réel fait présent à l'homme de sa splendeur jusque-là cachée » (*Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. F. Féduer, p. 425) – par la méditation du poète dont « l'adhésion totale à ce qui est », écrit cette fois Saint-John Perse, « tient pour nous liaison avec la permanence et l'unité de l'Être » (*Discours de Stockholm*, p. 446)?

Toujours est-il que du « règne de la Mer au cœur de l'homme », comme d'une fusion d'*animus* et d'*anima* – au sens jungien – va naître, dans *Invocation 5*, ce moi capable d'intégrer la biographie événementielle – Alexis Léger ambassadeur : la Chancellerie (p. 263), l'Assemblée des Donateurs (p. 264), les Princes, les Régents, les Messagers, les Marchands, les Concessionnaires (p. 265), les Plénipotentiaires (p. 273), etc. – à la vie autonome du poème.

Or, ce moi du poète, en réalité, est un *soi*. Un *soi* qui, par la médiation du corps, est aussi, comme le dit Jung, un soi-monde. D'où cet enthousiasme cosmico-ontologique qui nous parle d'une double naissance de soi au monde et du monde à soi. Par le « chant de mer », l'âme du poète se fond dans l'âme du monde. Elle recouvre le paradis perdu de l'unité cosmologique. Et, notons-le bien, pour Saint-John Perse, comme pour le Bachelard de *Poétique de la rêverie* (p. 160-162), chronologiquement ce n'est peut-être pas le poète qui rêve le premier le monde, mais le monde qui le rêve. Maint vers d'*Amers* attribuée à la Mer le prédicat du songe. Ainsi l'affirmation centrale d'*Invocation 3* :

1. Sur la « rencontre » du poète d'*Amers* et du philosophe de *Sein und Zeit*, on consultera la bonne étude de Marcelle Achard, la première à avoir signalé des convergences entre les deux écrivains, « Heidegger et la poésie de Saint-John Perse », *Revue de Métaphysique et de Morale* LXXI, 3 (1966), pp. 299 à 305.

*Et c'est un songe en mer comme il n'en fut jamais songé, et c'est la Mer en nous qui le songera [...] (p. 261).*

suggère, selon le pertinent commentaire de Dan-Ion Nasta (*Saint-John Perse et la découverte de l'être*, P.U.F., 1980, p. 79) que « nos songes ne sont que des repères dans le grand dialogue intérieur du Tout avec lui-même ». Sur l'écran de nos rêves, se resonge tout l'intime de la rêverie cosmique. « Peut-être est-ce là, poursuit Nasta, le sens véritable du titre *Amers*. Les hommes, avec leur fardeau de songes, délimitent, tels des amers, la circonférence de l'ordre cosmique : l'orbe du plus grand songe qui nous a tous vu naître » (*ibid.*).

Pourtant, si la mer songe en nous, si nos songes en elle se rapatrient (« Mer utérine de nos songes »), les amers vivants de la rêverie cosmique ne seraient rien sans un poète pour les dire. La rêverie marine, c'est le poète qui la transforme en poème. Aussi est-il en droit de reprendre à son compte l'aveu du maître d'astres et de navigation (*Strophe II*) :

*Et ma prérogative sur les mers est de rêver pour vous ce rêve du réel [...]. Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat.*

*Invocation 4* nous donne donc à voir ce que nous apprendrons plus tard : le songe induit à l'Être, non au dire. C'est pour cela que, par la suite, dans *Invocation 5*, comme dans *Strophe II*, comme si souvent dans *Amers*, Saint-John Perse, à l'union de l'homme et du monde, donne le beau nom biblique d'alliance, c'est-à-dire d'alliance avec l'Être. La « Mer d'alliance » est saluée dans *Amers* :

*Unité retrouvée, présence recouvrée! Ô Mer substance lumineuse et chair de grande lunaison. C'est la clarté pour nous faite substance, et le plus clair de l'Être mis à jour [...] l'Être surpris dans son essence [...].*

*Et l'alliance est consumée, la collusion parfaite*  
(Chœur 2).

La mer est aussi « l'épouse » – fût-elle « morganatique [...] et l'alliance clandestine » comme en *Invocation 5*. Cette rêverie d'alliance et d'unité a pu prendre dans la *Gloire des Rois, Amitié du Prince, Récitation à l'éloge d'une Reine, Chanson du Présomptif, Histoire du Régent* une tonalité héroïque et déboucher sur des images de puissance. Ici, comme plus loin dans *Chœur 3* :

*... Vers toi l'Épouse universelle au sein de la congrégation des eaux, vers toi l'Épouse silencieuse dans l'abondance de ses sources et le haut flux de sa maturité [...].*

le goût de l'un est rêvé comme le mystère de l'unité retrouvée, de la communion heureuse avec la grande Mère primordiale, avec la Femme originelle – patrie intérieure qui ne fait point défaut.

Habiter l'éclat c'est, comme pour le philosophe de la *Lettre sur l'Humanisme*, vouloir faire apparaître l'Être. Appeler la mer « sa très grande chose » c'est, dans une sorte de connivence topologique avec elle, dans une sorte de compréhension originaire, préconceptuelle, ontiquement constitutive, devancer l'heure « pure et profonde » (Valéry), non seulement ontologique, mais ontophanique de *Sécheresse* (« Ô mouvement de l'Être et renaissance à l'Être! »). Moment inouï, absolu, de connaissance au monde et à soi – comme dans l'équation poétique où le poète se voit qualifié, par le *logos*, pour une vie nouvelle, assez proche, semble-t-il, de cet « ipsisme » valéryen (*Cahiers XI*), lieu et formule d'un moi devenu le soi-monde, sujet d'une totalité qui, non seulement ne s'oppose plus à l'objet, mais le suppose et l'appelle comme un complément nécessaire à sa plénitude. La mer le comprend, il la comprend. La louange de mer, plus qu'un motif poétique, est un tropisme existentiel qui révèle ce *je* secrètement

émergé d'une adhésion heureuse à l'immanence d'un *moi* rendu « à son afflux de mer » (p. 261).

La fin d'*Invocation* 4, d'ailleurs, vient informer ce jaillissement du *moi* selon une modalité double du désir – formule d'un rythme, peut-être : récréation/recréation, qui constitue les deux versants d'un même érotisme de la parole et d'un même rapport au *logos*, au futur grand *logos* amoureux de la mer des amants (*Strophe* IX) :

*Moi, m'inclinant en votre honneur d'une inclinaison  
sans bassesse  
J'épuiserai la révérence et le balancement du corps;  
Et la fumée encore du plaisir enfumera la tête du  
fervent  
Et le délice encore du mieux dire engendrera la grâce  
du sourire... (p. 262).*

*Invocation* 5 voit se développer ce *moi* qui n'était peut-être jamais parvenu à se formuler depuis *Éloges*. Certes, la question de l'éveil du *moi* n'est pas de celles qui sont simples à trancher dans l'œuvre de Saint-John Perse. Et la complexité s'en accroît des multiples référents du *je*, de la polyphonie des voix narratives ou, tout simplement, de l'évolution de la relation entre le poète et ses locuteurs. En dernière analyse, il vaudrait même mieux parler, semble-t-il, d'ontogenèse du poème que d'inspiration, et opposer au pouvoir de *poiesis* propre à la Mer (« Et c'est un chant de Mer comme il n'en fut jamais chanté, et c'est la Mer en nous qui le chantera », *Invocation* 3), cette gestion de *Mimesis* (« Hanter l'Être est d'un mime ») ou de *récitation* (« Le Récitant fait encore face à l'étendue des Eaux ») impartie au poète. C'est bien pourquoi, d'ailleurs, il n'y a point lieu de confondre ici « la face suzeraine et la louange courtisane » (p. 262).

Ainsi donc aura-t-il fallu atteindre, au seuil d'*Amers*, cette *Invocation* 5 pour voir pleinement s'intégrer le *Moi* à cette

« grammaire de la présence <sup>1</sup> », qui ne se dégage que progressivement de l'œuvre de Perse depuis *Éloges* jusqu'à *Exil* <sup>2</sup>, et le voir assumer, à tour de rôle ou parfois simultanément, ce que Nasta définit triplement dans *Amers* comme « une fonction conservatrice (reproduction et mémorisation du texte rituel), une fonction liturgique (dans la procession strophique) et une fonction herméneutique (interprétation des signes de l'écriture marine) <sup>3</sup> ».

*Invocation 5* suit le mouvement même de la création poétique dans ses variations de rythme, de ton, de registre et de motif. Plus précisément, une rythmanalyse – dans l'acception bachelardienne (*La Dialectique de la Durée*, p. 124-132) du terme – percevrait dans ce texte cette dialectique de détentes et de tensions, ce rythme binaire de dynamisme et de repos, cette bipolarité du préconscient et du conscient sur quoi G. Poulet (*Le Point de départ*, p. 174) se fonde pour parler de la continuité mobile du temps dans l'œuvre de Saint-John Perse : du cosmique (*Le grand éclat de mer, le gisement d'azur et de ciel gemme, les Filles de Halley [...] au tournant de l'ellipse*) au biologique (*lait de madrépores, grandes eaux du songe*), du poète au poème (*Moi j'ai pris charge de l'écrit*), le continu est nature et le rythme est cette nature. Le poème devient donc le dit d'une théorie du rythme autant qu'une théorie du rythme se dit par lui et qu'une pratique de cette théorie se fait par lui <sup>4</sup>. Et l'on conçoit que le *je* du poète, apparemment absent d'*Amers*, soit porté aux dimensions

1. L'expression est de Steven Winspur dans son article « Le Signe pur » (*Cahiers Saint-John Perse*, 4, Gallimard, 1981, p. 60).

2. En effet, lors même que le poète promet d'habiter son nom (*Exil VI*) et semble devoir signer son poème (« Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance, ta race... » (*Exil VII*)), il ne se nomme pas. *Exil* se termine sur le silence de trois points de suspension. De la même façon, d'ailleurs, les derniers mots de *Neiges* ne renverront qu'au silence et à la blancheur de la page qui les suit : « Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit! »

3. *Saint-John Perse de la découverte de l'être*, pp. 163-164.

4. H. Meschonnic, « Historicité de Saint-John Perse » in la *N.R.F.*, 1979, n° 316, p. 75, repris dans *Critique du rythme* (Verdier 1982), p. 377.

mêmes du cosmique et que le poème soit l'amplitude maximale de la subjectivité (« Mon dernier chant! mon dernier chant! ...et qui sera l'homme de mer... »).

*Premier mouvement (Laises 1, 2, 3) : le désir du poème et ses délices.*

Le poème est le sujet de ces trois laisses<sup>1</sup> : il appelle, il parle, il s'impose. *Invocation 5* raconte une vocation (*y ayant seul vocation, y ayant telle vocation*). Le *or* initial, liaison logique mise systématiquement hors d'état de fonctionner par absence de l'élément précédent (cf. *Éloges V* « ... or ces eaux calmes sont de lait »), amorce un chant antérieur au début du texte<sup>2</sup>. A l'instar de tant d'autres départs du poème chez Saint-John Perse, la conjonction assume ici la forme d'un discours allocutif commencé avant l'incipit effectif : instance méditée d'une impatience du dire, immanente à l'avènement du poème, immédiatement consécutive à l'expérience nocturne de l'attente et de la veille poétiques mainte fois relatée d'*Exil à Chant pour un équinoxe*. A l'origine de cette propédeutique, tout ensemble créatrice du poème et fondatrice de la conscience de *soi*, l'évocation probable d'un grand débat : celui de l'*animus* diurne (*mes propos du jour, le gisement soudain d'azur et de ciel gemme, pulsations du large*), qui instruit cette stratégie de l'approche et de l'accueil du poème et pose de façon incisive l'émergence d'un cogito exigeant sans lequel tout se dénoue (*et comment il nous vint à l'esprit d'engager ce poème, c'est ce qu'il faudrait dire*), et de l'*anima* nocturne, rêverie – et non pas rêve – marquée du sceau de la féminité, adhésion à une immanence heureuse où se chante la parole d'un consentement à la totalité

1. J'adopte la terminologie proposée par A. Henry (*Cahiers Saint-John Perse 2*, 1979, p. 149).

2. La perception vocalique, la reprise du schéma consonantique et les changements qui s'y introduisent sont fréquemment à l'origine de la fonction poétique de l'image chez Saint-John Perse. Voir Y. A. Favre, « Réflexions sur le problème de l'image chez Saint-John Perse » (pp. 111-118) et « Le savoir des images dans le premier chant de *Vents* » (pp. 365-378) in *Espaces de Saint-John Perse* (1979).

(cosmique), à la diversité (biologique) et d'un bonheur d'avant le texte, cogito suspendu et toujours problématique (*grand éclat de mer, entre les feuilles de laque noire, la quête de minuit, grandes eaux du songe, l'Étrangère*). Nul doute que, de la première *Chanson d'Anabase* (« Mon âme, grande fille, vous aviez vos façons qui ne sont pas les nôtres ») à ces « poèmes de la nuit avant l'aurore répudiée » (*Exil IV*), les jalons sont nombreux, dans l'espace clos du poème, de ce balisage de l'espace imaginaire par la conscience étincelante. Ce cogito d'*anima* où se découvre le riche mouvement d'états de conscience en perpétuelles interpénétrations (*entre les feuilles, entre les mailles*) redoublé l'attrait du poète pour le compact : l'eau de mer se résout ici par la concentration claire en un cristal anhydrique – le sel gemme. L'équivoque (sel/ciel) est significative. L'attente du lecteur, engendrée phonétiquement par une modulation de sonorités qui permet au texte de progresser, devient un élément important pour la compréhension de l'échange. « L'expression usuelle sel gemme modifie notre réaction en attribuant au ciel une texture aussi bien qu'une couleur précises<sup>1</sup>. » Une vivacité aussi. Blancheur, acuité, alacrité : les qualités du sel confèrent à la rêverie salée<sup>2</sup> un onirisme actif, un énergétisme salubre qui l'inscrit aux antipodes de la tiédeur et de la douceur. Le vivant se détache de l'organique et accède à une vie psychique où se profile pour le poème un avenir spirituel. Ce dynamisme onto-poïétique de l'image (*écaille vive*) se définit au point de convergence de deux polémiques. Voici donc réalisée une fois de plus la fondamentale association persienne de l'aigu et du fécond. Le ciel (ou le sel) associé à la mer, c'est la prémisse d'un poème avivé de désir et d'ascèse.

Le poète est appelé et comme tel il sent – plus qu'il ne

1. R. Little, « Pour une lecture de Saint-John Perse » in *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle* 7-1976, p. 14.

2. Le meilleur commentaire de cette rêverie est certainement celui de J.-P. Richard in *Onze études sur la poésie moderne*, p. 54.

sait d'ailleurs – qu'une parole originaire se cherche à travers lui. Cet équivalent, en lui, de l'être et du logos, cette attirance vers le mot essentiel qui dit tout ensemble le dire et l'être dit, sont d'abord vécus tacitement (*mon propos secret*) par le poète qui profère une parole dont il n'a pas proprement l'initiative et qui, pourtant, est profondément sienne. La poésie de la célébration, ou tout simplement de l'éloge, si persien qu'en soit le principe <sup>1</sup>, ne va pas sans politesse – au sens giralducien du terme –, sans *sourire* ni *courtoisie*. Rien donc, en cette ouverture d'*Amers*, de la violence inaugurale de *Pluies* (« Chante, poème, à la criée des eaux l'imminence du thème, / Chante poème, à la fontée des eaux l'évasion du thème; / Une haute licence aux flancs des Vierges prophétiques ») ou de *Vents* (« C'étaient de très grands vents sur toutes faces de monde, / De très grands vents en liesse par le monde [...] Ah! Oui, de très grands Vents sur toutes faces de vivant! »). Une retenue, plutôt, préside au protocole charismatique de la parole votive. Une réticence <sup>2</sup> devant la parole parlée, devant le poème écrit. Une crainte. Car l'intimité du poème en germe est simultanément protégée et menacée dans l'espace mondain des *Chancelleries*. Si la parole du poète, itérative (*parlant, parlant*), tout entière tendue vers un Dire originel, est archaïque, c'est non seulement parce qu'elle remonte volontiers à un surgissement primordial, à une inauguration du sens – dans l'acception heideggerienne de l'*Ur-sprung*, de l'*Ur-dichtung* –, mais aussi parce qu'elle est emprise et pouvoir sur ce qu'elle pro-fère. En quoi, elle est l'exact contraire du parler prosaïque et bavard de la *Chancellerie* <sup>3</sup> – discours inauthentiques, palabres (*Gerede* eût

1. Voir lettre à A. Gide (Pl., p. 769) où le poète affirme sa prédilection pour le titre d'« Éloges » : « Il est si beau que je n'en voudrais jamais d'autre, si je publiais un volume ou plusieurs. »

2. Voir lettres à J. Rivière du 13 septembre 1909 (Pl., p. 665) et du 19 décembre 1909 (Pl., p. 668).

3. Ainsi donc, derrière les affirmations de Saint-John Perse (*goût du poème, propos secret* et *langue d'Aubain*), se perçoit la double postulation du langage poétique comme essence du langage – thèse philosophique plutôt que linguistique – et comme langage

dit encore Heidegger), qui sont d'un tout autre ordre et se déploient dans une tout autre dimension de l'existence et un tout autre niveau du langage. Parler *langue d'aubain parmi les hommes de (son) sang*, c'est donc éprouver quelque chose de l'isolement<sup>1</sup> du « poète exilé au milieu de nuées » – autre thème romantique s'il en est! On soulignera, à cet égard, la propriété du mot *aubain* : *aubain*, étranger<sup>2</sup> venu d'ailleurs (*alibanus*), même si l'on ne doit pas exclure, au nom d'une ambiguïté bien persienne, l'autre sens du terme, quoique plus rare, d'oiseau de proie (latin, *albanus*, a. fr. aubain) – auquel il n'est pas impossible que Saint-John Perse ait songé, par un effet d'intertextualité plus ou moins médiévale, puisque

originel. On sait la fortune historique de cette thèse des origines. Sans revenir à la proximité persienne de Heidegger – dont la pensée sera « archéologique » parce que tendue vers ce *logos* de l'« arché » –, on s'en tiendra au seul domaine français et particulièrement à la tradition romantique et néo-romantique : Hugo, Rimbaud, Mallarmé, Proust, Valéry, Claudel, Leiris, Ponge, etc., examinée par G. Genette dans ses *Mimologiques* (1977).

1. On n'en finirait pas de recenser les témoignages d'écrivains sur la solitude de l'écriture. Problème immense. Remarquons seulement que l'isolement du poète, à la fin d'*Eloges* ou d'*Images à Crusoe*, dans *Amitié du Prince* ou dans *Exil*, n'est pas sans faire songer à l'exemple de Kafka pour qui le cheminement dans le désert figure le destin de l'écrivain et le désert la condition de sa parole prophétique. Solitude non pas visée mais vécue comme détour nécessaire à la création, alternative inévitable entre le désert et Chanaan : « Le chemin vers le prochain est très long pour moi... »

2. Le Conquérant (Poète) d'*Anabase X* se définissait déjà comme tel : « Et l'étranger tout habillé/de ses pensées nouvelles se fait encore des partisans dans les voies du silence [...] il n'y a plus en lui substance d'homme. Et la terre en ses graines ailées comme un poète en ses propos voyage... ». Voir aussi *Exil* : « Étranger, sur toutes grèves de ce monde, sans audience ni témoins [...] Hôte précaire à la lisière de nos villes [...]. L'exil n'est point d'hier! L'exil n'est point d'hier! ». Après la publication d'*Amers*, le poète accepte de revenir en France, encore silencieux des « vestiges » de l'exil : « Étranger dont le voile a si longtemps longé nos côtes [...]. Nous diras-tu quel est ton mal, et qui te porte, un soir de plus grande tiédeur, à prendre pied parmi nous sur la terre coutumière?... » Le silence de l'Étranger est à ses « partisans extravagants » (*An. X*) ce qu'est la parole dérangement (cf. l'« Un-heimlichkeit » heideggerien de *Sein und Zeit*), inquiétante, de l'*Aubain aux hommes de (son) sang* : un appel inouï, mais aussi – pour qui sait la reconnaître – une voix d'authenticité. Notre temps continue à se poser la question de l'*étrangeté* de l'écrivain. On en retrouvera la preuve dans trois remarquables essais parus en 1981 : Marthe Robert, *La Vérité littéraire*, Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Michel Tournier, *Le Vol du vampire*.

deux lignes plus bas il mentionne *tel oiseau chantant son lai...*

Il reste que, telle quelle, la fin de la laisse pourrait bien actualiser le destin du poète ambassadeur (*à l'angle peut-être d'un jardin public, ou bien aux grilles effilées d'or de quelque Chancellerie*), prouver la nécessité de la biographie, quelqu'opposé qu'y ait été un auteur si soucieux de situer sa création hors du temps. Elle suggère, du moins, les conditions paradoxales de la production du poème, ennemi dans son principe de la parlerie quotidienne et rappelle quelle distance il y a parfois de l'existence au sens... D'ailleurs, l'allusion à *la face [...] de profil* et au *regard au loin, comme l'image de l'oiseau chantant son lai sur la Capitainerie<sup>1</sup> du Port* n'est pas aberrante. Elle aura un écho dans la question angoissée de l'*Amante* (*Strophe IX* « Étroits sont les vaisseaux ») : « Qui donc en toi toujours s'aliène avec le jour! [...] T'en iras-tu demain sans moi sur la terre étrangère? [...] tu ne sais point, tu n'as point vu ta face d'aigle pérégrin. L'oiseau taillé dans ton visage percera-t-il le masque de l'amant? » N'est-ce pas exprimer, sous une autre forme, cette permanence persienne du désir au désert, toujours insatisfait de son Royaume dépassé aussitôt que conquis, ce nomadisme d'où procède l'acte d'écrire – acte de Prince et non de Reine – depuis *Amitié du Prince* jusqu'à *Amers* et même, au-delà, jusqu'à *Chant pour un équinoxe*?

L'inspiration (troisième laisse) est fidèle écoute de l'appel mystérieux du poème qui se fait entendre par la voix du poète. En fait, le *goût du poème* et la *prévenance* du poète sont de même provenance. Ils témoignent, l'un et l'autre,

1. L'imagination des comportements et des décors aidant, on pourrait évoquer ici l'attente de Diego au fort Bastiani (*Le Désert des Tartares*) ou celle d'Aldo à la forteresse de l'Amirauté (*Le Rivage des Syries*) autour du même thème (« *Fines transcendam* ») avec, toutefois, cette différence capitale que la mort dans *Amers* n'est pas ce qui disperse ou détruit, mais ce qui recueille ou préserve l'être de l'homme. Ce rassemblement fait dire à Perse (comme à Heidegger) que la mort est « l'abri de l'être ».

d'une même conception dialectique de la poésie fondée sur la prise et la surprise, où le poème, cause et fruit de l'approximation – au sens heideggerien de l'*Ereignis* (avènement/événement) – n'est point plénitude donnée, mais donatrice. Tel est l'avent, telle est l'aventure (*ad-ventura*, ce qui doit venir) de l'inspiration qui fait s'arraisonner l'un par l'autre le poème et son poète. *Le grand poème* cherche (*envahit, menace, investit*) son poète qui, à son tour, est le trouvère de cette langue originnaire (*Ursprache*) par quoi tout se trouve dit et révélé pour la première fois, même ce qui jusque-là demeurait en retrait et enfoui dans l'obscurité de l'être, et que parle le poète, langue maternelle, parce qu'elle est à la fois celle qui lui tient le plus à cœur – langue de la mer(e) qui lui dit le Natal (*das Heimliche*) dont il naît (la « Mer natale du très grand ordre » invoquée par le Chœur) et mer(e) de la langue (« Mer instance lumineuse et mer substance très glorieuse », p. 378, « mer textuelle », p. 295, « nourrice du plus grand art », p. 291, « mer vivante du plus grand texte », p. 290). Mais la mer est à ce point nécessaire au poète qu'elle lui est une *menace*. Quoiqu'elle fasse accéder à la substance des choses, l'inspiration, trop riche, trop pressante, ne risque-t-elle pas de tourner à la perte du poète, – tels ces polypes (*madrépores*), ou coraux, dont la profusion lactée (comme d'un lait) s'avère d'autant plus dangereuse que la majorité des coelentérés est connue pour venimeuse? Merlogos, enfin, qui thématise le train même de l'être. Liée à l'évocation sous-jacente de ce qu'est la Pythie<sup>1</sup> pour le poète (*envahi, menacé, investi*), l'eau revêt ici un caractère nouveau : sa richesse vient de sa masse et de sa propension à se dilater (*afflux*)<sup>2</sup>. C'est donc bien une image de la plénitude que nous avons là. La rêverie élémentale de l'eau berçante<sup>3</sup>, la

1. Cf. M. Rieuneau, « Langage que fut la Poétesse! La Pythie selon Saint-John Perse », in *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, 7-1976, pp. 101-114.

2. Voir déjà plus haut (*Invocation 3*) : « La Mer! la Mer! à son afflux de mer. / Dans l'affluence de ses bulles et la sagesse infuse de son lait... ».

3. On retrouve un peu la même atmosphère dans *Images à Crusoe (La Ville)*, mais



# Cahiers Saint-John Perse

*« Cavalleries du songe au lieu des poudres  
mortes, ô routes vaines qu'échevèle un souffle jus-  
qu'à nous! où trouver, où trouver les guerriers qui  
garderont les fleuves dans leurs noces? »*

(ANABASE, VII.)

*nrf*

