

# Modalités de la création poétique chez Saint-John Perse

Christian Doumet

Wittgenstein, on le sait, achève le *Tractatus logico-philosophicus* sur cet aphorisme : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », qu'il corrige, dans les *Investigations philosophiques*, en : « Ce dont on ne peut parler, il reste à le montrer. »

Je prendrai cette modulation du texte de Wittgenstein comme guide dans une lecture de Saint-John Perse. Parcourant l'œuvre, je tenterai d'y faire apparaître comment s'articulent entre eux les deux pôles du *taire* et du *montrer*.

Il existe, à cette manière d'entrer dans l'œuvre, deux justifications que j'aimerais rattacher à deux traits fondateurs du fait poétique. D'abord, s'intéresser aux silences d'une œuvre, à ce qui en elle relève du mutisme, de la *taciturnité* (Quignard), du *motus*, ou du *mutum* (son émis privé de sens, bruit produit en faisant *mu*, qui est l'étymologie de *mot*, comme nous le rappelle Jean-Luc Nancy dans *À l'écoute*) c'est viser exactement sa constitution poétique, ce qui la constitue comme poème, ce qui la fonde en poésie. Dans l'ordre des productions verbales, le poème se définit en effet comme celle qui procède par rarefaction de l'usage, par estompement ou étouffement, par rature. Mallarmé écrit à Cazalis : « Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale.<sup>1</sup> » En outre, de telles procédures, qu'on pourrait rassembler sous les termes ici empruntés à la poétique même, de *coupe*, ou de *césure*, sont exactement celles qui rendent possible le second trait fondateur en poésie : le débordement, le dépassement – et leur

---

<sup>1</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes, II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1998, p. 657.

conséquence esthétique : l'amplification<sup>2</sup>. Or il me semble que ces phénomènes n'ont tant d'efficacité, tant de puissance rhétorique que dans la mesure où ils ne tendent pas à poursuivre la relation prosaïque entre un signifiant et signifié, mais quelque chose d'une tout autre nature qu'il faudrait appeler une mise en scène, une monstration ; quelque chose qui opère sur l'économie visible des signes, leur aptitude à se montrer en train d'agir, et plus du tout sur leurs ressources sémiologiques.

Mon ambition sera donc de reconnaître dans la lecture de Perse les modalités de la création poétique, en parcourant cet espace interne qu'ordonnent les postulations du silence et les gestes de monstration.

## **I. La création par défaillance**

### *a/ Le pseudonyme*

Il n'y a rien à dire du pseudonyme Saint-John Perse. Du moins est-ce là ce que Perse lui-même nous prie de croire :

Le nom choisi ne le fut point en raison d'affinités, réminiscences, ou références d'aucune sorte, tendant à rien signifier ni suggérer d'intellectuel : échappant à tout lien rationnel, il fut librement accueilli tel qu'il s'imposait mystérieusement à l'esprit du poète, pour des raisons inconnues de lui-même, comme dans la vieille onomastique : avec ses longues et ses brèves, ses syllabes fortes ou muettes, ses consonnes dures ou sifflantes, conformément aux lois secrètes de toute création poétique. (1094)

Ce rien-à-dire, comme on le voit, est déjà tout un programme « poétique ». Très précisément, le programme du rien-à-dire situé au cœur de la parole. Dans cette petite fable de la venue et de l'accueil

---

<sup>2</sup> Cf. Hölderlin cité par G. Agamben, dans *Idée de la prose*, trad. Gérard Macé, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1998, p. 26 : « En fait, le transport tragique est vide et vraiment libre. C'est pourquoi, dans la suite rythmique des représentations, où se manifeste le transport, devient nécessaire ce qu'à l'intérieur du mètre on appelle la césure, c'est-à-dire la parole pure, l'interruption anti-rythmique, qui s'oppose au point culminant, à la suite et au charme de représentations, afin que devienne manifeste, au lieu de leur alternance, la représentation elle-même. »

du nom se tient une doxa poétique que le poème n'en finit pas de répéter à sa manière. Une doxa destinée, comme c'est souvent le cas, à masquer une *paradoxa*, et ici un double paradoxe :

1. le nom choisi n'est pas choisi mais accueilli ; il renvoie à des lois, mais ces lois sont celles d'un mystère, ou d'un secret ;

2. le pseudonyme est le nom de l'absentement sur la scène publique (grâce à lui, dit Perse, le poète a « la possibilité de se renier ou désavouer littérairement autant qu'il le jugerait utile ») ; mais en tant que tel, il est aussi un nom de scène opérant sur une autre scène, littéraire celle-là.

Toujours, chez un poète, l'invention pseudonymique concentre les modalités d'existence du moi dans le langage ; elle se donne ici comme l'emblème d'un certain rapport à la création poétique : à un usage clair et distinct de la langue, le poème y offre le pendant d'une *mystique ordonnée*, rendant visible un mystère sur ce qu'on pourrait appeler une contre-scène. Mais notons au passage que cette mystique et cette contre-scène sont initialement pensées par rapport au versant *prosaïque* du monde, du langage et de la vie. Elles en constituent comme le revers, non l'ailleurs (Rimbaud) ou la subversion (Artaud). On est donc invité à lire la poésie de Perse comme un commentaire infini – une contre-scène – de la prose du monde.

#### *b/ Le mutisme des choses*

L'une des conditions de ce commentaire infini, c'est qu'il fasse écho non pas directement à la parole du monde, mais au contraire à ce qui la nie en son centre. Qu'il fasse retentir sur toute l'étendue des discours leur vide, exploser dans la bouche les « capsules du néant » (IV,1, 233), ou qu'il pose devant lui, ce qui revient au même, « l'emphase immense de la mort » (233).

Il y a bien des manières, pour la poésie, de dresser ce constat du mutisme du monde. Celle de Lord Chandos chez Hofmannsthal, par exemple, qui « cherche parmi tous [les] objets misérables et grossiers de la vie paysanne, celui, posé ou appuyé et n'attirant point

l'œil, dont la forme insignifiante, dont la nature muette peut devenir la source [d'un] ravissement énigmatique, silencieux, sans limite.<sup>3</sup> » Ou celle qu'expose Ponge dans *Le monde muet est notre seule patrie*. Ce sont là des relevés éminemment poétiques en ce qu'ils procèdent de la parole vers l'opacité muette du monde, et font revenir un peu de cette opacité dans la parole même : la lettre de Lord Chandos explique justement pourquoi et comment l'intéressé est devenu incapable d'écrire.

Il en va très différemment chez Perse, et spécialement dans *Vents*. Et ce qui fait la différence tient à la disposition chronologique de ces deux sortes de représentation du mutisme. Les « choses » de Lord Chandos appartiennent à une *nature muette*, c'est-à-dire à une nature dont le mutisme signe leur antinomie radicale avec la « nature humaine », par essence parleuse. Or le mutisme des choses, chez Hofmannsthal, provoque un « ravissement énigmatique, silencieux, sans limite » qui en vient à nous dispenser de la parole ; qui la rend vaine et l'élude. Le mutisme de Chandos est une conséquence du mutisme des choses ; en ce sens, il vient après le constat qui les relève. Chez Perse, il y a bien un mutisme du monde, et tout autant que chez Hofmannsthal, mais cette aphasie est en réalité le signe d'une *asémie* : le monde n'est pas un texte donné, disposé en vue d'une révélation, il ne *veut rien dire* (« Je me souviens du haut pays sans nom, illuminé d'horreur et vide de tout sens », IV,2, 235). Cependant, à la différence de ce qui se passe chez Lord Chandos, le mutisme est toujours sur le point de se rompre ; ce qui viendra après, c'est un babil infini des choses dans lequel la parole poétique tiendra un rôle d'entraînement. Nous sommes là non plus dans une chronologie de l'épuisement, mais au contraire dans l'ordre d'un devenir proche, d'une imminence, d'une impatience de la parole. Et c'est bien l'un des caractères les plus singuliers du mutisme chez

---

<sup>3</sup> Hugo von Hofmannsthal, « Une lettre », in *Lettre de Lord Chandos*, trad. Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, collection *nrf/Poésie*, Paris : Gallimard, 1992, p. 49.

Perse, qu'il soit porté comme tant d'états matériels et mentaux, toujours à sa limite extrême : « Ô frontière ! ô mutisme ! » (IV,1, 233).

*c/ L'aphasie poétique*

Le même état du monde – ce mutisme premier dont on trouverait chez Nietzsche sans doute les expressions les plus pénétrantes – a, chez Hofmannsthal et chez Perse, des effets inverses. Renoncement à la parole poétique dans un cas, délivrance de la même parole poétique pour l'autre. Dans ces conditions, on jugera paradoxale l'expression d'« aphasie poétique » chez Saint-John Perse.

Cependant il n'est peut-être pas vain de repartir là d'une intuition de lecture, très vague pour l'instant j'en conviens : le sentiment que dans cet amoncellement, dans ce débordement de matière verbale, quelque chose ne se dit pas ; au centre de cette scène de parole si diserte, se tient un désert, une absence autour de quoi s'édifie justement la machinerie verbale (intuition qui a souvent donné lieu à des transpositions négatives sur un plan esthétique : le « toc », le « faux bronze », le « faux marbre » de la poésie de Perse). Essayons de faire un sort à cette intuition en nous appuyant sur ce fragment final du tout premier poème de *Vents* :

"Ô toi, désir, qui vas chanter..." Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante,

Comme ce grand arbre de magie sous sa pouillierie d'hiver : vain de son lot d'icônes, de fétiches,

Berçant dépouilles et spectres de locustes ; léguant, liant au vent du ciel filiales d'ailes et d'essaims, lais et relais du plus haut verbe —

Ha ! très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes et murmurant murmure d'aveugle-né dans les quinconces du savoir... (I,1, 180)

Ce « désir qui va chanter » nous présente une exacte définition du *balbutiement*. Le balbutiement, c'est le b-a-ba de la parole à son commencement. Celui qu'on entend par exemple dans une série onomastique qui va de la « mer de Balboa » dans *Vents* – « celle

qu'il ne faut jamais nommer » (IV,2, 237) – à la « Mer de Baal » dans *Amers* (365), en passant par les « vitrines à babioles et verreries... » (IV,4, 245) – proches de l'*aboli bibelot* de Mallarmé ; mais qu'on entend également dans le mot *arbre*, si constamment lié à l'éveil du langage (« Ha ! très grand arbre du langage peuplé d'oracles »). Balbutier, c'est en somme, si j'en crois ce fragment de *Vents* I,1, secouer le langage sous ses formes éteintes afin de relancer la parole. Or ce qui est remarquable, dans le balbutiement, c'est son caractère métonymique : le langage étant localement réveillé, ce réveil même réveille le langage dans sa totalité<sup>4</sup>. La force mise en œuvre ponctuellement dans la langue est celle-là même qui, thématifiée sous la forme du vent, sera appelée à réactiver tous les autres secteurs étiolés de la langue. D'où la surprise : « Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante » (qui répond au dernier vers de *Neiges* : « Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit », *Exil*, « Neiges », IV,163) : comme si l'écart entre l'aphasie initiale (la *page blanche*) et la parole constituée (la *page bruissante*) demeurerait un sujet d'étonnement, et à son tour de relance. Ce que *Vents* dit ainsi : « Et comme un homme frappé d'aphasie en cours de voyage, du fait d'un grand orage, est par la foudre même mis sur la voie des songes véridiques... » (III,5, 228) où Henriette Levillain invite à voir une allusion à la conversion de Paul sur le chemin de Damas.

On voit bien, dans de tels exemples, comment la carence initiale de la parole, « les lèvres scellées sur le mystère des écritures » (IV,2, 238), s'articulent au débordement : par métonymie. Il suffit pour cela qu'ait été donnée l'impulsion initiale, ce que Valéry nommait le *clinamen*, et qui met en branle à la fois la parole et le désir de paroles. On peut l'observer, ce travail du *clinamen*, sur une séquence aussi brève et simple que l'incipit de *Vents*. Soit une proposition aussi pauvre, et dénuée de conséquences verbales, du

---

<sup>4</sup> Valéry : « Un écrivain véritable est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots. Alors il les cherche et il trouve mieux. »

genre de : *il y a du vent*. Perse fait subir à ce lieu commun une série de transformations hyperboliques qui auront toutes pour effet en retour de susciter un désir de parole :

passé fabuleux → *c'étaient*

superlatif → *très grands*

pluriel → *vents*

totalisation → *toutes*

subjectivation, humanisation → *faces*

agrandissement spatial (et métaphysique ?) → *ce monde*

Il suffit de déplier ce qu'implique par contamination chacune de ces déterminations sémantiques pour obtenir le poème *Vents*. *Vents* est le manifeste poétique d'un principe général de contamination sémantique.

## II. Création par déploiement

« Consciemment ou non, l'idée que l'homme se fait de son pouvoir poétique répond à l'idée qu'il se fait de la création du monde et à la solution qu'il donne au problème de l'origine radicale des choses. Si la notion de création est équivoque, ontologique et esthétique, elle ne l'est ni par hasard ni par confusion. »

Canguilhem<sup>5</sup>.

Si j'en crois Canguilhem, *créer* pour un artiste, c'est donc bien toujours risquer une certaine idée de la création du monde. Que dire, dès lors, si l'artiste en question tente visiblement d'embrasser dans son œuvre la Création même ? Ou comme dit Perse, d'interroger « la terre entière sur son aire, pour connaître le sens de ce très grand désordre [...] Et d'embrasser un tel accomplissement des choses » (III,5, 227).

*Vents* est un livre traversé par la question de la création ; son objet n'est rien d'autre que l'ethos de la création. Selon deux points de vue principalement : un livre qui produit des *images génésiques* ;

---

<sup>5</sup> « Réflexions sur la création artistique selon Alain », *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin 1952, p. 171.

et un livre qui exhibe *l'acte de sa propre création*. Les deux se reflétant.

*a/ Images de la genèse*

Le verbe *naître*, et le champ sémantique qu'il commande sont sans doute parmi les plus fréquentés de *Vents*. Mais la naissance n'y est rien, en réalité (« Et vous avez si peu de temps pour naître à cet instant », I,2, 181, repris en III,6, fin) comparée à la spectaculaire mise en scène de ses rituels préparatoires ou propitiatoires. De son *annonciation*.

On rencontre, en IV,6, 250, l'une des qualifications qui peuvent paraître les plus arbitraires de tout le livre :

Ô vous que rafraîchit l'orage, la force vive et l'idée neuve  
rafraîchiront votre couche de vivants...

Repris aux dieux votre visage, au feu des forges votre éclat...

Et vous pouvez remettre au feu les grandes lames couleur de foie  
sous l'huile. Nous en ferons fers de labour, nous connaissons encore la terre  
ouverte pour l'amour, la terre mouvante, sous l'amour, d'un mouvement  
plus grave que la poix.

On saisit bien, par paronomase, le lien entre *force* et *forges* ;  
ce qui unit, par isotopie, *feu* et *fer* à *forges*. On saisit ce qui, par  
paronomase encore, unit *ferons fers de labour* à *terre ouverte pour  
l'amour*. Mais les *grandes lames couleur de foie sous l'huile*  
demeurent obscures. Sauf à se reporter à I,2, 181 (le deuxième  
poème – celui que j'ai cité est l'avant-dernier) :

Jadis, l'esprit du dieu se reflétait dans les foies d'aigles entrouverts,  
comme aux ouvrages de fer du forgeron, et la divinité de toutes parts  
assiégeait l'aube des vivants.

Ces occurrences du mot *foie* sont assez rares pour faire signe et  
lien. On retrouve ici la triade *fer – forgeron – foie* qui permet sans  
doute d'identifier a posteriori la nature des *grandes lames* : autant  
que celles des forgerons, ces lames sont celles des sacrificateurs et  
des devins. Elles ont gardé la couleur de ce qu'elles *entrouvraient*

lorsque plus tard elles *ouvrent* la terre ; et ainsi, transportent-elles dans l'acte de labour et dans l'acte d'amour un peu de la divination qui les marquait au début du poème. L'arc qui relie ces deux fragments apparentés est aussi celui qui, à travers tout le livre de poèmes, identifie l'amour et la prophétie, la naissance de la chair et la venue du texte. Ainsi se comprend mieux la frappe des monosyllabes : *feu foie fers poix* dans le fragment de IV,6 ; cette sorte de travail par à-coup du signifiant, ces spasmes de l'écriture qui s'engendre elle-même par écoutes et torsions, par défigurations progressives. Cette tresse est ce qui lève, en avançant, les métaphores dans un geste à la fois prophétique (l'annonce du texte à venir) et gènesique (l'engendrement ici et maintenant du poème) que décrit exactement le fin de IV,6 : « Et nos poèmes encore s'en iront sur la route des hommes, portant semence et fruit dans la lignée des hommes d'un autre âge » (250). *Semence et fruit* : autre manière de dire le donné et le promis.

Une tonalité religieuse baigne ce *travail*. Or le nom du héros (il faudrait dire du *Titan*) qu'on entend derrière cette mise en scène, derrière même le mot de *promesse* récurrent dans *Vents* (cf. en particulier I,3, 183), c'est Prométhée. Les *foies d'aigles entrouverts* ne sont-ils pas un retournement du mythe ? Et ce feu, l'emblème du renouvellement de l'humanité, de cette *race nouvelle parmi les hommes de ma race* (IV,6, 241) dont Prométhée est le prophète ? Prométhée passe pour avoir créé les premiers hommes en les façonnant avec de la terre glaise, et pour avoir dérobé le feu à la forge d'Hephaïstos.

#### *b/ Géologie des textes*

La venue du texte est donc liée, scellée à (par) ce travail, *feu* et *fer*, de la terre-mère, selon le vieux poncif *materia mater* (c'est le poncif de *Vents* ; celui d'*Amers* sera *mare mater*). La terre est la mère matérielle du texte. À partir de ce noyau mythologique (entendons : de ce noyau dans la mythologie de la création) se déploie toute une série de représentations de la terre, des entrailles de

la terre comme matrice des textes. Ce sont « Les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir » (I,3, 185) ; ou bien

de grandes œuvres, feuille à feuille, de grandes œuvres en silence [qui] se composent aux gîtes du futur, dans les blancheurs d'aveugles couvains. Là nous prenons nos écritures nouvelles, aux feuilles jointes de grands schistes...

Et les terres rouges prophétisent sur la coutellerie du pauvre. Et les textes sont donnés sur la terre sigillée. (II,6, 214)

La métaphore des feuilles de schistes et des feuilles des livres corrobore ici le lien de l'écriture et de la terre (lien qu'on retrouve avec la *terre sigillée*, ou avec le mot *laisses* – je renvoie au commentaire d'Henriette Levillain<sup>6</sup>). Mais ce qui importe toujours, chez Perse, ce n'est pas la stabilité des images, c'est la manière dont elles travaillent (si forte est la nature démonstrative de cette poésie). L'image des schistes, ici, est surtout intéressante pour la série de gestes textuels/matériels qu'elle propose : une gestuelle qu'on pourrait rassembler sous la dénomination du *dépli*. Écrire, c'est en gros déplier. Déplier ce qui est contenu (*enclos*). Il y a donc deux temps dans cette dramaturgie génésique : le temps de la maturation (*de grandes œuvres en silence se composent aux gîtes du futur*) et le temps du déploiement, ou du *déroulement* (il demeure une ambiguïté entre bibliothèque du *volumen* et bibliothèque du *folio*) : « Et la terre à longs traits, sur ses plus longues laisses, courant, de mer à mer, à de plus hautes écritures, dans le déroulement lointain des plus beaux textes de ce monde. » (II,1, 200) Ce qui rend concomitants à la fois le déploiement de l'espace (*courant... lointains...*), le déploiement du temps (*gîtes du futur...*) et le devenir des textes. Ou pour le dire autrement, le devenir des textes engage dans son mouvement à la fois le déploiement de tout le temps et celui de tout l'espace. Les engage, les mobilise : les montre.

*c/ Violence poétique : le polemos du poète*

---

<sup>6</sup> Henriette Levillain, *Une lecture de Vents de Saint-John Perse (Cahiers Saint-John Perse, 18)*, Gallimard, 2006, Paris, p. 102 et 144.

Le mot de *schiste*, choisi par Perse pour des raisons référentielles, répond également à un déterminisme paronomastique et étymologique : sa proximité avec *schisme* (les deux mots venant de *schizein*, diviser, fendre). Le schisme est l'un des noms du pli ; l'une des conséquences impliquées par le dispositif des feuilles écrites. Je veux dire par là que le texte n'advient pas sans cassures, sans brisures, sans polémique. Le *polemos* est contenu dans les feuilles du texte comme le schisme dans le schiste. C'est ce qui confère à la création sa valeur victorieuse : elle n'est pas donnée mais conquise. Tous les motifs guerriers, toute cette idéologie du fer et de la lame, dans *Vents*, rappellent sans cesse combien l'écriture, pour Perse, est proche du geste du conquérant.

Lutte contre quoi ? Il y a un conflit entre l'*esthète* et le *poète*.

La figure de l'esthète renvoie à une morale de l'accumulation des œuvres, de leur raffinement et de leur étiolement. (IV,5, 245 : « bonheurs-du-jour et cabinets d'écaille, ou de guyane ; vitrines à babioles et verreries... » ; *Chronique*, 4, 395 : « Nous n'étions pas dans le bois de luthier de l'épinette ou de la harpe ; ni dans le col de cygne des grands meubles lustrés, couleur de vin d'épices »). La figure du poète, elle, à une morale du faire, de l'invention, de l'événement.

Or le poète est toujours menacé de compromission avec l'esthète, de délectation esthétique. C'est pourquoi le principe polémique est toujours actif. Aussi actif que les forces du repli sur soi. On peut voir, dans ces dernières, l'une des tentations obscures de cette poésie pour l'*esthétique* : il y a chez Perse un Hérédia qui aspire à devenir Rimbaud. Voyez *Vents* I,4, 186 :

Un homme s'en vint rire aux galeries de pierre des Bibliothécaires...  
un homme aux rampes de sardoine, sous les prérogatives du bronze et de l'albâtre.

Poème qui s'achève sur cet appel très rimbaldien :

S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant !

On doit donc sentir aussi cette guerre intérieure comme une lutte entre des époques, peut-être entre des voix venues du symbolisme. Parmi les figures de l'esthète, on relève dans *Chronique* cette dénégation : « Non plus n'étions dans les ciselures du bronze [...] ni dans les vitres peuplées d'arbres des hautes armoires à livres » (*Chronique*, 4, 395) qui est une allusion à Mallarmé (l'incipit de *Crise de vers* : « l'effilé de multicolores perles qui plaque la pluie, encore, au chatolement des brochures dans la bibliothèque... »). Par exemple.

### Conclusion

J'ai cité Mallarmé. C'est à un autre texte que je penserai pour conclure. Dans *Le Livre, instrument spirituel*, Mallarmé médite sur la signification, quant au livre, du pliage, opposant, dans un spectaculaire incipit, le livre *tassé en épaisseur* et le journal prêt à s'envoler.

Sur un banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre : plusieurs – à quoi, tant l'aperçu jaillit, personne depuis qu'on lut, peut-être n'a pensé. Occasion de le faire, quand, libéré, le journal domine, le mien, même, que j'écartai, s'envole près de roses, jaloux de couvrir leur ardent et orgueilleux conciliabule : développé parmi le massif, je le laisserai, aussi les paroles fleurs à leur mutisme et, techniquement, propose, de noter comment ce lambeau diffère du livre, lui suprême.<sup>7</sup>

Il me semble que ce texte contient déjà quelques-uns des éléments majeurs de la réflexion de *Vents* sur les conditions et les procédures de la création poétique. Il me semble que tout *Vents* est déjà dans ce petit paragraphe du texte de Mallarmé : « ...et vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit à tout littérairement aboli. »

---

<sup>7</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 224.

Il s'agit de rêver cette particularité de la pensée qu'est le pliage, particularité à laquelle la soumet (ou que reflète) le livre. Or tout, dans la poétique de *Vents* (de Perse ?) me semble découler de ce clivage que marque un pli (de feuille, de relief, de pensée, de temps...), et de ce clivage consécutif entre le repli et le dépli.

On peut commencer à le vérifier dans les attaques décisionnelles, vraiment inaugurales, des poèmes de Perse : « C'étaient de très grands vents... » (179) ; *Exil* : « Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil... » (123) ; *Pluies* : « Le banyan de la pluie prend ses assises sur la Ville... » (141). Cette manière de *prendre*, ce rapt du poème qui du même coup confisque ce qui précède. Ce que matérialiseront, dans *Amers*, les points de suspension ou le « Et » initiaux (« Et vous, mers, qui lisiez dans de plus vastes songes... », 259)

On peut le constater également dans l'organisation temporelle à laquelle toute cette poésie renvoie : avant/après ; temps du repli/temps du dépli ; longue durée sédimentée/exacerbation de l'instant. Il est à peine nécessaire de souligner que ce partage binaire circule à travers des oppositions matérielles et perceptives essentielles qu'il faudrait prendre la peine de décrire ici.

Mais il me semble que l'un des clivages majeurs n'est pas là, mais dans le rapport à la langue même. La langue est en effet pour Perse elle-même cette géologie de sédiments (*Exil* avait « dessein d'errer parmi les plus vieilles couches du langage », VI, 162) et cette matière volatile qui affranchit les plus beaux textes de toute attache. Pour comprendre cette relation, on peut peut-être simplement invoquer le fait que Perse, comme tous les écrivains de sa génération ou presque, parle encore le français *dans* le latin (on pourrait dire de la même manière qu'il pense la chrétienté *dans* l'Antiquité). Ce *dans* est l'expression d'une ambiguïté essentielle : celle qui fait de la langue un outil non pas aigu mais « bisau » ; un instrument d'ambiguïté (d'*ambiguation* de la pensée et du réel). Surtout, une source infinie de métaphores. Je prends un seul exemple, pour finir,

qui donne la mesure de ce clivage-là : l'usage du mot *esprit*, dans la poétique de Perse serait-il seulement compréhensible si l'on y entendait le double sens latin de *spiritus* ? Et *Vents*, dans cette perspective, est-il rien d'autre que l'exploration même de cette ambiguïté entre le souffle et la puissance *poétique* – ordonnatrice mais aussi destructrice, organisatrice mais aussi divinatrice – impliquée par le mot *esprit* ?

Or cette ressource infinie de la langue (des langues), elle est l'un des visages de ce *mystère* dont parlait Perse à propos de la venue de son pseudonyme. Mystère dont il n'est, pour reprendre le mot de Wittgenstein, exactement *rien à dire* ; qui, comme tout mystère, peut seulement faire l'objet d'une révélation, ou d'une monstration. Exhumer le souffle contenu dans « les plus vieilles couches du langage » : ainsi pourrait être résumé le projet de *Vents*.

Christian Doumet  
Université de Paris VIII-Saint-Denis