

## De la parole primultime dans *Chant pour un équinoxe*

Nébil Radhouane

Les chefs d'œuvre de la littérature française ne renferment pas que des joyaux, si tant est que pour en établir la vraie valeur on doive les soumettre à la toise de la mémoire et de la postérité.

C'est justement parce que Saint-John Perse ne partage pas avec les autres cette inégalité artistique que son œuvre *apparaît*, comme écrit Roger Caillois<sup>1</sup>, *dans une superbe solitude*. Cependant que chez les autres poètes il faut débarrasser les diamants de leurs cristaux impurs, chez Saint-John Perse le génie est continu ; entre les recueils, les poèmes, les pages, les laisses et les versets, point de ruptures. Tout semble tissé d'un même chant, *d'un même souffle proféré*, et c'est pourquoi, en l'espèce, toute comparaison entre ces moments poétiques, ces chants exécutés *ne varietur* et comme destinés à être dits d'une seule haleine, devient illégitime. Comment privilégier justement certains arias au détriment d'autres quand, dans le même temps et tous ensemble, ils appartiennent à la même symphonie et concourent au même grand édifice musical ? Ces mesures sont d'autant plus inopérantes lorsque toutes les parties de cette symphonie sont exécutées avec les mêmes changements internes de tempo, les mêmes effets, les mêmes refrains, les mêmes staccatos et les mêmes appoggiatures.

Qu'on ne s'y méprenne pas cependant. Cette permanence, si elle sauve l'œuvre de la dissipation, à l'autre bout elle est loin de la clouer dans l'inertie. À l'image du monde dont elle chante continûment les louanges, la poésie persienne allie avec bonheur Pythagore et Héraclite : le changement dans l'unité mais le changement quand même. L'illusion de fermeture que donne le prestige de la répétition dans cette œuvre poétique trahit paradoxalement une ouverture au mouvement et à l'entropie contrôlée. Dans leurs étonnantes similitude et continuité, les poèmes persiens présentent pourtant assez de diversité pour figurer un cheminement et un parcours de la vision poétique. La cohérence et l'unité de ces poèmes est également d'évolution et de quête. Le mouvement exprimé à l'intérieur de chaque poème, aussi bien par les thèmes récurrents de la prospection, le voyage, l'odyssée, la marche ou l'en-allée, est aussi exprimé globalement au niveau de toute l'œuvre poétique et en évoluant d'un poème à l'autre.

Évidemment, on l'a dit à outrance, mais seulement de certains poèmes de Saint-John Perse. Les commentateurs et les biographes se sont le plus souvent contentés de distinguer les poèmes de jeunesse de ceux de l'exil américain ou encore de la période chinoise, en allant jusqu'à séparer la poésie d'Alexis Leger de celle de Saint-John Perse. Si par ailleurs on a fait la part belle aux poèmes de la maturité poétique, entendons depuis *Anabase* jusqu'à *Amers*, on a beaucoup plus étudié *Éloges* et les poèmes des débuts que les tout derniers poèmes de Saint-John Perse. On aimerait peu, semble-t-il, se pencher avec la même insistance sur *Chant pour un équinoxe*, *Nocturne* ou *Sécheresse*<sup>2</sup> les trois derniers poèmes que Saint-John Perse eût publiés de son vivant.

---

<sup>1</sup> Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1954, cité dans *OC*, p. 1263.

<sup>2</sup> "Lecture de *Sécheresse*" par Béatrice Huault in *Souffle de Perse*, n° 1, p. 56-69 et "La stratégie de la négation : *Sécheresse*" par Nicolas Castin, *ibid.*, n° 3, p. 82-91.

Et pourtant, aussi bien par leur position extrême et marginale, chronologiquement, que par leur écriture, ces poèmes, mis à la portion congrue par la critique, présentent des intérêts littéraires non négligeables.

On serait tenté de dire avec les lecteurs de tendance biographiste que cet intérêt vient surtout du fait que le poète est alors au soir de sa vie. Après avoir écrit successivement ces trois poèmes publiés respectivement en 1971, 72 et 74, Saint-John Perse mourra dans moins de cinq ans. Mais ce n'est pas tant cette considération biographique qui distingue ces derniers poèmes. Leur spécificité procéderait plutôt d'une stratégie de la contraction et de la synthèse. Toutes les visions antérieures sont alors ramassées dans ce couronnement ultime de la parole auparavant déployée et exprimée et maintenant resserrée et imprimée.

Des trois poèmes dont il s'agit, *Chant pour un équinoxe* est le plus court et le moins touffu. Pour exigu que soit son traitement - du point de vue du volume comme de la part de la critique - il semble être le plus représentatif de cette stratégie de la contraction et cela par l'emploi fulgurant de l'ellipse et du minimum verbal. Au surplus, la reprise raccourcie de certaines thématiques dominantes dans les poèmes et les recueils antérieurs est assez frappante, qui recentre l'intérêt sur le problème du langage poétique et de son adéquation aux yeux du poète. Tout porterait à croire dans ce poème-ci que la solution à cette problématique réside dans l'aspect bipolaire imprimé au langage. Non que le mot doive être seulement ambigu, ce qui du reste est presque une constante persienne, mais toute la parole, comme poussée à bout, semble ici devenir à la fois première et dernière, que nous avons qualifiée de *primultime*, forgerie croisée de *primus ultimus*.

### **La nouvelle ellipse**

Entendue au sens large, l'ellipse n'est pas plus présente dans ce poème que dans tous ceux qui l'ont précédé. On sait Saint-John Perse très à cheval sur les principes de *l'intuition fulgurante* dont il parlait dans son allocution au Banquet Nobel, sous la forme d'une question oratoire :

*De la pensée discursive ou de l'ellipse poétique, qui va plus loin, et de plus loin ?<sup>3</sup>*

C'est que Saint-John Perse faisait de l'ellipse un coefficient générique de la poéticité et à tout le moins de la sienne propre. Cependant, il semblait en donner à chaque fois une définition strictement sémantique, celle qu'illustrent parfaitement les poèmes-fleuves, antérieurs à *Chant pour un équinoxe*, poèmes volumineux et dans le même temps elliptiques. Chez Saint-John Perse l'ellipse - qui en principe est une soustraction de signifiants - s'apparente aussi à une soustraction de signifiés, à un raccourci du sens plus que du volume verbal. Voilà comment justifier le paradoxe d'une poésie dite elliptique même quand elle déploie ses mots, ses versets et ses laisses, en une continuelle explosion. Il suffit de comparer les poèmes centraux *Anabase*, *Exil*, *Vents* et *Amers* avec les poèmes marginaux pour constater leur supériorité en volume, et de les comparer ensuite entre eux pour se rendre compte que d'*Anabase* jusqu'à *Amers* la longueur des poèmes va croissant, ce qui figure un mouvement verbal en expansion.

Et puis viennent les poèmes postérieurs à *Chronique* et *Oiseaux* : *Chanté par Celle qui fut là*, *Nocturne*, *Sécheresse* et surtout *Chant pour un équinoxe*, qui est le cas extrême d'un mouvement verbal inverse et, cette fois, tout en implosion.

---

<sup>3</sup> Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960, OC, p. 444.

Dans *Chant pour un équinoxe*, sans cesser d'être un raccourci sémantique tel que semblait en user Saint-John Perse dans ses poèmes luxuriants, l'ellipse se double d'un raccourci verbal, qui est le sens le plus légitime en linguistique. *Chant pour un équinoxe* est l'un des poèmes les plus dépouillés que Saint-John Perse ait écrits absolument et en tout cas le seul depuis les courts poèmes d'*Images à Crusoé* et *Récitation à l'éloge d'une Reine* qui fasse autant de place au blanc typographique séparant la page en de si minces et compacts versets. L'ellipse dans ce poème est nouvelle au sens où elle tranche sur celle qui dominait les autres poèmes jusque-là. Nouvelle elle l'est aussi parce que, comme nous l'avons déjà signalé, elle est à la fois sémantique et verbale. Nouvelle enfin, parce qu'elle reprend en plus court, et en plus fulgurant encore, aussi bien les thèmes que les moules syntaxiques déjà réitérés à toute outrance dans les poèmes précédents.

### L'ultime reformulation

S'il est un pouvoir poétique dans l'écriture de Saint-John Perse, c'est bien celui de la reformulation. On sait la fortune des répétitions persiennes dans les études qui ont bien voulu se pencher sur les aspects techniques du poème<sup>4</sup>. Tout ce qui est répété ne renaît jamais, dans cette poésie, tout à fait le même effectivement, mais réapparaît, à chaque fois sans cesse autre dans son essence et parfois même dans sa forme. Progressivement, une métamorphose du même se réalise en passant par divers avatars obligés et divers jalons d'une perpétuelle *métempsychose* du signe poétique. *Métempsychose* est le mot parce que comme versée dans ces principes chinois du bouddhisme amalgamé au Tao, auxquels l'ancien secrétaire du Corps diplomatique à Pékin était resté sensible jusque dans ses derniers poèmes- et *Chant pour un équinoxe* en témoigne par maints aspects - la reformulation persienne semble aller, de proche en proche, vers une expression définitive, un stade ultime de la parole, un état parfait du dire qu'un poème comme celui-ci semble illustrer à bien des égards.

Il est très clair d'abord que le poème reprend par ses thèmes, du moins dans sa première partie, le parcours météorologique qu'avait suivi, dans *Exil* notamment, la poésie des éléments et des saisons. Le parcours dépasse même les indices des *Pluies* et des *Neiges* réunis dans *Exil*, pour reprendre, presque dans le même ordre des recueils où ils sont rassemblés, ceux des *Vents*, puis de la *Mer*. Après la *pluie* et ses indices avant-coureurs

[...] *il tonnait*, [...] *l'averse du ciel fut avec nous, la nuit de Dieu fut notre intempérie*,  
[...] *la foudre ramasse ses outils dans les carrières désertées*, [...]

il est question du vent par la grâce duquel

[...] *le pollen jaune des pins s'assemble aux angles des terrasses* et plus tard, [...] *la semence de Dieu s'en va rejoindre en mer les nappes mauves du plancton*.

Dans la deuxième partie du poème c'est encore une fois, après la *pluie*, la *neige* qui interpelle le poète. Et Saint-John Perse reprend presque le même paysage - mais en plus condensé - que celui qu'il décrivait dans son poème *Neiges* il y a quelque vingt-sept ans. Il s'agit en effet de ce même *lieu de grâce et de merci où licencier l'essaim des grandes odes du silence*. Ici encore on insiste sur la thématique de la nudité première et dernière à la fois, et il est beaucoup question, ici comme là, de naissance en devenir :

---

<sup>4</sup> Voir R. Caillois, *op. cit.*, et Pierre Van Rutten, *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, La Haye, Mouton, 1974.

[...] *cette buée d'un souffle à sa naissance, comme la première transe d'une lame mise à nu*  
(*Neiges*, I).

Et dans *Chant pour un équinoxe* :

[...] *le ciel est sans heurt, la terre franche de tout bât [...]*

et :

[...] *un enfant naît au monde dont nul ne sait la race ni le rang.*

De plus, la thématique de la neige, comme le lieu d'une nouvelle genèse, est ici reprise avec la même insistance sur la plénitude paradoxale, toujours exprimée comme elle l'est par une rhétorique de la négation :

[...] *nul n'a surpris, nul n'a terni,*

(*Neiges*, I)

et dans *Chant pour un équinoxe* :

[...] *un enfant naît au monde dont nul ne sait la race ni le rang,*

Le même paradoxe affecte, ici comme là, le paradigme de l'absence. La vacuité du lieu, du lieu absent, ou encore du non-lieu, est éprouvée comme la présence la plus immédiate, exprimée dans les deux cas par le verbe *voir* à l'injonctif :

[...] *voyez qu'il neige*

(*Chant pour un équinoxe*)

et dans *Neiges*, I :

*Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles [...]* :

Le verbe *il neigeait* à l'imparfait sera d'ailleurs très tôt employé au présent de l'indicatif dans *Neiges*, II :

*Il neige sur les dieux de fonte [...]*

*Il neige, hors chrétienté, [...]*

Enfin, la même approche du silence est constatée dans les deux poèmes. Écoutons le dernier verset de *Neiges*, IV :

*Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit.*

et dans *Chant pour un équinoxe* :

*La voix des hommes est dans les hommes, la voix du  
bronze dans le bronze, et quelque part au monde  
où le ciel fut sans voix et le siècle n'eut garde,*

Outre les thèmes, une partie du lexique obsessionnel chez Saint-John Perse et des moules syntaxiques qu'il privilégie réapparaît en plus concis.

À côté d'un mot comme *bronze* employé plus d'une fois dans *Anabase* et d'un mot comme *homme*, partout présent dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, le verbe *naître* représente ici l'ultime maillon d'un polyptote à distance qui commence par l'imparfait et le passé simple (*il naissait* et *il naquit* dans *Anabase*, *il naissait* dans *Neiges*) et se parachève ici par le présent (*il naît*).

L'emploi de l'imparfait n'est pas absent dans *Chant pour un équinoxe*. C'est ainsi qu'il ouvre de cette façon, toujours aussi caractéristique, le poème :

*L'autre soir il tonnait, [...] j'écoutais [...]*

*et l'amour, en tous lieux, remontait vers ses sources.*

La syntaxe syncopée de la séquence *je sais, j'ai vu*, non plus, n'est pas étrangère à l'écriture antérieure. Elle reprend en les ramassant en une seule fois des tournures voisines disséminées çà et là dans tel ou tel poème précédent :

*Je veille. J'aviserais.*

(Vents, II)

*Je sais !...Ne rien revoir !*

(Vents, IV)

et nous trouvons l'expression telle quelle dans *Exil*, V :

*Je sais, J'ai vu. Nul n'en convienne ! [...]*

et dans *Amers*, V :

*Je sais, j'ai vu : mêlée d'herbages et d'huiles saintes.*

Manifestement, la stratégie de la contraction opère dans ce poème à tous les niveaux. Cependant, plus que la continuité d'un poème à l'autre, c'est leur ultime aboutissement que *Chant pour un équinoxe*, dès avant *Nocturne* et *Sécheresse*, semble ainsi figurer par l'extrême reformulation.

Nous avons énuméré quelques indices observables qui mettent dans ce poème une note nouvelle par rapport à la tonalité générale de la poésie persienne. Il n'est pas dans ce poème jusqu'au lexique qui ne soit concis et réduit à l'essentiel. Mais l'ellipse, qui affecte avant tout la syntaxe, ne saurait être sans incidence sur une autre spécificité chez Saint-John Perse : l'isorythmie ou la permanence des mêmes pieds rythmiques que subvertit, inévitablement, une parole tournée autrement que d'habitude.

### **L'étymon rythmique subverti**

Ce que Léo Spitzer, dans *Études de style*<sup>5</sup>, appelait l'étymon spirituel a tout l'air, chez Saint-John Perse, d'être de nature rythmique. Tout porte à croire que le rythme chez lui préexiste à la matière verbale destinée à se couler dans des moules accentuels tout prêts, et qui s'imposent au poète comme autant d'obsessions ou d'élans irrépessibles. Dans tous les poèmes de Saint-John Perse, et aussi bien dans les versets intermédiaires que dans les versets marginaux, aussi bien dans les chutes que dans les membres d'attaque, l'accent d'intensité a tendance à coïncider avec la quatrième syllabe, ce qui aboutit à une versification codifiée par le seul souffle propre à Saint-John Perse et qui convient parfaitement à cette en-allée dont Senghor disait : *une poésie allant l'amble*<sup>6</sup>. On en aurait long à dire sur le prestige du péon 4 dans *Anabase*, *Exil*, *Vents* et *Amers*<sup>7</sup>, ce qui n'est pas l'objectif de ce propos. On fera juste remarquer que cette constance du nombre quatre, et par conséquent de ses multiples immédiats dans la versification singulière de Saint-John Perse, codifie de l'intérieur une métrique qui semble ainsi non pareille mais à la fois très classique. Sur la régularité ascendante d'un pied aussi long que le péon 4, il est clair que c'est là le rythme qui sied le mieux à l'*en-allée* persienne, assimilée, autre part que dans le rapprochement équestre, aux airs de l'andante et au tempo modéré de la marche ordinaire.

Étymon rythmique alors ? Oui, mais étymon rythmique qui semble tout à coup subverti dans *Chant pour un équinoxe* ou du moins étymon escamoté derrière

---

<sup>5</sup> Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>6</sup> Léopold Sédar Senghor, "Saint-John Perse ou la poésie du royaume d'enfance" in *Liberté 1, Négritude et Humanisme*, Paris, Mouton, 1964.

<sup>7</sup> Voir notre thèse de troisième cycle intitulée : *Le Rythme dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse étudié dans Anabase, Exil, Vents et Amers*, Université de Tunis, 1985.

une parole qui n'aurait plus le temps ni l'espace de continuer, une parole qui ne prendrait en compte que la synthèse de ce *qu'elle est infiniment* : [...] *Équinoxe d'une heure entre la Terre et l'homme*. Le péon 4, réitéré à l'envi, était l'indice que l'on pouvait ajouter à d'autres tels que les ligatures en tête de poèmes, entendons ces conjonctions de coordination ouvrant la plupart des textes persiens et montrant que ces derniers ne commencent ni ne finissent mais *continuent*<sup>8</sup>. Mais dans ce poème-ci, qui ferme la marche, c'est le cas de le dire, il est question d'englober en une vision synoptique et fulgurante la parole jusque-là déployée ; et de la projeter dans une sorte d'au-delà de la parole.

L'expression *équinoxe d'une heure* nous semble, en dépit de la précision du quantifiant temporel *une heure*, procéder d'une chronologie trop vacillante pour ne pas être une uchronie. *Équinoxe* est d'une précision spatio-temporelle voire astrophysique qui ne va pas au-delà du souci persien de rechercher le mot adéquat fût-ce celui du spécialiste. Cependant, aussi bien dans sa formation que dans sa signification la plus commune, le mot trahit trop d'incertitude intermédiaire pour rendre compte d'une consistance spatio-temporelle où le marcheur inlassable puisse maintenant avoir pied.

Par définition l'équinoxe est le moment limite entre deux périodes de l'année, lorsque le soleil coupe l'équateur céleste, nous dit l'astronomie, et où le jour et la nuit deviennent égaux. Il s'agit bien d'une égalité et d'un équilibre, mais exceptionnels et fragiles. On ne peut pas exclure, d'autre part, que Saint-John Perse ait privilégié ce mot pour son étymologie plus proche de la nuit que du jour et où l'on reconnaît la racine nocturne *nox*.

Une année après *Chant pour un équinoxe*, Saint-John Perse écrira justement *Nocturne* où s'exprimera la même incertitude spatio-temporelle qui projette l'ancien marcheur dans le lieu nébuleux d'un au-delà poétique. Cela, dans la modalité interrogative et toujours dans le registre de la naissance d'une part, et dans le code de l'en-allée arrivée à son terme de l'autre :

*Reprendrons-nous le thème à sa naissance ? revivrons-nous la fièvre et le tourment ? [...]  
nos routes sont peu sûres, et la nuit est profonde où s'arrachent nos dieux.*

La fragilité et l'équilibre exprimés dans *équinoxe* sont dus également à ces connotations de l'entre deux univers que sont la parole et le silence, la diversité et l'un, la vie et la mort, tout comme dans son sens premier le mot nous projette, dans les espaces interstellaires. On n'est ni complètement dans les cieux ni plus du tout sur terre, dans le lieu du réel inventorié à n'en plus finir auparavant. Désormais on est dans les limbes. Les limbes de la parole. Cela explique alors la compacité d'un texte autrement plus elliptique et le resserrement d'un rythme qui abandonne le nombre et la percussion du vers au profit de la linéarité de la prose.

Comme pour les thèmes, la régularité rythmique, à dire vrai, n'est pas totalement absente dans *Chant pour un équinoxe*. Quelques beaux restes péoniques émaillent ce poème mais d'une façon irrégulière et clairsemée :

[...] *la vie remonte vers ses sources,*  
0 0 0 1 0 0 0 1

sont deux péons qui très tôt se dissipent dans les anapestes et les syncopes :

[...] *la foudre ramasse ses outils dans les carrières désertées*  
0 1 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1

---

<sup>8</sup> Alain Bosquet, *Saint-John Perse*, Paris, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1977 [1953], p. 89.

où le péon reprend le dessus pour faire place cette fois à une accentuation sans aucun souci du nombre ni de la cadence mesurée :

[...] *le pollen jaune des pins s'assemble aux angles des terrasses*  
0 0 1 1 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 1

Quand le rythme est régulier, il est davantage anapestique dans *Chant pour un équinoxe* que péonique :

*L'autre soir il tonnait, et sur la terre aux tombes j'écoutais retentir [...]*  
0 0 1 0 0 1 0 0 0 1 0 1 0 0 0 1 0 0 1

Écoutons surtout ce parfait alexandrin anapestique :

[...] *et l'amour en tous lieux, remontait vers ses sources.*  
0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1

Visiblement tout porte à croire que pour Saint-John Perse un moment est venu où l'Un, exprimé auparavant par la répétition d'une différence ou d'une différence répétée, s'exprime ici par l'unité non uniforme :

*Dieu l'épars nous rejoint dans la diversité.*

Conception héraclitéenne du rythme s'il en est et non plus pythagoricienne. Lorsque fut écrit *Chant pour un équinoxe* en 1971, les dispositions n'étaient plus, vraisemblablement, aux épopées ponctuées par la cadence d'une marche régulière et inlassable, mais à l'ultime trêve, propice à ces émotions suprêmes, à ces sagesses limites proches de l'attitude taoïste et de la méditation zen.

On comprend ainsi l'autre sens de cette parole poussée à bout, qui est comme au bord du silence et qui aspire au silence. Le sage dit justement : *celui qui sait ne parle pas et celui qui ne sait pas parle*. Et c'est au travers de cette sagesse que Saint-John Perse nous dit en une parole quasiment silencieuse :

*Je sais, j'ai vu [...]*

Il a parlé quand même, nous objecterait-on. Oui, mais à défaut de se taire complètement, ne le voilà-t-il pas qui se découvre une parole limite, proche du silence, intermédiaire, et en tout cas, à nulle autre pareille. Telle une glossolie des limbes, cette parole, ainsi ramassée, nous paraît raccourcie et redistribuée, comme à la fois dans et hors du langage.

### **De la parole-fracas**

Le monde dit-il tout dans sa luxuriance ? n'est-il pas lui-même une immense ellipse de tout ce qui en lui semble fatalement raccourci et pris de vitesse ? Les poèmes centraux de Saint-John Perse ont montré que dans sa diversité le réel est répétitif, à quoi correspond une unité indicible. Avec *Chant pour un équinoxe* s'amorce l'entreprise ultime d'une répétition au deuxième degré, une contraction des récurrences et des jalons itératifs en une seule et unique occurrence, avec l'intention affichée d'approcher cette unité de l'imprononcé, cette parole rendue à son essence première. À la différence de Valéry qui se détourne du réel, et de Mallarmé qui l'esquive ou l'abolit, Saint-John Perse, jusqu'avant *Chant pour un équinoxe*, le déployait et l'expliquait, au sens latin du mot, mais pas de la façon orphique que réclamait l'auteur de *Crise de vers* et de *l'absente de tous bouquets*. Avec la précision de l'inventaire, mais en empruntant une syntaxe répétitive, il laisse transparaître pourtant l'étonnante économie du réel en dépit de son abondance et de sa profusion. C'est d'abord dans ce sens incomplet que l'on devait entendre l'ellipse persienne : une disproportion entre la matérialité du réel et son excédent sémantique qui le prend de vitesse et le dépasse de plusieurs longueurs, pour

reprendre une métaphore hippique utilisée en 1970 par Barthes dans son aide-mémoire à l'ancienne rhétorique.<sup>9</sup>

Dans *Chant pour un équinoxe*, Saint-John Perse est-il revenu à une abstraction mallarméenne du réel, à son abolition après l'avoir si pleinement affirmé et loué ? Non, mais c'est du côté du langage que l'abolition semble vouloir opérer. C'est vers une parole tangente à l'amuïssement que va désormais le poème, pour que cette fois l'ellipse s'accomplisse et approche, également par le dire, ce qui ne pouvait être dit par les connexions matérielles du monde et ce qui restait à dire au-delà. L'unité c'est ce qui fait se rejoindre les extrêmes de la parole, et d'abord le premier et le dernier mots d'un langage que, cette fois, le poète, pressé par ce qui reste à dire, raccourcit délibérément et prend lui-même de vitesse.

Indiscutablement Saint-John Perse pose dans ce poème, une dernière fois, le problème du langage poétique. S'il est une solution à ce problème, ce doit être celle qu'il avait trouvée dans les conceptions artistiques de la Chine ancienne et dans la sagesse des anciens maîtres du Tch'an. Dans le poème qui nous intéresse, il est question en effet de Ché Houang Ti, père de la civilisation chinoise, patron des taoïstes et génie du tonnerre. Le dernier statut de Ché Houang Ti appuie ainsi l'isotopie météorologique et le paradigme des intempéries qui domine la page. Mais aussi éclaire-t-il en retour, en le remotivant, le verbe unipersonnel en tête du poème :

*L'autre soir il tonnait, [...]*

Les autres noms propres cités dans le poème ne changent rien à l'intention de faire de cette vacuité première (et dernière dans la mesure où les lieux d'avant les cosmogonies rejoignent, d'une certaine manière, les paysages de désolation apocalyptique) le lieu d'une autre genèse. Personnages empruntés à la légende biblique, Saül, Seth et Chéops sont ou des dieux ou des rois fondateurs de civilisation. L'ambiguïté sur Saül et Seth, non plus, ne modifie en rien la signification de ces exemples. On pourra donc choisir entre Seth, le personnage biblique né d'Adam et d'Eve après le meurtre d'Abel et la fuite de Caïn, et Seth, le dieu égyptien meurtrier de son frère Osiris, bien que la première interprétation semble plus plausible.

Même chose pour Saül qui pourrait être un renvoi au nom juif de Saint-Paul mais que le sens du texte orienterait plutôt vers le premier roi des Israélites, au destin tragique et dont l'histoire inspira déjà plusieurs grands artistes avant Saint-John Perse.

Mais avant le problème du langage poétique, c'est la présence de ce dieu immanent qui réfère à la sagesse taoïste :

*et la semence de Dieu s'en va rejoindre en mer les nappes  
mauves du plancton.  
Dieu l'épars nous rejoint dans la diversité.*

Ce n'est pas tant le spinozisme de cette vision du monde qui fait l'originalité de *Chant pour un équinoxe*, mais sa spiritualité chinoise. On sait par ailleurs que la philosophie de Spinoza et le bouddhisme peuvent sembler, toutes proportions gardées, parfois assez proches.

*L'imprégnation divine [...]* en toutes choses, dont Saint-John Perse parlait à Claudel dans sa lettre du 1er août 1949<sup>10</sup>, s'infléchit dans *Chant pour un équinoxe*.

---

<sup>9</sup> Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique : aide-mémoire" in *Communication 16*, 1970, p. 172-223, repris en 1985 in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, p. 85-165.

<sup>10</sup> Lettre à Paul Claudel, *OC*, p. 1017.

D'une philosophie de Dieu, l'on passe à une spiritualité de Dieu. On fera remarquer la pertinence positionnelle de la strophe déjà citée où il est question de Dieu à deux reprises. Elle occupe le milieu du poème et forme avec la strophe suivante la transition où se situe le pivot du texte. La strophe qui ouvre immédiatement la deuxième partie élucide l'énigme de ce Dieu immanent en le nommant tour à tour Seth, Saül, Ché Houang Ti et Chéops. Ni dieux religieux, ni dieux spinozistes mais des spiritualités évoquant une autre *imprégnation divine*.

Si proche qu'il le fût de l'immanence spinoziste du divin à la nature, Saint-John Perse l'était davantage de la parole à l'être et du mot à la chose même : *La voix des hommes est dans les hommes, la voix du bronze dans le bronze, [...]* Or c'est cette immanence, indissociable de celle du divin en tant qu'unité fondatrice et dynamique, que mettra en évidence l'esprit chinois dont Saint-John Perse dira qu'il *est par nature, si concret et si peu apte à s'élever jusqu'à l'abstrait (influence peut-être de l'écriture idéographique) que les signes dont il dispose finissent par s'intégrer pour lui en incorporer totalement la réalité qu'ils évoquent [...]* *Le caractère imprimé devient la chose même qu'il signifie...*<sup>11</sup>

N'est-ce pas aussi Saint-John Perse qui avait dit de la poésie qu' *elle devient la chose même qu'elle appréhende [...]* *faisant plus que mimer, elle est, finalement, cette chose même, dans son mouvement et sa durée... ?*

Tel est l'objectif rêvé du poète et dans le même temps la grande difficulté qu'il rencontre.

Toute la difficulté est de rapprocher le mot articulé de la ventilation de ce qui simplement *est*, d'en faire une fonction vitale qui s'apparente à une respiration avec le monde. Mais *les mots [...]* *peuvent-ils recouvrir une telle connaissance ?* se demandait Lorand Gaspar. Et il ajoutait : *je ne le crois pas, mais je pense que sans eux, sans notre corps sensible, aucun chemin pour nous ne serait praticable. Les mots, les langages sont parties vivantes de chaque homme vivant, de la société qu'on en fait, ces mots, ces langages, aveuglent ou éclairent l'esprit*<sup>12</sup>.

Ainsi la solution à ce langage nécessaire et insuffisant est-elle finalement dans ce dépouillement autant que dans cette vivacité et ce mouvement, voire dans ce tremblé d'incertitude et d'inadéquation que le poète se résout à lui imprimer. C'est seulement à ce prix que le mot peut atteindre à la grandeur d'une remontée vers l'Unité, et, comme il est dit à trois reprises dans ce court poème, d'une remontée vers une source commune et absolue :

*et l'amour en, tous lieux remontait vers ses sources,*  
[...]  
*la vie remonte vers ses sources*  
[...]  
*Un chant se lève en nous qui n'a connu sa source [...]*

C'est à ce prix que les mots, d'ordinaire si englués dans leurs attributs communicatifs, peuvent devenir autotéliques et prétendre au statut d'une tessiture musicale. Le chant qui se lève, le *Chant pour un équinoxe*, procède d'un mouvement de resserrement pour retrouver l'Unité, pour rejoindre l'Un au-delà de la dispersion :

---

<sup>11</sup> Lettre à sa mère, *OC*, p. 849.

<sup>12</sup> Lorand Gaspar, *De la poétique de Saint-John Perse, de la conception de l'art en Chine ancienne, rapports imaginés*, contribution de la Fondation Saint-John Perse aux rencontres de Brangues, 1981, Collection *Hommages*, p. 16.

*la foudre ramasse ses outils [...]  
le pollen jaune des pins s'assemble aux angles des terrasses,  
et la semence de Dieu s'en va rejoindre en mer les nappes mauves du plancton.  
Dieu l'épars nous rejoint dans la diversité.*

Cette condensation des éléments du monde à la recherche du noyau de l'Un, exprimée lexicalement par la reprise des verbes *ramasser*, *s'assembler* et *rejoindre*, renchérit sur la forme compacte et dépouillée de toute cette page poétique. Tout en elle tend à faire se rejoindre les extrêmes dans une seule respiration : la parole et le silence, le début et la fin, le premier et le dernier, la genèse et l'apocalypse.

Les indices que voilà montrent que Saint-John Perse aurait trouvé la solution à la problématique du langage dans cette participation harmonieuse à la musique discrète des éléments.

Il serait donc illégitime de voir quelque rapport entre *cette réponse à l'homme qui fut brève et ne fut que fracas* et le son altéré de l'Idéal du flûtiste à qui Vigny disait :

*Eh bien c'est au bois lourd que sont tous les défauts  
Votre souffle était juste et votre chant est faux*<sup>13</sup>.

ou du *Sonneur* dont Mallarmé nous dit qu'il :

*N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain*

et qui dit lui-même :

*J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal [...]  
Et la voix ne me vient que par bribes et creuse*<sup>14</sup>

Car à la différence de *la voix par bribes et creuse* ou du *tintement lointain* chez Mallarmé, ou encore du *chant faux* chez Vigny, le *fracas* persien a une coloration taoïste en ce que, dans son tremblement essentiel, il est cette chose même qui recouvre un fragment de l'Unité et une parcelle de connaissance. Le fracas est un mot non par la forme mais par la force. Les Maîtres du Tch'an ne contrediraient pas cette vision des choses ni cette conception de la parole. Et le *fracas* est la meilleure mise en abyme de cette parole approchée dans *Chant pour un équinoxe*, une forme-sens d'un mot ni tout à fait muet ni vraiment articulé. C'est le mot rendu à sa plus haute énergie, participant au mouvement de l'existence et respirant avec ce qui est.

### **Conclusion**

C'est dans la siccité du tout dernier poème *Sécheresse* que sera planté définitivement le paysage primultime déjà préparé le temps d'un équinoxe poétique. Paysage dont la nudité est dans le même temps une désolation arrivée à un point de non retour : gravité porteuse d'une nouvelle vie, annonciatrice d'une renaissance.

Tout le paradoxe est dans cette négativité féconde que figure également *Chant pour un équinoxe*. Cette terre rappelle le désert de Gobi et les nappes terrestres de la haute Chine intérieure. Terre sans contours et dont les formes intérieures sont mises en branle et tremblées par autant d'excavations rappelant aussi bien les espaces maritimes que les espaces célestes.

Même dans cet envers du lieu qu'est le désert, Saint-John Perse ne peut en oublier l'endroit qu'est la mer : [...] *la semence de Dieu s'en va rejoindre en mer les nappes mauves du plancton.*

---

<sup>13</sup> « La flûte » de Vigny (*Les Destinées*).

<sup>14</sup> « Le sonneur » de Mallarmé (*Poésies*).

Dans une lettre d'Asie qui aurait été envoyée à Joseph Conrad<sup>15</sup>. Saint-John Perse écrit ceci : *C'est pour l'esprit comme l'envers même de la mer : la terre qui se veut mer, ou la mer, par moquerie, qui se fait sédiment - unité retrouvée, malaise dissipé. [...]* Ainsi la Chine terrestre, sans paradoxe, m'aura fait plus conscient de ma hantise de mer,

Mais Saint-John Perse n'oubliera pas de signaler que dans ce lieu paradoxal, quoi qu'il dise, la verticalité ascendante n'est jamais absente. Il parlera dans la même lettre de *quelque chose d'extra-planétaire* en décrivant encore la terre chinoise, et dans ce poème-ci il est question d' *équinoxe* et le mot *ciel* est répété trois fois (voir également l'expression *il tonnait sur la terre*). Le mot *terre* est répété cinq fois dans ce texte, avec deux majuscules aux deux dernières occurrences pour marquer que cette répétition est antanaclastique, destinée à transformer et renouveler le sens de cet espace qui est en nous et où nous sommes. Un espace mouvant et pris de vitesse, entraîné par la promptitude irréversible du temps - et le mot *siècle* est aussi répété trois fois. Un espace enfin qui cherche à s'implorer, à la recherche de son unité spirituelle et le mot *Dieu* est ici également répété trois fois. L'implosion se fait également dans le temps pour capter le moment d'équilibre précaire et exceptionnel qui fait se rejoindre dans le même pneuma, dans la même immanence, l'être et le monde :

*Équinoxe d'une heure entre la Terre et l'homme.*

Mais pour finir, toute cette thématique de l'espace terrestre, du lieu de l'être, est indissociable, comme elle le sera chez des poètes dont Bonnefoy ou Gaspar, d'une problématique de l'espace verbal auquel aspire le poète. À l'image de ce lieu à la fois hors espace et dans l'espace que *Chant pour un équinoxe* semble emprunter aux paysages neigeux ou désertiques, le mot dans ce poème apparaît comme le lieu sans fermeté ni fermeture d'une parole approchant le silence, non pas celui de la mort, mais de la respiration essentielle. Il ne s'agit nullement dans ce poème du testament d'un poète arrivé au terme de sa vie. Béatrice Huaulmé<sup>16</sup> l'avait bien dit dans le premier numéro de *Souffle de Perse* à propos du poème *Sécheresse*. Trop d'indices dans ce poème-ci le confirment, dont le plus voyant est ce verset :

*Un chant se lève en nous qui n'a connu sa source et qui n'aura d'estuaire dans la mort [...]*

Ce ne sont pas là les propos d'un poète qui nous donne congé ou qui renonce au poème. C'est au contraire un verset qui annonce cette parole dépouillée et rendue à son essence première, débarrassée de ses lourdeurs séculaires et que Saint-John Perse préfère désigner d'autres noms que linguistiques : *le fracas* au début du texte, *la voix* qui porte et ne s'articule pas dans la deuxième partie du poème, et *le chant* qui se lève à la fin.

La boucle est ainsi bouclée, qui revient sur le titre : *Chant pour un équinoxe*, où s'explique en profondeur tout le sens de cette parole primultime, qui n'a ni début ni fin ou qui plutôt est son début et sa fin. C'est pour cette raison, certainement, qu'elle cherche à habiter l'espace mouvant de l'entre-deux linguistique. C'est pour cette raison qu'elle préfère se tenir dans cet équilibre équinoxial et fugace de l'en-deçà ou de l'au-delà du langage.

On voit bien que les mots, insuffisants à recouvrir la connaissance absolue, pourront paradoxalement, tout en étant des lieux aveugles, éclairer nos esprits. Il s'agit

---

<sup>15</sup> Lettre à Joseph Conrad du 26 février 1921, *OC*, p. 889.

<sup>16</sup> Béatrice Huaulmé, *op. cit.*, p. 69.

là d'une intuition persienne ayant quelque rapport évident avec cette sagesse taoïste à laquelle le poète renvoie nommément dans l'expression *terre de Tché Houang Ti*.

Enfin, à l'image de ce *paganisme naturaliste*, de ce *ruth universel* qui semble dans ce poème relier et faire vibrer d'un même mouvement les éléments du monde, c'est l'amour, motif et moteur du retour à l'unité, raison d'être de toute action poétique véritable, qui justifie ici, autant qu'il l'éclaire, la parole persienne.

Nébil Radhouane  
Faculté des Lettres  
Tunis