

Pouvoir des signes et signes du pouvoir dans *Amitié du Prince*

Abdelhak Bel Lakhdar
abbellakhdar@gmail.com

La conscience de soi n'est possible
que si elle s'éprouve par contraste.¹

Dans son étude aussi précieuse que célèbre d'*Amitié du Prince*², Albert Henry, propose :

« Faute d'un terme adéquat en français, *locutaire* est ici proposé pour désigner un locuteur en acte qui rapporte, surtout s'il s'agit de « style direct », la parole d'autrui, ou de lui-même. Il y a donc un discours qu'on peut appeler premier, celui du locuteur qui régit l'ensemble des mots, ici le poète (qui est en même temps le *sage* du poème), et les discours rapportés des autres locuteurs. Oserait-on appeler *locutarisation* cette façon de citer ou de rapporter les dits d'un autre (en les assumant entièrement) ... autre qui peut être soi-même, à un autre moment, dans une autre situation ? »

L'invention, *ad hoc*, du terme est soutenue d'éparses intuitions. Le grand critique fonde, par exemple, sur une dynamique thématique de la **fusion** (p. 46) : « Il apparaît que dans *Amitié du Prince* l'équilibre expressif et la densité poétiques résultent d'une fusion comme naturelle des substances, des formes et des procédés d'écriture. »

Pourtant, un doute s'insinue : et si chez ce grand critique, intimement habité par le texte de Perse, l'excellente intuition littéraire n'était pas tout simplement « habillée » d'un outil conceptuel énonciatif ?

Il serait tentant de nuancer son assertion, point initial de toute la recherche autour de la dynamique de la parole citée dans l'œuvre de Perse. L'étude, dont on aperçoit encore des influences sur les chroniques persiennes, s'est basée sur un discours critique (les premiers états de la pragmatique) qui a pour le moins évolué. Mon propos est de mettre à l'épreuve la logique inhérente au concept proposé pour vérifier son opérativité notionnelle et son potentiel de jalon analytique.

*

A. Henry affirme, à propos du verset 5 de la suite **I**, qu'il « semble intégrer à soi-même le locuteur Je anonyme, qui se fait son propre locuteur, toujours repris en charge par le locutaire poète » (p. 34). Cette remarque est fondée. Toutefois **l'intégration**, phénomène local repérable dans tout énoncé qui rapporte, poétique ou non, n'a rien de décisif pour le sémantisme spécifique du poème. A. Henry semble même parfois lui préférer ce qu'il propose d'appeler **locutarisation**, qui repose à son tour sur au moins deux vecteurs de **l'autonymie** : l'enchâssement des instances discursives et le commentaire, ici neutralisé au profit de l'éloge et des simulations de distances entre les instances énonciatives. La locutarisation n'est pas un phénomène spécifique à *Amitié*, comme l'affirme l'étude plus loin ; déjà elle clive l'apparente

¹ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage » in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel » n° 7, 1966, p. 260.

² Albert Henry, *Amitié du Prince de Saint-John Perse. Edition critique, Transcription d'états manuscrits, Études*, Paris, Gallimard, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1979.

surface lisse prêtée aux *Éloges*, et ce dès *l'obscur naissance du langage*³. Sinon, que penser de *J'ai entendu parler de toi de ce côté du monde, et la louange n'était point maigre*⁴, introducteur des versets 5, 6, 7 et 8 de la même suite, ou d'autres énoncés, suivis ou non des deux points annonçant une parole citée ? A. Henry conseille (p. 40) de « ne jamais oublier l'importance des guillemets dans la poésie de Saint-John Perse ». Il est le premier à déroger à sa précieuse recommandation, et lit le poème comme une entité linéaire et unidimensionnelle. Pourtant, les états primitifs du poème, qu'il publie, établissent que les guillemets sont créés lors d'une étape tardive de sa gestation. La fonction autonymique de la locutarisation, sans l'apparition des guillemets, aurait pu être la même pour tout le poème : un rapport simple de citation, soutenu par le commentaire au degré zéro (la juxtaposition des discours) ou l'éloge (dont le *renom*) et la réponse par missives.

Les guillemets créent un rehaussement esthétique et dramaturgique indéniable, justement par le truchement de la mise en perspective énonciative (en paliers de « distances ») entre les deux Je : le Je-citant – qui assume les deux discours, sa louange et celle des récitants qui la continuent – et le *Récitant* qui, paradoxalement, ici assume le seul sien propre. La fonction autonymique dans le cas du Je-citant n'est guère opératoire ; sa parole n'en a pas besoin, étant là pour désigner, en les commentant, les textes du *Récitant* et des *hommes*. La seule forme réelle d'autonymie du discours du Je-citant est émise à propos des *mots silencieux* (suite II) par le *sage* même. C'est ainsi que ce dernier construit son autorité : il se réserve le droit exclusif du commentaire du discours cité, récité ou démultiplié en *voix*.

L'autonymie est un indice confirmé du seul réel pouvoir sur les signes, le commentaire, qui assume l'économie des discours des autres. Le Je-citant dispose, en véritable *Roi*, de tous les personnages et de leurs mots, *Prince* compris. A l'intérieur des guillemets, l'autonymie proprement dite est neutre dans la suite I : on ne peut considérer le déictique *ceci* comme réellement *commentatif* du chant du *Récitant*. En revanche, l'autonymie y remplit une autre fonction : à ce moment précis du poème, sa valeur est surtout phatique. Ambigu, il valorise le discours annoncé en l'introduisant comme une sentence et attire l'attention du *Prince* sur une litanie qu'il risque d'ignorer : *Je dis ceci, écoute ceci*. La locutarisation n'a donc de valeur qu'appuyée de l'autonymie : toutes deux s'associent pour expliciter le statut d'un locuteur au singulier, demeuré implicite jusqu'ici puisque les versets 3 et 4 (de la suite I), ne représentant point ce Je, font penser à un éventuel locuteur collectif, *les hommes en voyage* disputant *des choses de l'esprit*.

Une mésintelligence, donc, voit le jour : le *Récitant* n'a aucun droit à la part commentative du discours. Seul le *sage* en détient le pouvoir. La *fusion* annoncée par A. Henry est minée d'une **tension** ; et si **fusion** il y a, elle n'est due qu'à la résorption apparente d'une forme de *hiatus*, ici bénéfique, entre le Je (poète et *sage*), le *Prince* et le *pouvoir des signes*. La fusion n'est donc pas aussi « naturelle » que le dit l'auteur de l'étude. Et la tension est promptement résolue par une hiérarchie ; le *Prince* est le destinataire commun des deux manifestations de l'éloge (« citant », assumé par le *sage*, et récité, assumé par le *sage* et les *voix*), dont le Je-citant est l'archi-locuteur, souverain. Le *Prince*, c'est déjà un éloge, n'est engagé dans le débat que comme instance de référence lointaine et inaccessible. Une distance s'instaure entre *les hommes* et le Je-citant : le verbe *disputent* a pour seul sujet *les hommes en voyage*. Le Je-citant ne participe pas à cette *querelle*, son unique émule est le *Prince* (suites III et IV), dont il s'estime d'emblée le pair.

La *récitation* conduite par le Je-récitant abroge le sens du verbe *disputent*. Elle est unilatérale et univoque. S'adressant à un *Prince* dont elle loue les mérites, elle n'est pas non

³ *Éloges*, « Images à Crusoe », « Le livre », 20.

⁴ *Amitié du Prince*, I, 65.

plus **dithyrambe**, si l'on s'en tient à la définition de J. de Romilly⁵. Le *chœur* n'y est impliqué dans aucune forme de dialogue, ni avec le Je-citant ni avec le *Prince*. C'est chose impensable puisque le Je-récitant s'en réserve l'exclusivité. La parole des *voix* et celle des *hommes* étant toujours assumées par le Je-citant, les *hommes* ne s'adressent jamais directement au *Prince*. Et, contrairement au *Prince* et au Je-citant, ils n'ont droit à aucune caractérisation particulière. Le refrain (*C'est du Roi que je parle,...*) les exclut explicitement de tout éloge direct. Sans jamais se mêler à leur masse incertaine, le *Prince* et le *sage* s'érigent en instances d'autorité qui « également » animent *nos veilles*. Car, oui, le poète-sage est ce *sage sans honneur* qui se veut hôte, puis émule du *Prince*. Le refrain, au lieu de dire la fusion, consacre une tension, essentielle au *récit*.

Au reste, les *hommes*, et plus tard les *voix*, sont des instances du discours qui, récitant les titres du louangé, assument une forme primaire de l'éloge, à laquelle ne peut adhérer le poète. La *louange* n'est qu'un « pré-texte » devant inciter à voir le *Prince*, bien avant que celui-ci ne fasse mander distinctement le poète. Le récit, elliptique, dissimule la genèse du contrat, suggérant un possible conflit d'autorités entre *Prince* et poète, et une quête d'un certain *honneur* de la part du poète seul. Il faudra le secours du *renom*, élogieux en soi, pour établir le double contrat qui détourne la *récitation* de son cours, consacre la parité primordiale du poème (*Prince/poète*) et attribue à la parole des *voix* une fonction d'argument. Le poème prévient le sens usuel de l'éloge selon lequel le poète, adoubant son verbe, serait certes sacré comme poète, à la condition de s'avouer simple sujet servant.

La locutarisation n'est donc qu'un système premier d'indices, qui avertit, si besoin est, de la pleine tyrannie discursive du poète. Aussi est-il permis de dire qu'elle, telle que A. Henry l'utilise, prend assise sur une double linéarité : d'abord méthodologique, puisqu'elle considère la fusion des instances sur la base nécessaire mais insuffisante de l'analyse des laisses par groupes isolés. Puis thématique, étant donné qu'elle cache au regard, par-delà la fusion énonciative qu'elle préconise, une **scission**, et une *querelle* pour la prérogative sur le monde-signé. Les schémas que A. Henry établit reprennent ses remarques faites à partir de la distinction locuteur/locutaire, et parce que ses remarques sont morcelées, cette dynamique, fort pertinente, devient très peu utilisable si elle n'est appuyée de dynamismes confluents comme la binarité et l'autonymie. A. Henry néglige d'être à la fois *myope* et hypermétrope.

*

Locutaire ne s'oppose à **locuteur** que d'un point de vue terminologique. Un personnage ne peut être dit locutaire que si, en parlant, il assume le discours de l'autre et le sien propre. C'est un mode énonciatif foncièrement équivoque. Pour A. Henry, les deux termes servent à déterminer la nature énonciative des différents locuteurs du poème. La précision terminologique proposée par lui permet, par exemple, de particulariser dans une position étrange de locuteur zéro le Je exclusivement « locuteur » : ce qui est valable uniquement dans la situation d'écriture de la « missive » du *Prince* dans la suite III. Le profit en est bien maigre, ou du moins ne se manifeste-t-il qu'à un niveau attributif, ici peu fonctionnel. En effet, le *Prince* s'isole ainsi. Sa locution, plus que son *silence*, est l'accomplissement autocratique de sa *gloire* de *taciturne* : il ne cite personne et l'on ne peut formellement considérer *interrogeant sur tes projets les gens de mer et de rivière*, seule explicitation de l'occupation du *Prince*, comme une citation. Ses secrètes *querelles* sont une interrogation, ou un embryon d'herméneutique, qui n'aboutit pas forcément. Parallèlement, A. Henry prévoit un locuteur-locutaire systématique, alors que l'examen du texte révèle que c'est le seul cas du *sage*, dont le discours s'assume pleinement en cautionnant tous les autres

⁵ « Le dithyrambe était, en effet, le dialogue d'un personnage avec un chœur ». Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Quadrige, n° 28, 1986, p. 23.

discours, le sien, celui des *voix* et celui du *Prince*. Une stratification discursive s'ensuit et donne lieu à des **fissions** dialogiques :

Les *voix* sont exclusivement citatrices (locutaires), ce qui pourrait aider à décider de leur fonction de *chœur*,

a - Le *sage* est à la fois locuteur et locutaire, ce qui donne une idée précise de son pouvoir absolu sur le monde des signes ;

b - Et le *Prince* est exclusivement locuteur, ce qui peut conduire à reconsidérer selon des termes différents l'entretien avec le *sage* dans la suite III ; où il n'y a pas, à proprement parler, de dialogue. L'invitation n'est pas un échange. Le *Prince* exprimant une requête, expose sa parole au risque d'un refus ou d'un commentaire, donc à d'autres formes d'autorité sur les signes. Le *sage* accepte mais, le Prince se reprend : « *Demain nous causerons des choses qui t'amènent...* ». Le dialogue sera encore ajourné. Le *Prince* taciturne règne sur d'autres signes du monde que la parole humaine, *dés* et *osselets* étant *chiffres* d'un indicible mystère, que seuls savent lire les chamans et les enfants. Pouvoir qui va lui être ravi.

Passé ce seuil, la distinction locuteur/locutaire n'est plus opératoire. Elle est la manifestation énonciative d'une autre dichotomie, la *louange* et l'émulation, qui recentre l'enjeu du poème. Observons à titre d'exemple cette conclusion que l'implication de la dichotomie suggère à A. Henry :

« Le poète est locuteur d'abord dans le premier verset, apostrophe-invocation, et dans le verset 2 qui, lui, intègre un locuteur anonyme Je (portion d'un *chœur* non désigné expressément), ce qui fait par là même du poète le locutaire de ce je anonyme : c'est par ces voix-gigognes que les versets 3 et 4, en apostrophe – invocation, disent la naissance absurde et haute. Le verset semble intégrer à soi même le locuteur Je anonyme, qui se fait ainsi son propre locutaire toujours repris en charge par le locuteur poète [...]. »

Ce qui, selon la logique de cette analyse, donnerait :

Locutaire prince [locuteur Je anonyme [...]
Locuteur poète }
Locutaire poète [locutaire Je anonyme [locuteur Je anonyme

Ces enchaînements ne sont responsables du sens que de façon partielle ; nul besoin de s'y référer pour constater que, par exemple, les versets 6, 7 et 8 de la suite I, exaltent, en « allocution autonymique l'existence foncièrement indispensable à tous de la race royale. »

Par ailleurs, quel avantage tirer de suspecter systématiquement des enchâssements sous chaque acte de parole ? Une telle rationalisation présente un inconvénient majeur ; elle impose d'examiner, en ligne bifurquée, d'un côté les versets 3 et 4 de la suite I et, de l'autre, les versets 5, 6, 7, et 8 ; avec une attention particulière accordée au verset 5. Or ce dernier n'est pas séparé des deux précédents, dont il explicite le vrai énonciateur, qu'on aurait pu prendre pour le moi citant sans son intervention ou, sinon, pour les *hommes en voyage*. Le moi-récitant assume la totalité de la parole entre guillemets, mais son discours est enchâssé à celui du citant. Il ne lui est pas parallèle, comme le suggère le schéma proposé par A. Henry, en un étagement à trois niveaux de locution, alors qu'en réalité, et particulièrement pour cette suite, il s'agit d'un seul degré d'enchâssement. La seule variation introduite par la présence ou non du locuteur dans telle ou telle suite est explicite *Je* ou implicite, deviné derrière *tu*. Ce n'est donc pas à propos de cette suite que l'on peut parler de « voix-gigognes ». Ce terme étant réservé à un type de discours à plus de deux degrés d'enchâssement, induisant, souvent, un miroir éternel en A<B<C... La parole chez Saint-John Perse peut naître du flanc de son

contraire, le silence, qui est la qualité essentielle du père-origine et du *Prince*, et de tout personnage noble...

Pour appréhender l'étendue de cette « ouverture énonciative », il faut comparer *Amitié I* à *Amitié II*, où la comparaison *comme celui qui dit* suspend les enchâssements aux frontières de l'objet du discours, le *Prince* lui-même : il aurait été irrévérencieux de citer quelqu'un d'autre au-delà du *Prince*. Dans *Amitié du Prince*, ce ne peut être dit que dans le cas des voix 3.

Je-citant < voix 3 { -« on dit
-« D'autres l'ont vu comme celui qui dit : (= Prince)

La charpente des enchâssements peut devenir plus complexe, plus efficiente, si l'on fait intervenir la dichotomie présence/absence, principalement au niveau des laisses, mais aussi au niveau de la totalité de la dynamique « citationnelle » ; ainsi :

		Présent dans l'énoncé	Absent de l'énoncé	Évolution des instances	Remarques
L 1	Parole hors guillemets	<u>TOI</u>	(Je-citant)	Le Je-louant est le je-citant	Le Je énonciateur apparaît seulement dans la L2, liée syntaxiquement à la L1. Effet de suspense et de préséance énonciative.
L 2		<i>J'ai entendu parler de</i> <u>TOI</u>	<i>(les hommes de voyage)</i>		
L 3	Parole entre guillemets	« <u>TOI</u> »	Le (Je-citant) qui cède l'énoncé au Je-récitant, locuteur anonyme et indécidable, est responsable du : « je dis ceci : Le je-citant initial (L1) n'est pas exclu, pouvant être ou non impliqué dans le nous, ou le on	Le Je-louant se distingue du Je-citant.	Je citant est absent des laisses 3, 4 et 5 ; syntaxiquement il est le sujet principal de la phrase invocatrice
L 4					
L 5		<i>Écoute</i> <u>TOI</u> <i>ceci, je dis ceci</i>			
L 6					
L 7					
L 8	<u>TOI</u> : ton, toi, te (réflexif), tu, te (COD) <i>Je ... ► nous</i> <i>... ► on</i>				
Refrain	<i>Italiques</i>	JE/nous –nos veilles-	(LUI/ sage)	Dynamique de citation neutralisée par le commentaire	

⁶ En fait l'ambiguïté sera levée dans la laisse 1 de la suite II : *Ainsi parlant et discourant, ils établissent son renom. Et d'autres voix s'élèvent sur son compte...* Ledit *chœur* n'était donc qu'une source de voix, comme toutes les autres.

Ce tableau est aussi à lire en regard du tableau que A. Henry donne (p. 42) pour la même suite, et où apparaît une notion adjacente à la locutarisation : l'anonymat. Je propose de ramener cette notion, pour la rendre plus opératoire, à la dichotomie, pragmatique, d'absence/présence.

L'absence⁷ (indiquée par des parenthèses) s'oppose d'un point de vue énonciatif à la présence (pronoms soulignés). Et en fait d'anonymat, on retombe très vite dans une ambiguïté significative : le *Prince* destinataire de la louange est représenté par le pronom souligné TOI ; mais on ne peut décider s'il s'agit d'une apostrophe, ou d'une *invocation*. Le lyrisme consistant en cela même d'appeler en sa propre *voix* une part divine. La *présence* spécifie donc deux niveaux de figuration, stylistique et mythique, et induit une hésitation sur le genre de l'énoncé et sur sa fonction, influant sur l'interprétation des stratégies narratives et discursives du récit-poème. Hésitation très vite résolue : le *sage*, lors de *déplacements*, entend *hommes* et *voix parler* du Prince et établir son *renom*. Proférée en l'absence celui-ci, la parole du récitant est donc une invocation qui défie, non une apostrophe *in praesentia* qui simplement édifie. De plus, à la fin de la suite II, le *sage*-poète se prépare à aller vers le *Prince* et, dans la suite IV, il se présentera à sa cour à la demande de celui-ci (suite III). Le statut du *sage* s'en trouve ennobli : bien qu'absent de la cour, l'on s'adresse à lui et invoque son nom. Sans ces postures énonciatives, les statures du *Prince* et du *sage* seraient plus séculières. Le dialogue différé (par missives), prend alors une autre dimension.

A un autre niveau, le tableau autorise une définition énonciative du Je-auteur persien. Il est une gémellité fondamentale ; il est citant et récitant, c'est-à-dire parole et parole étrangère à elle-même et à des instances métonymiques, fictionnelles et rhétoriques, nées de son flanc, qui s'approprie la parole-action et l'office d'accomplir des fonctions liées à sa virtualité ontopoétique, comme ici la tâche de *louer* plus directement. La parole première sauve ainsi la gémellité ambitionnée entre Pouvoir et Pouvoir sur les signes, entre *Prince* et poète, en se démultipliant, par la suite, en *voix* secondes qui en appuient la légitimité. On pourrait ainsi traduire la relation *Sage/Prince* par une relation impérativement fondée sur la démultiplication « cubiste » des instances locutrices, *voix* ou *renom*. Le *renom*, discours libéré du *on*, instance hypothétique tout comme la *rumeur*, crée une *Image* des héros, et sert d'enjeu d'apparat au contrat de ce récit. Enjeu essentiel, parce qu'il est le signe d'une présence dans le discours et de la représentation que les *autres* se font de l'un et de l'autre, il est le catalyseur qui commue le possible dialogue, attendu des deux, en dialogisme qui diffère toute communion :

*Ainsi parlant et discourant, ils font le siège de son nom. Et moi, j'ai rassemblé mes mules, et je m'engage dans un pays de terres pourpres, son domaine.*⁸

Aussi l'invitation de la suite III est-elle logiquement protocolaire, la joute ayant été déclarée avant elle. Ce qui la destine, au fait, à renforcer la haute image que tient à construire le *Sage* de lui-même. La laisse 1 de la suite I, bien qu'elle soit articulée syntaxiquement à la seconde où apparaît le Je-citant, laisse entrevoir, pour un bref moment, ce même Je en « louangeur » du *Prince*, de manière si « première » que l'on pense tout d'abord lire un blason, avec son cortège de poncifs. Pour cette raison, le poème se ressaisit promptement et délègue la besogne au Je-Récitant, puis aux *voix*. La louange directe ne sera reprise que dans le dialogue de la suite III, où elle peut se faire, après que le *Prince* a expressément loué les

⁷ Je dois signaler que, pour E. Benveniste, elle concerne la seule troisième personne qu'il appelle non-personne (*op. cit.*, p. 256). *L'absence* dont je parle est dénomminative : elle consiste à vérifier, dans le cas de la poésie, si le locuteur et l'allocutaire sont expressément nommés (présence) dans les laisses ou non (absence nominale, mais présence implicite).

⁸ *Amitié du Prince*, II, 68.

mérites du *sage*, et dans la suite IV, dans un ordre chiasmatisque : du Je-récitant au *Prince* et réciproquement.

Exception faite des laisses 2 et 5, introductrices, les mêmes dynamiques de la laisse 1 animeront les laisses 3 et 4. Quant aux fameuses laisses 6, 7 et 8, elles reposent sur les mêmes termes de l'ambiguïté absence vs présence, et de la dichotomie corollaire apostrophe vs invocation, pour instituer une instance nouvelle, le *nous* (ou son homologue textuel neutre *on*), qui maintenant recommande de considérer le Je-récitant comme émanant du collectif *hommes en voyage* réalisant, symboliquement, « la fusion », ou du moins la proximité souhaitée du Je-récitant (et son groupe d'appartenance) et du *Prince* : *on ne te demande que d'être là*. Ce verset, priant le *Prince* d'être là malgré sa présence dans le discours du Je-récitant, est invocatif :

« Ce qui dans le rite donne naissance à la poésie lyrique est sans doute une prière ou invocation adressée à une divinité qui, d'une manière ou d'une autre la somme d'être présente. »⁹

Devenant instance performative, le Je-récitant accède à sa souveraineté.

Ainsi, chaque suite constitue un itinéraire et un microprogramme narratif indépendant, à condition de garder en vue l'ensemble du récit poème. La suite I, de surcroît, délimite les fonctions et les compétences de chaque protagoniste : sur le fond d'une prometteuse communion entre *sage* et *Prince*, elle foment une menaçante émulation, imperceptible en dehors des fissions énonciatives. Le chiasme énonciatif qui gère le rapport entre le Je-récitant et le *Prince* est révélateur de la tension-fusion désormais indéniable. Les deux premières laisses figurent la présence vs absence du *Prince* et du *sage* comme suit : la première donne la primauté discursive, déférence de toute louange, à l'allocutaire, TOI (Je), et la seconde y substitue la réciproque, JE (toi). Le chiasme place le Je-récitant au centre de la figure. Mais la structure chiasmatisque signifie également que l'on progresse dans le sens de « l'absentéisation » du *Prince*, en passe de devenir un référent parmi d'autres, le plus important peut-être, mais un référent *absent*. Ce dernier ne régnera pas par son silence, comme le *Prince taciturne*, mais par *plus d'un mot silencieux* ; des mots qui en disent long sur sa volonté de pouvoir sur la *clameur* du chant du monde...

*

A Henry souligne à juste titre que les voix de la nature déterminent des locuteurs humains. Mais il ne parle de « prose du monde » que lorsque celle-ci est l'aboutissement de la quête du moi (suite IV), et il préconise qu'elle est *louange* du *Prince* par le monde.

Les fonctions ordinaires du chant du monde dans l'œuvre de Perse engagent à examiner la parole humaine selon la place qui lui est attribuée au sein de l'intégralité des instances locutrices, qui ne sont pas que des humaines paroles : la *rumeur* privilégiée de la parole ne doit pas faire oublier la nature et sa *clameur*. Pour Perse, *le vent* aussi *nous conte ses flibustes*...

La différence fondamentale de tous les moi dans l'œuvre de Perse avec le moi-totem¹⁰ d'*Écrit sur la porte* est que ceux-ci, cessant de s'entourer de motifs compacts et muets et s'animant d'une consanguinité langagière *écologique*, dictent des textes (jusqu'à devenir le poème lui-même comme dans *Amer*) et participent activement de l'ontopoétique persienne. Souvenir dé-subjectivé, c'est-à-dire tenu à distance du moi romantique « anthropomorphisant », la nature-temple subit un traitement *recréatif* dans l'œuvre. Il arrive, ce n'est qu'un type d'interférence parmi d'autres, que la prose du monde ravisse la primauté

⁹ Eric Gans, « Naissance du moi lyrique ; du féminin au masculin », *Poétique*, n° 46, 1982, p. 129.

¹⁰ Voir A. Bel Lakhdar, « A propos d'un sujet-origine, *Écrit sur la porte* de Saint-John Perse », *Les Cahiers de linguistique et de littérature*, n° 1, Fès, janvier 2001.

au locuteur princier : *Mais dis au Prince qu'il se taise : à bout de lance parmi nous ce crâne de cheval.* (*Anabase*, III, 97). Le *Prince*, repère « phorique » et onto-poétique, chante à son tour la louange de ce monde « [...] *chantant à la nuit ses plus beaux chants de Prince pour nos chauves-souris nourries de figues mûres* » (67). Fabuleuse gradation : si les hommes témoignent de l'excellence du *Prince*, il célèbre, lui, de modestes et fugaces mammifères auxquels seule la littérature fantastique trouve un quelconque attrait !

Or, ce type de rapport concerne la seule ligne *voix/Prince*. Ce qui explique mieux le besoin du Je-citant de délégués louangeurs, que ces délégués prennent la forme d'un *chœur* ou non. « Et nous savons [...] que ce même rôle, qui consiste à apporter son témoignage, sera celui du chœur dans la tragédie. Et nous l'avons rappelé, il n'est pas absent non plus de la lyrique chorale dont le type le plus achevé est l'œuvre conservée de Pindare »¹¹. Le fantastique du signe auquel le *Prince* porte son attention est présent dans les seules louanges prononcées par les *voix*. Émanant d'humbles *hommes en voyage*, les louanges insistent de manière systématique sur une double forme du signe ; au-delà de sa présence « extérieure », concrète, les *voix* augurent d'une dimension surnaturelle et ésotérique du *Prince*, et expliquent son pouvoir, enjeu de joute et de convoitise. De fait, si ses signes sont visibles (*J'ai vu le signe sur ton front*), et audibles (*et chantant à la nuit ses plus beaux chants de Prince*), leur caractère sensible conclut invariablement au mystère, à l'*absurde* d'un statut sis entre le fantastique et le merveilleux, entre l'étrange et le « surréel ». Le *Prince* est qualifié de titres chamaniques (66) :

Tu es le Guérisseur et l'Assesseur et l'Enchanteur aux sources de l'esprit ! car ton pouvoir au cœur de l'homme est chose étrange et ton aisance est grande parmi nous.

ou merveilleux et mythiques (p. 67) :

[...] *A l'aube s'apaisant, et sobre, saisissant aux nasaux une invisible bête frémissante Bientôt peut-être, les mains libres, s'avançant dans le jour au parfum de viscères, et nourrissant ses pensées claires au petit-lait du jour...*

Dès, *osselets* et parfum des viscères, support divinatoire de l'augure, accomplissent l'image d'un *Prince* oracle et chaman. Toutes choses qui échappent à l'herméneutique avortée des *Voix*, qui ne retiennent que les signes sensibles d'un *Prince* à aduler, sous lesquels nous devinons une faculté impénétrable : « *Bouche close à jamais sur la feuille de l'âme* » ; l'illisible étant l'apanage des signes trop visibles du *Prince* : « *ô Prince sous l'aigrette et le signe invisible du songe* ». C'est ainsi qu'il se présente lui-même au *sage*, son attention étant surtout attirée par la spiritualité qu'il lui suppose :

Et si ta science encore s'est accrue, c'est une chose aussi que j'ai dessein de vérifier. Et comme celui, sur son chemin, qui trouve un arbre à ruches à droit à la propriété du miel, je recueillerai le fruit de la sagesse, et je me prévaudrai de ton conseil.

« Ainsi, par une réverbération extraordinaire, le *Prince* participe à son propre éloge et prend place dans les chœurs de son dithyrambe »¹². Bien que le *Prince* ne prenne vraiment pas place parmi les chœurs, il explicite dans un éloge réflexif l'œuvre des *voix*. Il les cite d'une certaine manière ; cela peut lui être fatal. Un auto-éloge aussi convenu est aussi blâmable qu'un *aveu*. S'abaissant à reprendre la parole de ses louangeurs, il accepte une *parité* inattendue, à laquelle échappe le *poète-sage* qui, dès lors, s'en trouve délié de l'exclusive *parité* avec le *Prince*, annoncée, entre autres, par le titre. N'est pas Je-citant qui le veut ! C'est une leçon qu'apprend à ses dépens le *Prince*, qui laisse ainsi survenir, à sa défaveur, une *distance* d'avec le *sage* : le *Prince* cite des récitants de moindre condition. Le *Prince* relaye l'œuvre des *voix*, renonçant par là même au privilège de la *solitude* et du

¹¹ Pierre Grimal, *Le Lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 25.

¹² A. Henry, *op. cit.*, p 36.

silence qu'ils étaient révérencieusement prêts à lui attribuer. Il mêle sa voix à celles des *hommes* que le Je-citant, lui, enchâsse et subordonne à son discours.

La spiritualité recherchée par le *Prince* est une projection de la sienne propre, qu'il croit entrevoir chez le *sage*. Le *Prince* confirme ainsi l'image que donnent de lui les *voix*, qui lui reconnaissent, sans preuve, ce pouvoir. La comparaison exhibe trop l'assurance totalitaire d'un *Prince* régnant sur les âmes et les signes. Comme la sentence du Père-totem¹³, elle transforme le pouvoir tenu *de naissance*, en droit coutumier, allant certes de soi, mais qui finalement « l'humanise ». D'où son édification en *image* d'Epinal, en icône surfaite, qui consent à cristalliser des caractères moraux selon une axiologie pieuse mais assez épaisse, bien que les voix ne soient pas un *chœur* dionysiaque

[...] *On dit que maigre, désertant l'abondance sur la couche royale, et sur des nattes maigres fréquentant nos filles les plus minces, il vit loin des déportements de la Reine démente (Reine hantée de passions comme flux du ventre)...*¹⁴

Les *voix*, adoratrices construisant elles-mêmes l'image et la gloire du *Prince* – ce à quoi échappe complètement le *sage* –, disent son règne sur leur âme. Ce *Prince*, *dissident* mais curieusement affranchi de tout *écart*, est l'*image* même de l'ordre fragile. La louange des *voix* éclate (dans la suite II) pour s'ordonner en deux *rumeurs* ainsi annoncées : *On dit que maigre, et D'autres l'ont vu dans la lumière*. L'ordre est pauvrement spirituel ; la première *rumeur*, par exemple, évoque un *Prince* rétif à tout franc épicurisme, mais aussi incapable de renonciation, les corps des *filles* aimées de lui prolongent la même spiritualité louée par le Je-citant : *Et toi plus maigre qu'il ne sied au tranchant de l'esprit*.

Formellement l'ordre est encore plus précaire. A. Henry relève (p. 36) la construction « symétrique » créée par les deux comparaisons dans la suite III : « En plus, des comparaisons amplement développées (*arbre à ruches, vent du Nord-Ouest*) organisent la profondeur poétique ; elles se placent à des endroits qui se correspondent dans les deux lettres et elles se déploient à peu près de la même façon, la seconde est simplement modulée par une parenthèse-variation ». Le souci de la fusion et de la communion n'est pas, là non plus, la (seule) signification de la symétrie. Si la comparaison utilisée par le *Prince* cite une forme de droit, coutumier et traditionnel, la comparaison du *sage* anime celui-ci d'une loi naturelle qui engage trois forces vives de la nature (*vent, mer et rivière*) et d'une impulsion vitale : la recherche de l'eau. Le règne du *sage* est universel, et il est le premier à fonder sur des contrées plus *lointaines* que la spiritualité *probante et peu sûre* du *Prince*.

Le *Prince* perd, ainsi, la seconde manche de la joute : son pouvoir est un *mets de prédilection* dont il jouit intellectuellement, alors que la force du *sage* provient de la vitalité des éléments, dont il intègre le mouvement essentiel. Là naît la poésie du mouvement. Et c'est là aussi une chose qui échappe absolument au *Prince*, justement nommé par A. Henry « sédentaire » :

[...] *La guerre, le négoce, les règlements de dettes religieuses sont d'ordinaire la cause des déplacements lointains : toi tu le plais aux longs déplacements sans cause [...]* (p. 69).

La correspondance entre le *Prince* et le Je-citant est une joute mesurée, non courtisane, entre deux versants du pouvoir sur les signes. L'un idéaliste et sans outrance aucune ; une version transcendée du pouvoir substantiel du père-totem.¹⁵ Et l'autre, le *sage, nourri* autant que le *Prince des souffles de la terre*, mais jouissant d'une maîtrise plus essentielle. Ses *déplacements*, dus au rythme des saisons, sont pérégrinations liées analogues aux impulsions

¹³ *Un homme est dur, sa fille est douce* (« Écrit sur la porte », 7).

¹⁴ *Amitié du Prince*, II, 67.

¹⁵ Le *Prince* est, lui aussi, coiffé d'un mouchoir de tête mais sous lequel, chose nouvelle, il gratte *sagesse et bonhomie*.

du vent et de la mer. Son signe *avant-coureur* est un *oiseau vert et bavard*. Il est à l'écoute des messages de la nature et *sa venue est annoncée aux bouches des rivières*. *Bouches* étant sobrement syllephtique. Le sage, avant d'agréer le message du *Prince*, entend la voix de la Nature.

Le *Prince*, drapé des *tourments* qui le hantent, ramenant le langage à une individuelle jouissance intellectuelle, figure un pouvoir *absurde* et abstrait, qui a toutes les difficultés à se parachever autrement que par l'adulation et par le *relais* des *voix* qui le font pour ainsi dire exister. La tension du poème se joue entre deux instances, figurations opposées de deux modes de pouvoir sur les signes et les choses. Pour ces raisons, le sort du poème est joué dans le dialogue différé de la suite II. Si la communication s'établit, la communion est loin de l'être. Le « silence louangeur du monde »¹⁶ ne s'adresse sûrement pas au *Prince*, qui ne peut accéder aux formes naturelles, concrètes, des voix de la nature. Le Je-citant, le poète *sage*, opère en fin stratège : la rencontre ne doit avoir lieu que pour ratifier la victoire sur les « chants d'honneur » au *Prince*.

Aussi le chant IV est-il quasi-totalement consacré à la parole du Je-citant.

Le premier indice de la victoire de ce dernier est que sa parole *s'approprie* le territoire des signes, initialement prévu pour la gloire du *Prince*, alors même que le Je-citant a été, sauf dans la réplique qu'il se consacre, un librettiste distribuant les rôles, ou de *scribe* arrangeant les paroles des *chœurs*.

Le second indice est que le *Prince* devient signe parmi les signes, dont seul le Je-citant connaît le secret :

... *Assis à l'ombre sur son seuil, dans les clameurs d'insectes très arides, (Et qui demanderait que l'on fasse taire cette louange sous les feuilles ?).*

L'insecte est le motif persien qui cristallise le lyrisme naturel et voluptueux, préférable au lyrisme de Suarez¹⁷. Le Je-citant assume l'organisation d'un nouvel Ordre, où le *Prince* demeure un privilégié, mais pour la seule gloire du même Je-citant. Désormais le *Prince* est « non-personne » (E. Benveniste) racontée par le *sage*. Absent, sa parole affublera ce dernier *sage* d'un invocatif « *Ô voyageur...* » qui, très elliptique, renonce toute attribution qui énumérerait les titres du Je-citant, et donc tout blason primaire. Un silence accompagne l'inversion des rôles, et l'hospitalité du *Prince* devient la reconnaissance tacite, sinon leur passation, de pouvoirs sur des signes sis au-delà de sa parole. C'est d'ailleurs le seul signal tangible de cette inversion ; toute la consolidation du pouvoir du Je-citant étant elliptique à souhait. Le *Prince* demeure d'une candide munificence : il dira encore *nous*, quand le Je-citant continue de dire *Je* et *lui*. Le personnel qualifié (les *voix*), engagé pour louer le *Prince* disparaît ici complètement, et se réduit à *une foule de lettrés silencieuse*. Le vrai *chœur* du Poète, *les clameurs des insectes*, *la nuit*, *les bêtes qui meuglent*, *les abeilles* et *les fleuves*, sont là, signes sensibles disant l'immuable mouvement de la vie, frôlant l'ivresse et témoignant du plaisir de vivre. Les *femmes* ravivent somptueusement la note érotique déniée au *Prince* dans la suite II : *Les hommes [leur] sont livrés*. La parole du *Prince* appuie, à son insu peut-être, la bestialité renaissante ; l'écart entre les versets cotextuels, pas forcément introducteurs, et la parole citée est trop abrupt pour être innocent :

Puis les hommes du convoi arrivent à leur tour ; sont logés, et lavés ; livrés aux femmes pour la nuit ; « qu'on prenne soin des bêtes déliées... »

¹⁶ A. Henry, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ *A présent laissez-moi, je vais seul*

Je sortirai, car j'ai affaire : un insecte m'attend pour traiter. (Éloges, « Éloges », XVIII, 52.)

Suit le dé-lire. L'avant-dernière laisse est marquée d'un désordre peu extravagant, mais qui délie le mouvement des versets et du monde. Les mots ne servent plus à énumérer les titres du *Prince*, mais à mander sur le « lieu » des motifs épars. C'est là l'apothéose d'un chant au pouvoir du *sage* qui dit sa voyance rimbaldienne, et qui institue un nouvel ordre, destiné à devancer l'illuminée quête du *Prince*... La *nuitée*, unité chronologique essentielle à tout maintien équilibré, est lieu de transgression, encore confié à des insectes :

Et la nuit vient avant que nous n'ayons coutume de ces lieux. [...]

Les abeilles quittent les cavernes à la recherche des plus hauts arbres dans la lumière. [...]

Et les voix portent dans le soir.

Des *abeilles* quittant le *soir* les *cavernes* sont insolites. On les sait mystiques, mais, non nocturnes. Or l'on parle bien de *soir*, deux fois nommé, et une fois sous une périphrase : *le ciel [est] couleur d'une racine rose d'ipoméée*. La *leçon* des *abeilles* répète celle du Je-citant : leur lumière jaillit de l'obscurité. Il n'est donc nullement besoin ici d'un *Prince* qui en recueillerait le *miel*. Le Je-citant-sage en relève la portée et en savoure la similitude sans céder à la tentation symbolique. Si le poète-sage est « historiographe », il l'est essentiellement des *voix* du monde, celles des *abeilles*, de la *nuit* et des *bêtes* ; *parlant et discourant* chacune à part, mais toutes se *mouvant*. Le chant du monde, qui est aussi celui du *sage voyageur*, est une chanson des gestes intimes de la vie, de leur nocturne incandescence. Le *Prince*, lui, pour veiller, a besoin d'un éclairage plus commun : la nuit, une lampe *brille sous Son toit*.

L'envolée nocturne délace la syntaxe, qui ne semble répondre à aucune autre loi que la juxtaposition des êtres, qui cohabitent sur la page, dans une sorte de coïncidence spatiale et de simultanéité temporelle : chaque nom ouvre le chemin à nouveau règne : *la nuit, les bêtes, des pistes, les abeilles, nos fronts, les femmes, les voix, les chemins, le fleuve, le soir, le ciel, la faiblesse*, etc. ; des noms, et parfois des pronoms personnels (*nous*) ou impersonnels (*il se fait, il n'est plus question*), dont aucun n'appelle le mot suivant par quelque lien trop visible, car le seul accord possible dans cette pulsion nocturne est le mouvement qui implose ou explose : des verbes d'action, bien évidemment, mais surtout des noms évoquant le déplacement ou le voyage : *sentier, pistes, route, mouvement, chemins, fleuve, ailes*... Ces signes libèrent l'être et dépersonnalisent l'action, ou du moins la détournent-ils de deux instances en joute : *tous les chemins du monde nous mangent dans la main*.¹⁸ *Nous*, collectif humain indéfini et universel, est le seul lieu du monde réellement non localisable dans lequel doit se fondre en toute logique le *sage*.

La joute se parachève dans la matérialité du texte. Les petites paroles incrustées dans la suite IV sont décisives. En profondeur, elles sont l'image même de l'ambiguïté qui sert de matrice au poème :

a - D'un côté, la parole du Je-citant sert de socle, ou de seuil, à celle du *Prince*, celle-ci s'y incruste et la sertit ; ce qui constitue en soi une déférence et une reconnaissance de l'autorité du « cité ».

b - De l'autre, la parole du *Prince* vole en éclats, et est complètement noyée dans la parole du Je-citant. Prises une à une, les paroles citées se chargent d'autres significations locales :

* « *Ô Voyageur*... » est la seule apostrophe *in praesentia* du poème. Elle est aussi la seule forme réellement elliptique de l'éloge, et le seul nom donné au Je-citant. Ce dernier passe, ainsi, d'un état pronominal de Je-citant ou de destinataire, à un état nominal et « attitré ».

¹⁸ *La Gloire des Rois*, « Chanson du présomptif », 80.

* « *Demain nous causerons des choses qui t'amèneront...* » est antithétique de la *hâte* du *Prince* à rencontrer le Poète. La rupture dans la cohésion entre parole introductrice et parole citée n'est qu'apparente : le soir venu, tout comme dans la suite II, s'engage la *veille*. On renonce à ces jeux du seuil, *dés* et *osselets*, au profit de la rencontre avec les hôtes.

* « *Qu'on prenne soins des bêtes déliées...* » métaphorisation amusée, des versets qui l'introduisent, *les hommes sont livrés aux femmes pour la nuit*.

Cependant, la victoire du *sage* préserve la révérence due au *Prince*. La *sagesse* « ravie » à ce dernier, accusant une différence nette avec le pouvoir plus immédiat du Je-citant sur les signes, offre un *pays aux terres pourpres*, gouverné ; un lieu stable favorisant la naissance d'une civilisation, plus estimable que celle, au loin, des *pays de terre blanche*.

Poète tenté par le règne ? Devant la *foule*, témoin puis arbitre de la joute, il aurait pu l'être ; du pouvoir il possède les qualifications : il *loue*, *cite*, commente les paroles des *voix* et du *Prince*, paraphrase en parodiant les comparaisons de ce dernier, interprète les chants « lyriques » des insectes, mêle sa voix et sa vitalité au chant du monde, se laisse honorer dans les cours... Mais, au lieu de cela, il mêle la foule à la joute, et confond son chœur aux voix de la nature. Le poète introduit (à) son pouvoir réel, à l'insu de celui du *Prince*, c'est-à-dire, à l'insu de la part princière qu'il se souhaite. Il réussira à s'en convaincre. C'est en *Prince*, en *Prince* des poètes et des signes, que Saint-John Perse avait reçu Tagore :

Il vint à nous, hommes de l'Ouest, porteur de ce Gitanjali dont « l'offrande lyrique » nous fut d'abord au feuillage même d'un grand arbre d'Asie [...].

La voix lointaine nous fut proche ; son chant d'homme d'Asie nous fut chant de partout un même souffle s'animait entre toutes feuilles du même Arbre, et la mousson d'été, qui hante la terre natale du Poète, élevait jusqu'à nous sa plainte coutumière. (500-501)

*

Aussi l'antagonisme déferent entre poète et *Prince* déstabilise-t-il, au-delà de l'ordre fictif établi, les repères sociolittéraires du « genre » de l'éloge, que Perse détourne, en en transposant les raffinements mondains ou courtisans. La flagornerie calculatrice est exclue, et le poète est *hôte* naturel, de fait, du *Prince*, en attendant de passer outre ses limites séculières ; ce en quoi échoua *La Petite épître au roi* où la *rime* de Clément Marot, quémandant les royaux deniers, se distord en bouffonneries, calembours et néologismes sans lendemain. Le *sage* est plutôt disciple de la leçon esthétique de Pindare dont l'allusion aide à soustraire le côté matériel, laissant plus d'essor à la mythification métaphorique. De fait, quand Pindare dit :

Celui qui règne dans Surkusaï, Prince clément aux citoyens, sans envie pour le juste, et père irréprochable pour l'étranger !¹⁹

Saint-John Perse reprend :

C'est du Roi que je parle, ornement de nos veilles, honneur du sage sans honneur.

La « traduction » persienne s'accomplit au prix d'une neutralisation de déictique que le simple constat des matérialités textuelles ne suffit plus à décrire. Pindare s'adresse à un Prince, *père pour l'étranger*, dont il souhaite les bonnes grâces, alors que Saint-John Perse conçoit une figure archétypale de tout Prince, et c'est à celui-là même qu'il ravit son pouvoir dans un poème qui délimite les nouveaux territoires du poète en reculant les bornes de la *propriété* de l'éloge.

¹⁹ Françoise E. E. Henry, *Saint-Léger traducteur de Pindare*, Gallimard, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1986, p. 56.

L'éloge, que guette le cliché, est non pas seulement un discours laudatif mais le lieu d'une nouvelle façon de dire, d'être à soi et à l'autre et de signifier. *Amitié du Prince*, à lui seul, accomplit, à un niveau générique, au moins trois formes de l'éloge perse :

1 - L'éloge primaire, louangeur et unidirectionnel, proche de « l'épître » de Marot caractérisée par l'énumération – elliptique ou pléthorique – des titres mélioratifs selon un souci descriptif apparenté au blason. C'est le cas des énoncés des *voix* dans *Amitié*. Perse développera cette forme en lui attribuant une facture plus spirituelle ; tels sont les cas, par exemple de toute la lyrique de l'invocatif (*Amers*), des figurations mythiques des *Hommages*, ou, de ce que l'on pourrait nommer « l'invocatif analytique » dans *Oiseaux*.

2 - L'éloge « réversible » qui subvertit l'ordre unidirectionnel (social, par exemple) et crée une forme de *disputatio* par énoncés élogieux interposés. Cette forme d'éloge s'apparente à la joute (*Amitié du Prince* ou *Exil*) inversant l'agrément en *hiatus*, sinon en recherche de fusion qui ne sera réellement accomplie que dans *Étroits sont les vaisseaux* (*Amers*). D'où :

« Le statut vraiment délétère de l'énonciation, rendu plus soluble encore par le fait que (L')énonciateur, bien loin d'être un énonciateur unique ou dialogique, est comme hanté ou envahi de voix identifiables et qui se<superposent sans formellement dialoguer : : lui-même traversé de voix et donnant la sienne comme la voix d'un autre (*Exil, III*) comme “ Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde ” »²⁰

3 - L'auto-éloge, qui s'appuie principalement sur les deux autres formes pour les détourner. Il s'agit bien d'un détournement au second degré, qui devient, au fil des poèmes, l'instrument majeur de la construction onto-poétique du Moi souverain. Les paroles entre guillemets y représentant, entre autres *ruses* du *singe de Dieu*, l'indice d'un auto-éloge qui œuvre à proscrire tout narcissisme, toute univocité du chant et toute souscription au cliché, l'entreprise du détournement consiste en une sculpture de soi, d'un soi prévu comme une nouvelle instance qui à la fois convoque et renie, esthétiquement, la forme primaire de l'éloge et fonde l'autorité du moi Perse sans pourtant obvier les réminiscences et les souvenirs formels.

Étudier, donc, les paroles « rapportées » revient à les inscrire dans un ordre et, ensuite, à discerner des degrés et des manières de fonctionner à l'intérieur de cet ordre ; selon les propres lois de composition internes du poème. Ordre du discours, ordre de la chose même représentée par ce discours, et enfin ordre des discours disant les deux.

La belle intuition littéraire, qui se suffit à elle-même, de A. Henry s'est arrêtée à mi-chemin. Et en réalité, elle a habillée de concepts énonciatifs dont la portée n'a pas été approfondie, afin d'en calculer les gains et les limites. La dynamique discursive dans l'œuvre de Saint-John Perse fait partie intégrante d'une poétique plus générale, dont, s'agissant des rapports entre personnels des poèmes, les canons (construits, cités ou détournés) de l'éloge, l'imaginaire de la gémellité, la lutte pour la primauté, les formes d'institution et d'institutionnalisation et les rapports – antagoniques ou conciliants – entre différentes formes d'autorité du dire et les enjeux de l'abrogation du commentaire, seule forme pérenne du *pouvoir sur les signes*.

²⁰ Antoine Raybaud, « Exil palimpseste », *Cahiers Saint-John Perse*, n° 5, p. 95.